

# rsf

RIVISTA DI STUDI DI FOTOGRAFIA

## sist

Società italiana per lo studio della fotografia

ISSN 2421-6429

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



N. 06 • 2017  
Le mostre fotografiche



**rsf**

**RIVISTA DI STUDI DI FOTOGRAFIA**

# rsf rivista di studi di fotografia

Periodico semestrale

n. 6, 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](mailto:info@sisf.eu)

Non socio SISF

Individuale € 50

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

<http://www.fupress.com> · [ordini@fupress.com](mailto:ordini@fupress.com)

Istituzionale € 100

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

[www.casalini.it](http://www.casalini.it) · [info@casalini.it](mailto: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 06  
— TIZIANA SERENA

**SAGGI 01**  
**LE MOSTRE**  
**FOTOGRAFICHE**

**8** Aspirazioni *fin de siècle*: l'Esposizione fotografica di Firenze del 1899  
— MONICA MAFFIOLI

**28** La mostra *Fotografie astratte* all'Obelisco nel 1951: il sodalizio fra Pasquale De Antonis e Corrado Cagli  
— ILARIA SCHIAFFINI

**50** La Mostra della fotografia a Roma dal 1840 al 1915: collezionisti, studiosi e conoscitori intorno al 1953  
— MARIA FRANCESCA BONETTI

**72** Aldo Tagliaferro 1970: la mostra di una mostra come doppia verifica  
— SARA FONTANA

**SAGGI 02**  
**ALTRI STUDI**

**94** L'occhio performante: la fotografia come strumento di costruzione del *freak* ottocentesco  
— FLAVIA DALILA D'AMICO

**FONTI**

**118** Ripensando all'opera fotografica di Claude Cahun a partire da fonti e contesti  
— CRISTIANA SORRENTINO

**RECENSIONI**

**132** Christian Joschke / Olivier Lugon (sous la direction de), *Transbordeur. Photographie Histoire Société*  
— SILVIA PAOLI

**134** Claudia Colecchia / Roberto Del Grande / Alvaro Petricig (a cura di), *Bel Vedere. Percorsi della fotografia di paesaggio*  
— SAURO LUSINI

**136** Pierangelo Cavanna / Silvia Paoli (a cura di), *Paolo Monti. Fotografie/ Photographs 1935-1982*  
— NICOLETTA LEONARDI

**139** Ennery Taramelli, *Memoria come un'infanzia. Il pensiero narrante di Luigi Ghirri*  
— ROBERTA VALTORTA

**142** Autori

## Editoriale 06

La sezione monografica, frutto di una *call for paper*, è dedicata al tema delle mostre considerate come eventi cruciali nello sviluppo della cultura fotografica e nelle definizioni poetiche di singoli fotografi.

La mostra, in quanto presa di posizione storiografica e atto di selezione critica, si dichiara come progetto ideologico teso ad affermare un certo discorso sulla fotografia. Un discorso che risponde, innanzitutto, all'esigenza di dare voce a un'autoriflessività sul livello figurativo e linguistico raggiunto, o dell'importanza che si ambisce a raggiungere. La mostra si offre al pubblico come snodo capace di creare una circolazione fra opere e artisti che va ben oltre il momento espositivo e che si riverbera in vari tipi di pubblicazioni. Da qui l'efficacia programmatica dell'evento espositivo come luogo in cui, tramite l'enunciato che se ne trae da montaggi e accostamenti delle opere sulle pareti e dal catalogo (quando c'è), si stabilisce un dialogo inedito e si celebrano sodalizi, si affermano gruppi e tendenze, egemonie e gerarchie di valori, si determinano nuovi impianti storiografici, così come nuove collezioni per acquisizione o lascito.

L'interesse della nostra rivista a ricostruire le tappe fondamentali delle attività espositive, intese come momento pubblico dell'opera di fotografi e, allo stesso tempo, delle istituzioni che ne conservano i materiali, è quindi in primo luogo di carattere storiografico. L'ipotesi di fondo è che la loro analisi possa permettere di verificare la periodizzazione stessa della storia della fotografia e di aggiungere nuove informazioni e problematiche, per riconfigurare il significato delle intersezioni fra opere fotografiche e autori, considerate insieme alle attività di comunicazione collegate, quali cataloghi, riviste e momenti di dibattito.

Relativamente al tema della mostra come evento capace di registrare e innescare processi di cambiamento della cultura visiva nella sua generalità, questo numero offre due saggi su altrettante situazioni chiave della cultura fotografica italiana. Agli inizi dell'idea di modernità nazionale, proprio sul finire dell'Ottocento, la mostra del 1899 che si tenne a Firenze, grazie all'organizzazione di quella che poteva essere considerata la voce ufficiale in quel momento, la Società fotografica italiana, è da intendersi secondo Monica Maffioli come il primo evento in cui il progresso 'artistico', 'industriale' e 'scientifico' della fotografia poté dispiegarsi compiutamente dinnanzi agli occhi di un vasto pubblico, promettendo un futuro e un ruolo sociale carico di speranze a cui, sostanzialmente, la fotografia italiana non giungerà pienamente nei decenni successivi interrotti dalla prima guerra mondiale. Maria Francesca Bonetti propone, dal punto di vista della storia del collezionismo

fotografico, privato e istituzionale, una ricostruzione dei retroscena e degli esiti della celebre mostra che si tenne al Museo di Roma a Palazzo Braschi, nel 1953, e che presentò ben 3.664 fotografie della città realizzate fra il 1840 e il 1915, grazie all'operato di Silvio Negro e Carlo Pietrangeli e alla rete delle relazioni con i maggiori conoscitori di storia della fotografia dell'epoca, fra cui Lamberto Vitali e Marino Parenti.

La mostra come luogo di dialogo fra soluzioni figurative e linguaggi, anche eterogenei, è al centro del caso di studio proposto da Ilaria Schiaffini. Il testo verte sull'analisi del dialogo fra due compagni di strada come il fotografo Pasquale De Antonis e l'artista Corrado Cagli, letto attraverso l'importante mostra di fotografie astratte presentata nel 1951 alla Galleria L'Obelisco di Roma e i materiali dall'archivio fotografico De Antonis. Una mostra che, sostiene Schiaffini, collocata a Roma nel clima fervente del sistema delle gallerie, paga un debito nei confronti delle sperimentazioni in campo pittorico più che fotografico.

Sara Fontana propone un caso di studio di una mostra metanarrativa, quindi incentrata sul meccanismo espositivo in sé, realizzata da Aldo Tagliaferro, un artista che riflette sulla relazione esposizione-spettatore attraverso l'impiego e la decostruzione del linguaggio fotografico. La sua *Verifica di una mostra* del 1970 si colloca, in piena temperie concettuale, a ridosso delle esperienze di Ugo Mulas e Franco Vaccari, ma anche degli eventi espositivi in cui si attua una riconsiderazione della fotografia, in particolare attraverso l'opera critica di Daniela Palazzoli.

In aggiunta alla parte monografica presentiamo in questo numero altri due temi trattati da giovani studiose. Dalila D'Amico sviluppa un'analisi sull'interesse dei corpi eccentrici offerti allo sguardo, in cui l'intreccio fra le istanze del sapere scientifico di stampo positivista, con i suoi documenti fotografici, e del fascino esercitato dalle bizzarrie delle deformazioni fisiche presso il pubblico, con i *freak shows*, determina le ragioni di una costruzione sociale del ritratto dell'alterità: una messa in posa e una messa in codice performata e declinata al caso emblematico dei ritratti fotografici realizzati da Charles Eisenmann a New York.

Le fotografie dell'artista surrealista Claude Cahun sono oggetto del testo di Cristiana Sorrentino, la quale ne propone una rilettura applicando un metodo di lavoro filologico che considera le fotografie come oggetti più complessi dell'immagine che incastonano, vere e proprie 'fonti' da sottoporre a nuove interrogazioni, che reclamano un'analisi circostanziata dei vari contesti che le hanno determinate e diffuse per sbrigliarle dai lacci di alcuni stereotipi storiografici.

**Tiziana Serena**





# — saggi

## LE MOSTRE FOTOGRAFICHE

**8** **Aspirazioni fin de siècle:  
l'Esposizione fotografica  
di Firenze del 1899**  
— MONICA MAFFIOLI

**28** **La mostra *Fotografie  
astratte* all'Obelisco  
nel 1951: il sodalizio  
fra Pasquale De Antonis  
e Corrado Cagli**  
— ILARIA SCHIAFFINI

**50** **La *Mostra della fotografia  
a Roma dal 1840 al 1915:*  
collezionisti, studiosi  
e conoscitori intorno  
al 1953**  
— MARIA FRANCESCA BONETTI

**72** **Aldo Tagliaferro 1970:  
la mostra di una mostra  
come doppia verifica**  
— SARA FONTANA

## ALTRI STUDI

**94** **L'occhio performante:  
la fotografia come  
strumento di costruzione  
del *freak* ottocentesco**  
— FLAVIA DALILA D'AMICO

# Aspirazioni *fin de siècle*: l'Esposizione fotografica di Firenze del 1899

## Abstract

In 1899, the *Esposizione fotografica nazionale e internazionale* in Florence was a crucial event for Italian visual culture. For the first time, the tradition of commercial photographers, whose formal vocabulary had greatly contributed to shaping new representational models in 19th-century Italy, was confronted with innovations in the medium which disclosed heretofore unknown, potentially boundless perspectives, not limited to the scientific domain. Based on these modes of vision and iconic formulas, artists were also stimulated to develop new languages and formulate new problems, which would soon be adopted and reinterpreted by 20th-century avant-gardes.

## Keywords

1880s; 1890s; ART PHOTOGRAPHY; FLORENCE;  
PHOTOGRAPHIC EXHIBITION; SCIENTIFIC PHOTOGRAPHY;  
SOCIETÀ FOTOGRAFICA ITALIANA; SPIRITISM; X RAYS

**L**a storia della fotografia può essere letta anche attraverso la storia delle sue esposizioni, dei suoi riconoscimenti pubblici, che fin dalle prime sperimentazioni determinano la legittimità della sua specificità tecnica e dell'intrinseca, inedita, natura di 'oggetto' capace di mostrare una nuova, sconosciuta 'realtà' del visibile. La straordinaria capacità della fotografia di essere espressione individuale ma anche testimonianza, documentazione, memoria offerta alla visione pubblica, trova nell'azione espositiva la sua compiutezza; un percorso creativo e progettuale proposto dalla personalità di un singolo individuo ma che ha, nella maggior parte dei casi, necessità di essere convalidato da indici culturali, critici, commerciali e divulgativi che interagiscono con la dimensione collettiva.

Dalle dimostrazioni pubbliche dei primi anni Quaranta del XIX secolo, in cui la ‘rivelazione’ dagherrotipica si offre al giudizio delle comunità internazionali scientifiche e accademiche per ottenere il riconoscimento e l’autorevolezza necessari alla sua stessa diffusione sociale, la fotografia riesce a conquistare una sua identità quando si appropria di esclusivi luoghi espositivi, promossi da un panorama complesso, quanto animato, di operatori professionisti e amatoriali, e quando trova una legittimazione nel dibattito organizzato in seno alle società fotografiche. La costante espansione dell’industria fotografica e la mancanza di una sua adeguata visibilità all’interno delle esposizioni nazionali e internazionali incoraggiarono, infatti, la nascita delle principali Società fotografiche europee, tra le quali l’inglese Photographic Society (1853), la Société Française de Photographie (1854), la Photographische Gesellschaft di Vienna (1861) e la Deutscher Photographen-Verband (1867) <sup>-1</sup>. La necessità di trovare un riferimento associativo è sentita in Italia solo negli anni Ottanta del XIX secolo, per iniziativa di alcune realtà locali, come la napoletana Società Amici della Fotografia (1887) e l’Associazione degli Amatori della Fotografia, istituita a Roma nel 1888, ma soprattutto con la fondazione a Firenze, nel 1889, della Società Fotografica Italiana, la prima a proporsi come riferimento nazionale e interlocutore internazionale della cultura fotografica italiana.

Non ci soffermiamo qui sulle ragioni che favorirono la nascita a Firenze della Società, in particolare sulle personalità e gli eventi che sensibilizzarono la cultura imprenditoriale, accademica e artistica affinché ciò avvenisse <sup>-2</sup>, ma ci basta ricordare che già nel 1887 Carlo Brogi era stato tra i più attivi sostenitori e promotori della *Prima Esposizione di Fotografia con sezione internazionale*, tenutasi nel capoluogo toscano nei mesi da maggio a luglio presso la sede dell’Esposizione Permanente di via della Colonna, con ingresso dal giardino dell’Istituto degli Innocenti di piazza SS. Annunziata <sup>-3</sup>.

### **La Prima Esposizione di Fotografia (1887)**

L’inaugurazione, avvenuta il 15 maggio alla presenza dei “Sovrani accompagnati dall’Onorevole Zanardelli” <sup>-4</sup>, ebbe il favore della stampa <sup>-5</sup> e dell’opinione pubblica per la presenza a Firenze della famiglia reale e delle più alte cariche del governo, chiamate a presenziare ad altri importanti eventi: l’11 maggio l’inaugurazione dell’Esposizione Donatelliana, per il centenario dello scultore, il giorno successivo lo scoprimento della facciata di Santa Maria del Fiore, il 13 maggio l’Esposizione dell’Orticoltura e, a conclusione, il 15 maggio il corteo storico in piazza della Signoria.

All’esposizione fotografica erano presenti 337 espositori, di cui 96 stranieri, disposti nelle otto sale e dieci ‘gallerie’ dell’edificio: all’ingresso erano disposti i prodotti industriali, apparecchi e agenti chimici utili alla fotografia, per proseguire al primo piano con una sezione ‘retrospettiva’, dove trovavano spazio dagherrotipi e stampe da negativi di carta di proprietà di alcuni privati <sup>-6</sup>. Infine, in un susseguirsi di ambienti erano



La mostra Brogi e Turati.

01

*L'Esposizione Nazionale di Fotografia a Firenze del 1887. La mostra Brogi e Turati, in "L'Illustrazione Italiana", 17 giugno 1887, p. 58*

esposte, affiancate le une alle altre, le stampe fotografiche di dilettanti e professionisti, italiani e stranieri, senza alcuna distinzione di genere e tipologia, in un caleidoscopico insieme che certamente per numero di opere e per qualità dei partecipanti, consentiva un primo importante appuntamento di verifica sullo stato della produzione fotografica alla fine degli anni Ottanta del XIX secolo (fig. 1).

Purtroppo non conosciamo con esattezza quante opere furono presentate poiché nel catalogo dell'Esposizione, non illustrato, sono ricordati solo i nomi dei partecipanti, suddivisi nelle diverse sezioni, e la tipologia dei materiali (attrezzature fotografiche, apparecchi ottici, stampe fotografiche, etc.) senza specificare quantitativi e soggetti. Sappiamo dal catalogo che il pubblico aveva avuto l'opportunità di vedere alcuni saggi di microfotografia dello scienziato Giorgio Roster, i ritratti antropologici di Elio Modigliani sui costumi della Malesia, India e Giappone, gli studi sui lapponi di Paolo Mantegazza e Stephen Sommier; ma anche l'album del fotografo genovese Alessandro Pavia con i ritratti dei Mille e una cartella fotografica con la documentazione dell'eruzione dell'Etna del 1886. In un'altra galleria si trovavano le ricerche fotografiche sugli "effetti di alcune cure speciali praticate alla Salpêtrière [sic]"<sup>-7</sup>, realizzate a Parigi da Albert Londe, insieme alle fotografie anatomiche del "dott. A.L. Donnadieu di Lione", esposte vicino ad un album di vedute e costumi turchi dei "fratelli Gulmez di Costantinopoli". Poco più in là, in un'altra sala, campeggiavano sulle pareti le istantanee applicate allo studio dei movimenti dell'uomo e del cavallo opera di Ottomar Anschütz, così come le sperimentazioni del parigino Étienne-Jules Marey relative alle "immagini ampliate di varie fotografie di uccelli, cavalli ed uomini in rapido movimento", accompagnate da "un volume di studi

analitici sulla macchina del movimento, corredato di fotografie degli apparecchi usati”<sup>-8</sup>. Infine, un posto d’onore era stato assegnato al parigino “atelier Nadar”, esposto all’interno di un padiglione ottagonale che portava il suo nome: “Ritratti vari; ingrandimenti su carta Eastmann [sic] ed usuali; ritratti dipinti; saggi di fotografia aerostatica; fotografie dei sotterranei di Parigi, eseguite a luce elettrica”<sup>-9</sup>, erano stati distribuiti sulle pareti da Paul Nadar, appositamente arrivato a Firenze allo scopo di realizzare una grande prospettiva storica di tutta l’opera del padre ma anche di promuovere le più recenti e avanzate soluzioni tecniche offerte in commercio dall’atelier di famiglia<sup>-10</sup>.

Benché il repertorio di immagini presentate all’esposizione offrisse al pubblico italiano un inedito panorama nazionale e internazionale dei diversi risultati raggiunti dalla fotografia nelle sue più varie applicazioni – dalla veduta di paesaggio alla riproduzione d’arte, dalla ritrattistica all’antropologia, dalla medicina alla fisica – tuttavia, l’esposizione non sembra marcare a sufficienza la sua portata innovativa rispetto alla cultura artistica locale, mancando una proposta strutturata, identificativa delle diverse espressioni linguistiche che sottostavano alla ricerca sperimentale e creativa degli autori esposti. Il maggior merito dell’evento sembra essere stato quello di creare un’opportunità di confronto e di evidenziare la necessità di dar vita ad un organismo associativo nazionale di riferimento per la tutela e la promozione del lavoro dei professionisti, ma anche aperto al mondo dei dilettanti e dei cultori della materia, gettando di fatto le basi della fondazione, nel 1889, della Società Fotografica Italiana e, nello stesso anno, della pubblicazione del suo “Buletto” (1889-1914)<sup>-11</sup>. Fin dalla sua fondazione, la Società Fotografica Italiana mostra uno spiccato carattere scientifico, di cui la rivista è la più diretta espressione, così com’è evidente già dal profilo accademico dei suoi primi due presidenti, il medico e antropologo Paolo Mantegazza (1889-1890) e lo scienziato Giorgio Roster (1890-1894); un’identità sostenuta dallo stesso Mantegazza che nella seduta di inaugurazione così si esprime:

—  
vorrei che la Società si proponesse due alti scopi [...]. Essa dovrebbe cioè conciliare l’arte colla fotografia, due rivali, che si son fatte il broncio troppo spesso e che invece devono camminare di conserva, strette da una sincera e calda amicizia. E poi la nostra Società dovrebbe proporsi di pubblicare una completa raccolta di tutte le espressioni delle emozioni umane prese dal vero, rendendo così un grande servizio alla psicologia e all’arte. Se noi riuscissimo in questi due intenti potremmo dire di non esser venuti inutilmente al mondo. La fotografia in breve giro di tempo, ha percorso un grande cammino ed oggi possiamo dire che è un vero organo nuovo acquistato dalla nostra civiltà. Essa tocca tutti i poli della scienza e del sentimento; ferma le immagini infinitamente piccole del microscopio e quelle infinitamente grandi del telescopio; è prezioso sussidio alla fisica, all’antropologia, alla biologia, all’astronomia, alla psicologia. Ci conserva le immagini dei nostri cari

e fornisce all'umana giustizia un mezzo prezioso per scoprire e inseguire il delinquente <sup>-12</sup>.

—

### **La seconda Esposizione Fotografica Nazionale (1899)**

Quando nell'agosto del 1898 la Società Fotografica Italiana con il suo presidente, Giuseppe Pizzighelli, presentano ufficialmente il progetto di celebrare il suo decimo anno di attività con una *Esposizione nazionale e internazionale* <sup>-13</sup>, da tenersi a Firenze nei mesi di aprile e maggio dell'anno successivo, in concomitanza con il Secondo Congresso Fotografico italiano <sup>-14</sup> organizzato dalla stessa Società, la cultura fotografica europea e d'oltreoceano aveva dato prova nell'ultimo decennio del secolo di una rinnovata energia, di un'accelerazione sia nella ricerca di identificative sintassi estetiche, sia nell'individuazione di inedite applicazioni utili al progresso delle scienze e al contempo alla formulazione di nuovi sguardi sul visibile e l'invisibile. Con la consapevolezza di quanto si sta producendo, la Commissione ordinatrice dell'Esposizione <sup>-15</sup> si muove fin da subito in un quadro di riferimento internazionale, invitando alcuni esponenti della fotografia artistica inglese, selezionati dal membro dell'associazione londinese Camera Club, Henry E. Davis, in quanto "hanno sorpassato tutti gli altri amatori e professionisti di altre nazioni, ed hanno ottenuto risultati veramente ammirabili; tanto che essi affermano, ed a ragione, di avere creato, per così dire, una scuola speciale del genere" <sup>-16</sup>. La Commissione si preoccupa anche di avvertire gli espositori italiani, attraverso le pagine del suo "Bulettno" <sup>-17</sup>, che "la Germania, l'Austria, la Francia e gli Stati Uniti d'America saranno rappresentati tanto nella Sezione Artistica che in quella del materiale Fotografico, come pure nei processi fotomeccanici, nell'Ottica fotografica e nella Fotografia scientifica", e li invita ad aderire numerosi per dimostrare "che in Italia si lavora tanto bene quanto all'estero" <sup>-18</sup>.

Mai prima di allora, come nei due mesi di aprile e maggio in cui l'esposizione rimase aperta nella sede della Società di Belle Arti in via del Campidoglio <sup>-19</sup>, si era presentata a livello nazionale una così straordinaria congiuntura di interessi sul tema della fotografia, sollecitando la curiosità non solo degli addetti ai lavori ma di un pubblico più ampio che coinvolgeva gli ambienti artistici, accademici, scientifici e industriali, sollecitati a confrontarsi con una vasta rappresentanza di operatori professionisti e amatoriali in un primo, stimolante dibattito sulle diverse potenzialità espressive raggiunte. La mostra, i concorsi fotografici <sup>-20</sup>, il Secondo Congresso Fotografico italiano <sup>-21</sup>, i progetti per la fondazione a Firenze di una Scuola d'arte fotografica <sup>-22</sup> e di una Confederazione fotografica italiana <sup>-23</sup>, rappresentano nel loro insieme una proposta articolata non solo a livello promozionale e commerciale, ma di una radicale e complessiva visione delle diverse istanze, formative, professionali, artistiche, scientifiche, tecnologiche, legislative, commerciali che ruotano intorno alla fotografia.

Il percorso dell'esposizione, pur mantenendo indiscussa la suddivisione in tre sezioni, Artistica (Classe II e III), Industriale (Classe IV, V e VIII) e Scientifica (Classe VI e VII), per rispondere ai criteri identificativi consolidati dalla cultura fotografica positivista della seconda metà del secolo, che in tali categorie trova il corrispettivo teorico-critico, per la prima volta propone un *incipit* d'interesse storiografico, dedicando la prima sala alla "Storia della Fotografia" (Classe I) <sup>-24</sup>. Dagherrotipi, negative all'albumina e al collodione secco, stampe su carta salata, camere oscure, antichi obiettivi, apparecchi stereoscopici, "fotoglittie o Woodburytipie", documenti in *fac-simile* intercorsi tra Daguerre e Nièpce e altre prove fotografiche eseguite con procedimenti primitivi <sup>-25</sup>, testimoniano le origini e gli sviluppi della tecnica fotografica e celebrano il sessantesimo anniversario del suo annuncio ufficiale. Ciò induce a pensare alla sentita necessità, in quest'occasione, di una narrazione delle origini della fotografia, motivata dall'esigenza di affermare le proprie radici di appartenenza, la legittimazione dell'esperienza contemporanea come risultato di un processo storico tanto tecnologico quanto immaginifico.

Nella "Sezione Artistica" sono presenti i lavori di alcuni tra i maggiori protagonisti della fotografia in Italia e all'estero: fra gli italiani, noti professionisti come i Fratelli Alinari, Giacomo Brogi, Mario Nunes Vais, Domenico Anderson, Giovan Battista Unterverger, Giuseppe Incorpora, espongono sulle pareti le loro vedute e i ritratti in continuità con le prove fotogrammetriche eseguite da Pio Paganini per l'Istituto Geografico Militare; a seguire, campeggiano le ricerche amatoriali di Carlo Cataldi (fig. 2) <sup>-26</sup>, Giorgio Roster, Filippo Nathan, Guido Rey (fig. 3) e Luigi Primoli, particolarmente apprezzato per le sue composizioni ispirate

—  
certamente alle stampe della fine del secolo passato; di quel secolo che fece un gran consumo di cipria e di 'piume morbide' come canta il Puccini. È la riproduzione vera, perfetta e soltanto più raffinata, di tutta quell'epoca <sup>-27</sup>.

—  
La fotografia internazionale, invece, mostra la pienezza qualitativa raggiunta dalla 'fotografia artistica':

—  
[...] I lavori del Camera-Club Viennese e quelli di molti altri fotografi forestieri hanno fatto intontire i nostri migliori artisti. Com'è che si possono ottenere questi effetti di luce, queste lontananze, queste tonalità di colore che rammentano la pittura dei più grandi maestri. Per noi tutto ciò è ancora un mistero [...],

—  
osserva Augusto Novelli commentando l'esposizione fiorentina <sup>-28</sup>. Lo colpiscono per la qualità artistica gli studi sugli effetti della luce del sole sui paesaggi presentati da Henry Peach Robinson, Frank Meadow Sutcliffe, la naturalezza dei ritratti di James Craig Annan (fig. 4), ma sopra qualsiasi altra opera a primeggiare sono le riprese 'istantanee' dell'"invidiabile" Alfred Stieglitz, "Giornata piovosa", "Inverno (*Avenue*



**02**

G. Rey, *Lettura della Bibbia*, s.d., "Fotocalcografia di C. Turletti-Torino", tavola fuori testo in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", a. XI, maggio-luglio 1899, disp. 5-7



**04**

J. Craig Annan, *Una Principessina*, (Acquistato da V. Alinari), s.d., "Fotocalcografia Fusetti-Milano", tavola fuori testo in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", a. XI, maggio-luglio 1899, disp. 5-7



### 03

C. Cataldi, *Assalto di un villaggio*, s.d., "Fotocalcografia Fusetti-Milano", tavola fuori testo in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", a. XI, maggio-luglio 1899, disp. 5-7



### 05

H. P. Robinson, *Dopo il temporale*, (collezione della Duchessa di Sermoneta), s.d., "Fotocalcografia Fusetti-Milano", tavola fuori testo in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", a. XI, maggio-luglio 1899, disp. 5-7



Road) e “Riflessi di notte”<sup>-29</sup>, dove è evidente la grande maestria dell’autore nel lavorare con le tinte scure pur lasciando visibili le trasparenze e i dettagli delle ombre<sup>-30</sup>. Di grande significato si dimostra il contributo dato dalla duchessa di Sermoneta<sup>-31</sup> all’esposizione delle opere straniere. Fotografa amatoriale e raffinata collezionista, tra le trentuno opere che presenta a Firenze vi sono cinque sue fotografie, che per il titolo riportato in catalogo rispondono a un genere iconografico riconducibile alle estetiche della fotografia artistica, come “Ritorno delle pecore a Bordighera”, “Tramonto a S. Raphael”, “*Coeli enarrant*”, così come le altre opere selezionate dalla sua collezione sono per la maggior parte riferite a esponenti della fotografia pittorialista inglese, fra i quali Charles Samuel Keene, Henry Peach Robinson (fig. 5), Paul Martin. Infine, la presenza degli autori Robert Demachy, con la fotografia “Il ventaglio”, e Alfred Stieglitz, con la sua “Giornata triste a New York”, conferma la raffinata conoscenza da parte della duchessa delle diverse proposte degli autori più significativi del panorama pittorialista internazionale e il suo apporto per la loro conoscenza negli ambienti fotografici italiani.

Nell’anno dell’esposizione fotografica fiorentina, alla terza Esposizione Internazionale d’Arte a Venezia la cultura figurativa italiana si misura con le forme delle differenti ricerche espressive volte al passaggio dai codici estetici della tradizione storicistica e naturalistica a quelli del modernismo. Le opere di artisti italiani, come Telemaco Signorini, Plinio Novellini, Giovanni Fattori, Giuseppe Pelizza da Volpedo, Gaetano Previati, solo per ricordarne alcuni, si confrontano con i linguaggi formali del simbolismo tedesco di Ferdinand Khnopff e Max Liebermann e con le istanze della secessione viennese di Gustav Klimt. Paragonabili tensioni artistiche vive la cultura visiva alla Seconda Esposizione di Firenze. In particolare, la presenza nell’esposizione di Firenze di due fotografi del Camera Club di Vienna, Hugo Henneberg e Haus Watzer, tra i pochi a essere pubblicati sulla rivista del movimento secessionista viennese “*Ver Sacrum*” (1898-1903)<sup>-32</sup>, di cui era membro fondatore e principale animatore Gustav Klimt, testimonia come i contesti espositivi della fine del XIX secolo contribuiscono ad un ampio e profondo processo che sollecita a indagare nuovi linguaggi visivi e non può prescindere dalle sinergie esistenti tra diverse culture e produzioni figurative. Nei confronti della ‘nuova arte’, infatti, la rivista “*Ver Sacrum*” dichiara fin dal suo primo anno di pubblicazione che “la fotografia amatoriale diverrà da ora in poi un’alleata da non sottovalutare per la propaganda di una concezione di vita artistica, al cui servizio noi ci poniamo”<sup>-33</sup>, mostrando un’apertura verso tutte le forme di espressione capaci di formulare idee e emozioni così da riconoscere anche alla fotografia la sua identità creativa.

### **Una “speciale attrazione” per la fotografia scientifica**

L’indagine delle potenzialità rappresentative della fotografia si esplicita nell’esposizione di Firenze nella sezione dedicata alle applicazioni scientifiche, qui per la prima volta proposte in una sezione specifica, che “ebbe nel pubblico una speciale attrazione”, scrive Giorgio Roster, “per

le svariate manifestazioni di questo ramo della fotografia, che si appalesavano per lui come altrettante sorprese e inaspettate rivelazioni” <sup>-34</sup>. La sezione scientifica, suddivisa nelle diverse discipline di applicazione, riassume il panorama dei progressi compiuti nell’ultimo ventennio del secolo nei diversi settori dalle sperimentazioni fotografiche: “Nelle sue applicazioni ai viaggi ed alle esplorazioni”, sempre secondo Roster, è ben rappresentata dalle fotografie della nuova Guinea e dell’Australia realizzate dal dottor Lamberto Loria, mentre Vittorio Sella presenta i suoi magnifici panorami del Caucaso centrale; nel settore della meteorologia e della geodetica, accanto alle immagini di nubi eseguite dagli Osservatori di Uslar e Potsdam sono esposte le nubi riprese dal fotografo amatoriale fiorentino Nathan, immagini che hanno delle valenze non solo scientifiche ma anche artistiche; per quanto riguarda la fisiologia, oltre alle immagini cronofotografiche di Albert Londe, raffiguranti “il passo patologico dell’uomo in dodici fasi successive” <sup>-35</sup>, vengono mostrate le “esperienze sui movimenti del cuore embrionale e sulle variazioni elettriche del cuore” <sup>-36</sup> del prof. Giulio Fano, del Laboratorio di Fisiologia del R. Istituto Superiore di Firenze. Sempre nel campo della medicina e, nello specifico, di quella ‘legale’, sono esposti dal prof. Angelo Filippi “due quadri di antropologia criminale con fotografie di suicidi e di omicidi. [...] A questa serie fan seguito alcune fotografie di traumatologia e di craniologia” <sup>-37</sup>. Grande spazio è dedicato alla fotomicrografia nelle sue diverse applicazioni, dall’istologia animale e vegetale allo studio dei minerali e dei microrganismi, degnamente rappresentata anche dai lavori realizzati dai fiorentini Odoardo Beccari e Giorgio Roster (fig. 6). Quest’ultimo espone trentadue saggi di grande formato (181 × 24 cm), tra cui “meritano speciale attenzione alcune fotomicrografie di diatomee riprodotte con fortissimi e insoliti ingrandimenti, da cinquemila a dodicimila diametri, allo scopo di porre in evidenza la intima struttura di queste alghe elegantissime” <sup>-38</sup>. Dell’autore sono ammirate in mostra anche le telefotografie eseguite fin dal 1892, le prime in Italia scattate a grandi distanze e con forti ingrandimenti, prodotte con un teleobiettivo di sua invenzione, esposte a fianco delle diciotto vedute panoramiche realizzate a scopo militare dal 3° Reggimento Genio e ai rilevamenti fotogrammetrici dell’ingegnere Pio Paganini <sup>-39</sup>, eseguiti per l’Istituto Geografico Militare” <sup>-40</sup>.

Gli studi sui movimenti prodotti dalle forze fisiche, già oggetto di sperimentazioni fotografiche da parte di Étienne-Jules Marey <sup>-41</sup> e, nel 1894, di un concorso promosso dalla “Revue Suisse de Photographie” <sup>-42</sup>, sono testimoniati all’Esposizione da alcune prove, realizzate fin dal 1887 dal filosofo e fisico austriaco Ernst Mach, sui movimenti dell’aria attraversata dai proiettili. Le forme ottenute fotografando un getto d’aria o le fotografie di un’onda sonora <sup>-43</sup> sono tutte immagini che incuriosiscono l’attenzione dei visitatori e colpiscono la loro immaginazione, così come gli esperimenti del prof. Eugenio Bazzi, direttore dell’Istituto Tecnico di Firenze, che riproducono “una vena liquida nel suo aspetto ordinario” e una serie di “immagini cronofotografiche di

una stessa goccia ottenute ad intervalli di 1/150 di secondo” riuscendo a dimostrare “la forma che essa assume e le successive trasformazioni che prende durante il periodo di pulsazione” -44. Al professore padovano Luigi Borlinetto, invece, deve essere riferita la presenza in mostra di alcune “belle riproduzioni di scariche di elettricità positiva e negativa ottenute direttamente sulla lastra oppure con l’intermezzo di un cartone” -45.

Infine, non poteva mancare una sezione dedicata alla recente scoperta del fisico tedesco Konrad von Röntgen, che nel novembre 1895 aveva rivelato l’esistenza dei raggi X. Oltre alle radiografie esposte dalla Scuola di Sanità Militare di Firenze (fig. 7) -46, “di non comune interesse scientifico e di importanza militare”, per lo studio delle fratture ossee causate dai proiettili, il dottor Masi espone in questa sezione molte radiografie eseguite sul corpo umano, “con risultati così perfetti, che nessuno, prima di lui, è riuscito ad ottenere”, afferma Roster, e tra queste non regge il confronto con nessun’altra la radiografia “di un intero cadavere di donna, con iniezione del sistema sanguigno arterioso, che si può ammirare tanto in prova positiva su carta, quanto in prova negativa su vetro” -47.

La natura misteriosa dei raggi X -48, al di là della loro indiscussa utilità nel campo medico e non solo, propone sul piano teorico una nuova dimensione della fotografia, capace di fermare sul supporto negativo l’‘invisibile’ -49, dimostrandosi superiore alla sensibilità dell’occhio umano: offre nuovi sguardi dell’interno dei corpi degli esseri viventi, di ogni materia organica e inorganica, aprendo a inedite visioni che consolidano la percezione di un illimitato potere ‘rivelatore’ dell’apparecchio fotografico. Non è un caso se assistiamo, proprio alla fine del secolo e sull’onda dei grandi progressi scientifici compiuti grazie alla fotografia, a un rinnovato interesse per lo spiritismo, nel tentativo di fornire una spiegazione scientifica ai fenomeni paranormali, affidando all’obiettivo del fotografo il compito di confermare in modo inconfutabile e duraturo l’esistenza delle manifestazioni medianiche. Fin dalla seconda metà dell’Ottocento la fotografia era stata chiamata a documentare i fenomeni spiritici -50 ed era stata utilizzata in ambienti letterari e scientifici come strumento per convalidarne l’esistenza. Proprio a Firenze, durante il suo soggiorno nella capitale, tra il 1864 e il 1868, lo scrittore Luigi Capuana utilizza, tra i primi in Italia, la fotografia come testimone delle manifestazioni di *trance* della medium “Beppina” e spinto dalla volontà di dimostrare la concretezza dei fenomeni -51 affida all’apparecchio fotografico di Pietro Semplicini il compito di documentare le sedute alle quali partecipa -52. La rivelazione dell’invisibile da parte dei raggi X rinnova la fiducia nella possibilità di comprovare l’esistenza dei ‘fluidi’ medianici. Anche scienziati come Cesare Lombroso e Giovanni Schiaparelli rimangono coinvolti nella fascinazione di una delle più note medium dell’epoca, Eusapia Palladino, e nel 1907 tentano di accertare la sua “radioattività fotografica” e quella di alcuni “fantasmi spiritici” esponendoli alla sensibilità dell’emulsione della lastra fotografica -53.

**06**

G. Roster, *Zampa di mosca*  
(*Scatophaga Stercoraria*)  
*Ingr. 154 diam., s.d.,*  
"Fotocalcografia  
Fusetti-Milano",  
tavola fuori testo in  
"Bullettino della Società  
Fotografica Italiana", a. XI,  
maggio-luglio 1899,  
disp. 5-7



**07**

*Radiografia di una mano*  
(Principessa di Montere-  
duni) eseguita durante la  
conferenza sulla scoperta  
di Rontgen tenuta dal Ten.  
te Colonnello M.co Alvaro  
cav. Giuseppe il 18 Giugno  
al Circolo M.re di Napoli,  
1896, stampa all'albumina  
su cartonatura originale,  
28,1 x 22,2 (35,51 x 25) cm,  
Raccolte museali dell'ex  
Scuola di applicazione di  
sanità militare di Firenze



Se le esperienze del Lombroso non riescono a dirimere la diffidenza dello scienziato, nel 1909 il medico torinese Enrico Imoda segue con interesse le sedute delle medium Eusapia Palladino e Linda Gazzera, scattando personalmente alcune fotografie che avrebbero dovuto confermare la presenza dei fluidi spiritici richiamati dall'aldilà. Il lavoro fotografico <sup>-54</sup>, che illustra il suo saggio *Fotografie di fantasmi*, pubblicato *post mortem* nel 1912, appare oggi sconcertante per l'ingenuità della testimonianza documentaria proposta, la costruzione di una scena teatrale in cui il ruolo del fantasma è affidato a sagome bidimensionali, forse anch'esse fotografiche, di giovani donne velate, ammiccanti, che emergono dal fondo della stanza in cui avviene il fenomeno mediatico. Immagini che sembrano rimandare a una dimensione visiva che la giovane esperienza cinematografica di quegli anni sta imponendo nell'immaginario collettivo, travalicando l'originaria idea di documentazione scientifica per trasformarsi nella narrazione di un vissuto fantastico e di fascinazione popolare.

Come non riconoscere e rimanere immuni da queste precoci rivelazioni delle 'trasgressive' potenzialità dell'apparecchio fotografico nel condurre nuove indagini capaci di destrutturare i tradizionali valori formali ed estetici della visione figurativa ottocentesca?

L'esposizione fotografica fiorentina del 1899 è certamente stata un appuntamento cruciale per la cultura visiva italiana: è stata l'occasione per confermare la tradizione e l'indiscussa qualità della fotografia dei grandi stabilimenti e dei fotografi professionisti che hanno contribuito a formare nella società e nella cultura figurativa italiana del XIX secolo la conoscenza delle proprie radici di appartenenza, creando un dizionario figurativo di carattere storicistico indispensabile per consolidare un sentimento di coscienza nazionale. Ma la tradizione storicista, in questa occasione, non ha potuto fare a meno di confrontarsi con l'inedita capacità della fotografia di svelare nuovi spazi visivi, incogniti, infiniti nelle loro potenzialità, non solo nel campo dell'indagine scientifica, ma per la capacità di mostrare formule iconiche in grado di offrire alla ricerca artistica quegli ambiti di riflessione che permetteranno ai linguaggi figurativi del Novecento l'enunciazione del lessico 'modernista' e delle avanguardie. La dirompente presenza, dalla fine del XIX secolo, della fotografia nella pubblicistica sia scientifica sia divulgativa, dilata i riferimenti iconici della cultura visiva e rompe i confini storicamente stabiliti dai generi artistici, in favore di una rilettura intellettuale, speculativa, del linguaggio figurativo. Alle immagini scientifiche e medianiche, ad esempio, farà riferimento in Italia il movimento futurista. Le ricerche artistiche dei fratelli Bragaglia troveranno nella fotografia lo strumento per scardinare i tradizionali parametri della rappresentazione della realtà e sostituirli con "il nuovo mondo della verità scientifica e della speculazione parascientifica sui fenomeni invisibili dell'occulto" <sup>-55</sup>. Così come non ne rimarranno immuni le successive ricerche artistiche surrealiste di Marcel Duchamp, in particolare nell'opera *Grande Vetro* <sup>-56</sup>, e di Man Ray con i suoi rayogrammi <sup>-57</sup> che, pur tecnicamente lontani

dalla tecnica dei raggi X, tuttavia rimandano alla stessa fascinazione concettuale ed estetica del processo di rivelazione dell'invisibile-visibile connaturato nell'epifania fotografica e manifesto fin dalle sue origini.

—  
Note

– <sup>1</sup> Roubert 2014, pp. 61-77.

– <sup>2</sup> Tomassini 1985, pp. 42-51.

– <sup>3</sup> Catalogo della Prima Esposizione 1887; Resoconto della prima 1890; sul tema vedi anche Lusini 1994.

– <sup>4</sup> La notizia è riportata in Comandini 1930-1942, vol. 5, pp. 1223-1224.

– <sup>5</sup> Diversi periodici nazionali dell'epoca pubblicarono la notizia dell'Esposizione fiorentina ma qui vogliamo in particolare citare "L'Illustrazione Italiana" che ha ricordato l'evento in tre occasioni, il 15 maggio del 1887 (p. 355) per l'inaugurazione, il successivo 26 giugno (p. 463), riportando le note pubblicate da Vamba nel "Capitan Fracassa" e il 17 luglio (p. 57-59), a una settimana dalla chiusura dell'esposizione, pubblicando due illustrazioni relative alle "mostre" della Casa editrice Treves e dello Stabilimento fotografico.

– <sup>6</sup> Nella sezione 'retrospettiva' esposero il fiorentino Marchese G. Garzoni con alcune fotografie stampate da negativi su carta cerata e i relativi negativi; Ferdinando Mosell, con un dagherrotipo realizzato dal Prof. Passerini nel 1840; Vittorio Sella con alcune prove su carta salata del cav. Giuseppe Venanzio Sella;

Giacomo Brogi con delle "fotografie che figurarono nell'Esposizione Nazionale del 1861"; Raffaello Pecori "con diversi ritratti in dagherrotipo"; l'ing. L. Fusi con un dagherrotipo eseguito nel 1847; i signori Pieracci P. e Pieracci V. rispettivamente con un dagherrotipo eseguito nel 1848 e uno eseguito nel 1857; infine, il sig. Rodriguez L. espose un dagherrotipo eseguito nel 1848. Cfr. Catalogo della Prima Esposizione 1887, pp. 27-28.

– <sup>7</sup> *Ivi*, p. 47, n. 265.

– <sup>8</sup> *Ivi*, p. 54, n. 319.

– <sup>9</sup> *Ivi*, p. 49, n. 277.

– <sup>10</sup> Cfr. Greco 1994, pp. 57-58.

– <sup>11</sup> Tomassini 1985; Puerto 1990; Caputo Calloud 1992; Puerto 1996; Strobino 2017.

– <sup>12</sup> Mantegazza 1889-90.

– <sup>13</sup> Decimo anniversario della fondazione 1898.

– <sup>14</sup> Il primo Congresso fotografico Nazionale si era tenuto a Torino nell'ottobre del 1898 in concomitanza con l'Esposizione Nazionale. Cfr. Atti del primo Congresso, 1899

– <sup>15</sup> La Commissione Ordinatrice era composta da sedici membri, tra i quali, Vittorio Alinari, Ernesto Baum, Alfredo Brogi, Tito Conti, Filippo Nathan, Luigi Pampaloni, Giuseppe Pizzighelli e Giorgio Roster.

– <sup>16</sup> L'estero alla nostra esposizione, 1899. Vedi anche Baum 1899.

– <sup>17</sup> L'organo ufficiale della Società Fotografica Italiana pubblica numerosi articoli dedicati all'Esposizione, dalle fasi preparatorie del "Comitato Esecutivo" agli elenchi dei premiati. Per maggiori riferimenti si rimanda alle otto voci bibliografiche che qui iniziano con la parola 'Esposizione'.

– <sup>18</sup> *Ivi*, p. VII.

– <sup>19</sup> Alinari 1898.

– <sup>20</sup> Relazione sopra i Concorsi 1899.

– <sup>21</sup> Secondo Congresso Fotografico 1899. Cfr. anche Costantini 1993;

Esposizione fotografica 1899; Secondo 1899.

– <sup>22</sup> Taeggi-Piscicelli 1899.

– <sup>23</sup> Secondo Congresso Fotografico 1899, p. 187.

– <sup>24</sup> Delle dieci personalità che esposero nella mostra del 1887, nessuna è presente nella sezione "Storia della fotografia" dell'esposizione del 1899.

– <sup>25</sup> Catalogo della Esposizione 1899, pp. 3-27.

– <sup>26</sup> Carlo Cataldi è autore anche del saggio Cataldi 1899.

– <sup>27</sup> Novelli 1899, p. 198.

– <sup>28</sup> *Ivi*, p. 201.

– <sup>29</sup> I titoli delle fotografie di Stieglitz sono qui riportati in italiano così come sono citati nel catalogo dell'esposizione, cfr. Catalogo della Esposizione 1899, p. 101.

– <sup>30</sup> Levy 1899, p. 267.

– <sup>31</sup> Nel catalogo dell'esposizione si fa



riferimento con questo nome a Ada Bootle Wilbraham, nata a Londra nel 1846, dal 1867 moglie del XVI duca di Sermoneta Onorato Caetani, morta a Roma nel 1934. La duchessa partecipa attivamente per diversi anni agli eventi promossi dalla cultura fotografica italiana ed è anche presente con una sua fotografia nella "sezione dilettanti" dell'Esposizione fotografica di Firenze del 1887 (Cfr. Catalogo della Prima Esposizione 1887, p. 33). Il suo archivio è conservato nella Fondazione Camillo Caetani di Roma e si costituisce di un cospicuo numero di faldoni contenenti la sua corrispondenza e un non identificato quantitativo di negativi e positivi fotografici; purtroppo, la maggior parte del materiale fotografico non è inventariato per nome dell'autore ma è suddiviso per località geografica corrispondente alle proprietà immobiliari e al patrimonio storico artistico in esse custodito, oltre alla testimonianza della vita familiare ivi condotta. Chi scrive ha consultato l'archivio ma purtroppo non è emerso alcun riferimento alla sua collezione fotografica e tantomeno alle opere da lei raccolte. Risultato negativo ha dato anche la consultazione della sua corrispondenza.

– 32 Sulla rivista "Ver Sacrum" si veda Bressan / De Grassi 2003.

– 33 "Durch dasselbe wird die Amateurphotographie fortan zu einem nicht zu unterschätzenden Bundesgenossen für die

Propaganda künstlerischer Lebensauffassung, in deren Dienst wir stehen", citazione ripresa da V.S., *Wiener Camera-Club*, in "Ver Sacrum", n. 4, aprile 1898, p. 26. Il breve testo accompagna la pubblicazione di alcune fotografie pittorialiste del fotografo Heinrich Kühn (1866-1944).

– 34 Roster 1899a. Lo stesso autore presentò al Secondo Congresso Fotografico Italiano una relazione dedicata alle applicazioni della fotografia nella scienza; cfr. Roster 1899b.

– 35 Roster 1899c, p. 275.

– 36 *Ibid.*

– 37 *Ivi*, p. 111.

– 38 *Ivi*, p. 110.

– 39 Sulla figura di Pio Paganini vedi Cacioli 2002-2003.

– 40 Vedi anche l'articolo Paganini 1899. Il primo tentativo di rilevamento fotogrammetrico era stato fatto da Paganini, nel 1878, alle cave marmifere di Carrara, cui seguì quello del Gran Paradiso, iniziato nel 1880 e completato nel 1885, a dimostrazione dell'impegno dell'Istituto Geografico Militare nel voler portare a compimento il grande progetto topografico della "Gran Carta d'Italia alla scala 1:100 000", voluto dal Governo del Regno come necessario strumento post-unitario. Cfr. *Progetto di legge presentato dal Ministro della Guerra di concerto con il Presidente del Consiglio, Ministro delle Finanze nella tornata del 3 febbraio 1875*, in "Atti parlamentari", Camera dei deputati, Sessione 1874-75, citato in Mori 1922, pp. 181-186.

– 41 Marey nel 1891 aveva già compiuto i suoi studi sui movimenti degli animali, dai più grandi ai più piccoli, come gli insetti, e aveva fotografato "i globuli del sangue circolante in un vaso capillare", come ricorda nel "Bullettino della Società Fotografica Italiana" chi scrive firmandosi con le iniziali A.C. (A.C. 1891, pp. 179-180). Tra il 1899 e il 1901 si dedica a fotografare i movimenti dell'aria all'interno di una galleria aereodinamica di sua progettazione; cfr. Didi-Huberman / Mannoni 2004.

– 42 Cfr. Concorso promosso 1894. Tra i giurati del concorso è presente anche Marey.

– 43 Presso il Museo della Scuola di Sanità Militare di Firenze si conserva uno straordinario nucleo di lastre fotografiche contenute all'interno di un "Negativoscopio": si tratta di visore in legno a parete contenente 19 negativi su vetro formato 12x9 cm ca. aventi per soggetto "Proiettili di fucile in moto - Getti d'Aria - Correnti d'aria incontranti ostacoli" come indicato nella targa in metallo apposta sullo stesso mobile in alto al centro, mentre su un'altra targa metallica posta nella parte inferiore si legge "Negative Originali Ottenute e Donate da Lodovico Mach di Vienna". Ciascuna lastra riporta a margine dell'immagine, in forma manoscritta, il numero di inventario del negativo e la didascalia del soggetto in lingua tedesca. La serie di 'negative' donate dal figlio di Ernst Mach, potrebbe essere la stessa che venne



esposta in occasione dell'Esposizione del 1899, tuttavia al momento non abbiamo documentazione che lo possa comprovare. – 44 Roster 1899c, p. 282. – 45 Ivi, p. 283. – 46 Purtroppo oggi non sono più presenti presso le raccolte museali dell'ex Scuola di Sanità Militare le molte radiografie realizzate dall'ospedale alla fine degli anni Novanta del XIX secolo, elogiate per la loro qualità in occasione dell'Esposizione del 1899. Tuttavia segnaliamo che potrebbero essere riferibili al nucleo presentato nel 1899 le cinque stampe fotografiche all'albumina montate su cartonature originali conservate nel Museo della Scuola con i seguenti soggetti: 1) *Radiografia con proiettile nella tibia destra*, 25×18,5 (37×29) cm presenta una lesione della cartonatura e della stampa in basso a destra; 2) *Radiografia con proiettile nell'astragalo destro*, 24,4×18,8 (37×29) cm; 3) *Radiografia di una mano in condizioni fisiologiche*, 25×19,4 (36,5×29) cm; 4) *Radiografia, eseguita il 7 Giugno, dell'articolazione omero cubitale destro del soldato Gallerano Raffaele, 4° Batt.ne Africa, ferito il 1 Marzo ad Abba Carima ed operato di estrazione di frammenti di proiettile e di scheggia ossea l'11 Giugno*, 23,5×18 (36,5×29) cm (1896); 5) *Radiografia di una mano (Principessa di Monteroduni) eseguita durante la conferenza sulla scoperta di Rontgen tenuta dal Ten.te Colonnello M.co Alvaro cav. Giuseppe il 18 Giugno al Circolo M.re di Napoli*, 28,1×22,2 (35,5×25) cm (1896). Nel

sito del Ministero della Difesa, Fichera 2016 scrive che "il Ten. Col. Giuseppe Alvaro, in servizio presso l'ospedale militare di Napoli, nel 1896 usa per la prima volta la tecnica della radiografia nel settore della Difesa ed esegue le prime radiografie su due soldati feriti nella battaglia di Adua (del 1 marzo 1896), durante la campagna di guerra per la conquista dell'Abissinia. L'esperienza di Alvaro, a soli cinque mesi dall'annuncio della scoperta dei raggi X di Roentgen, è considerato il primo impiego in assoluto della radiologia in ambito militare". Al di là di eventuali primati, si tratta comunque di un corpus di grande interesse per la precoce datazione, per le indicazioni storiografiche riportate sulle cartonature originali e soprattutto in quanto testimonianze visive del genere di immagini che la fotografia scientifica produceva alla fine del XIX secolo in Italia. – 47 Roster 1899c, p. 276. – 48 Nel novembre 1895 Konrad von Röntgen scopre casualmente che le pareti di un tubo di gas rarefatto attraversate da raggi catodici emettono una radiazione non visibile all'occhio umano capace di impressionare un negativo fotografico incartato con carta nera. La natura dei nuovi raggi restò misteriosa e perciò vennero chiamati raggi X. – 49 La notizia dei raggi X di Röntgen è per la prima volta tecnicamente illustrata da Giuseppe Pizzighelli, due mesi dopo la scoperta, sulle pagine del "Bullettino" di cui era direttore, dando ampio risalto anche alle parallele

ricerche svolte a Pisa dai professori Batelli e Garbasso. Cfr. Pizzighelli 1896; Bazzi 1896 e Czermak 1896. – 50 Per la storia della fotografia di spiritismo si rimanda a Chéroux et al. 2005 e a Harvey 2010 [2007]. Sullo stesso soggetto si veda anche Gunning 2009, pp. 58-63. – 51 Sul tema della fotografia spiritica e la produzione letteraria di Luigi Capuana vedi Sorbello 2014 il quale pubblica una fotografia (fig. 2) eseguita nel 1895 da Capuana e intitolata *Ritratto di medium e fantasma*, allegata al manoscritto dello stesso autore *Fotografie spiritiche*, conservato presso le Biblioteche storiche Federico De Roberto e Luigi Capuana di Catania. – 52 Capuana 1884, p. 50. – 53 Castellani 1907. – 54 Nelle Raccolte museali della Fratelli Alinari si conservano 18 lastre negative nel formato stereoscopico e 13×18 cm, realizzate da Enrico Imoda durante le sedute spiritiche e successivamente utilizzate per illustrare la sua pubblicazione Imoda 1912. – 55 Cfr. Lista 2009, p. 10. Vedi anche Galluzzi 2012. – 56 Cfr. Darlymple Henderson 1998. – 57 Ampia è la bibliografia su Man Ray e il suo lavoro fotografico, ma qui rimando a uno dei primi e più completi saggi di riferimento Phillips 1988.

- A.C. 1891** A.C., *Nuove esperienze del Marey*, in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", a. III, agosto-settembre 1891, disp. 8-9, pp. 179-180.
- Alinari 1898** *Esposizione Fotografica 1899. Relazione del signor cav. V. Alinari fatta nell'adunanza generale del 18 novembre 1898*, in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", a. X, dicembre 1898, disp. 12, pp. 357-359.
- Atti del primo Congresso 1899** *Atti del primo Congresso fotografico Nazionale in Torino*, ottobre 1898, Torino, Tip. Roux, Frassati e C., 1899.
- Baum 1899** Ernesto Baum, *La fotografia artistica nella nostra esposizione in rapporto colle diverse Nazioni*, in "Bullettino della Società fotografica italiana", a. XI, maggio-luglio 1899, disp. 5-7, pp. 255-260.
- Bazzi 1896** Eugenio Bazzi, *Sui Raggi Röntgen*, in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", a. VIII, marzo-aprile 1896, disp. 3-4, pp. 55-63.
- Bressan / De Grassi 2003** Marina Bressan / Marino De Grassi, *Ver Sacrum. La rivista d'arte della Secessione viennese 1898-1903*, Trieste, Editoriale Generali-Edizioni della Laguna, 2003.
- Cacioli 2002-2003** Stefano Cacioli, *La fotogrammetria in Italia tra '800 e '900: il fondo Paganini dell'Istituto Geografico Militare di Firenze*, Tesi di laurea in Lettere, Università degli Studi di Firenze, relatore prof. Maria Grazia Ciardi Duprè, A.A. 2002-2003.
- Capuana 1884** Luigi Capuana, *Spiritismo?*, Catania, Niccolò Giannotta ed., 1884.
- 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.
- Castellani 1907** Luigi Castellani, *Radioattività fotografica medianica e spiritica*, in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", a. XIX, settembre 1907, disp. 9, pp. 268-270.
- Cataldi 1899** Carlo Cataldi, *La fotografia: sue applicazioni alle arti industriali e grafiche ed agli studi scientifici*, in "Bullettino della Società fotografica italiana", a. XI, maggio-luglio 1899, disp. 5-7, pp. 208-231.
- Catalogo della Prima Esposizione 1887** *Catalogo della Prima Esposizione Italiana di Fotografia con sezione Internazionale*, Firenze, s.e., 1887.
- Catalogo della Esposizione 1899** *Catalogo della Esposizione Fotografica Firenze aprile-maggio 1899. Promossa dalla Società Fotografica Italiana*, Firenze, Tipografia di G. Barbera, 1899.
- Chéroux et al. 2005** Clément Chéroux / Andreas Fischer / Pierre Apraxine / Denis Canguilhem / Sophie Schmit (a cura di), *The Perfect Medium. Photography and the Occult*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 2005), New Haven and London, Yale University Press, 2005.
- Comandini 1930-1942** Alfredo Comandini, *L'Italia nei cento anni del secolo XIX giorno per giorno illustrata*, 5 voll., Milano, Antonio Vallardi, 1930-1942.
- Concorso promosso 1894** *Concorso promosso dalla Revue Suisse de Photographie per Fotografia di una goccia d'acqua durante la sua caduta*, in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", a. VI, 1894, disp. 8, pp. 180-182.
- 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 Editore, 1993, pp. 53-68.

- Czermak 1896** P. Czermak, *Prove stereoscopiche coi raggi di Röntgen*, in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", a. VIII, marzo-aprile 1896, disp. 3-4, pp. 64-67.
- Darlymple Henderson 1998** Linda Darlymple Henderson, *Duchamp in Context. Science and Tecnology in the Large Glasse and Related Works*, Princeton, N.J. Princeton University Press, 1998.
- Decimo anniversario della fondazione 1898** *Decimo anniversario della fondazione della Società fotografica italiana. Esposizione fotografica Marzo-Aprile 1899*, in "Bullettino della Società fotografica italiana", a. X, agosto-settembre 1898, disp. 8-9, pp. 227-228.
- Didi-Huberman / Mannoni 2004** Georges Didi-Huberman / Laurent Mannoni, *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, catalogo della mostra (Paris, Musée d'Orsay, 2004), Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux, 2004.
- Esposizione fotografica 1898** *Esposizione fotografica del 1899*, in "Bullettino della Società fotografica italiana", a. X, ottobre-novembre 1898, disp. 10-11, pp. 293-294.
- Esposizione fotografica 1899** *Seduta 1899 Esposizione fotografica 1899. Seduta del Comitato Esecutivo del 13 dicembre 1898*, in "Bullettino della Società fotografica italiana", a. XI, gennaio 1899, disp. 1, pp. I-VIII.
- Esposizione Fotografica Nazionale 1899** *Esposizione Fotografica Nazionale Aprile-Maggio 1899*, in "Il Dilettante di Fotografia", a. X, n. 104, gennaio 1899, pp. 1665-1670.
- Esposizione fotografica in Firenze 1899a** *L'Esposizione fotografica in Firenze*, in "Bullettino della Società fotografica italiana", a. XI, marzo 1899, disp. 3, pp. I-II.
- Esposizione fotografica in Firenze 1899b** *Esposizione fotografica in Firenze*, in "Bullettino della Società fotografica italiana", a. XI, aprile 1899, disp. 4, pp. I-II.
- Esposizione fotografica 1899. Secondo 1899** *Esposizione fotografica 1899. Secondo Congresso Fotografico*, in "Bullettino della Società fotografica italiana", a. XI, febbraio 1899, disp. 2, pp. I-II.
- Esposizione fotografica nazionale 1899** *Esposizione fotografica nazionale e internazionale, Firenze aprile-maggio 1899: elenco degli espositori proposti dalla giuria per un premio*, in "Bullettino della Società fotografica italiana", a. XI, maggio-luglio 1899, disp. 5-7, pp. 169-174.
- Esposizione Fotografica - Supplemento 1899** *Esposizione Fotografica - Supplemento alla lista dei premiati*, in "Bullettino della Società fotografica italiana", a. XI, maggio-luglio 1899, disp. 5-7, pp. 311-315.
- Fichera 2016** Ada Fichera, *Un primato mondiale tutto italiano. La prima radiografia in ambito militare risale al 1896*, disponibile on-line in <[www.difesa.it/HomePage/Area Storica/Pillole di Storia](http://www.difesa.it/HomePage/Area%20Storica/Pillole%20di%20Storia)> (25 marzo 2016).
- Galluzzi 2012** Francesco Galluzzi, *Biologia degli spiriti dinamici. Implicazioni dello spiritismo futurista*, in Mauro Cozzi / Angela Sanna (a cura di), *Schegge futuriste. Studi e ricerche*, Firenze, Olschki-Accademia delle Arti e del Disegno, 2012, pp. 57-70.
- Greco 1994** Andrea Greco, *Italie 1887. Notes et souvenirs. Le vacanze italiane di Felix Nadar*, in "AFT. Rivista di storia e fotografia", a. X, n. 20, dicembre 1994, pp. 48-62.

- Gunning 2009** Tom Gunning, *Invisible Worlds, Visible Media*, in Corey Keller (a cura di), *Brought to Light. Photography and the Invisible 1840-1900*, catalogo della mostra (San Francisco Museum of Modern Art, Vienna Albertina 2009), New Haven and London, Yale University Press 2009, pp. 51-63.
- Harvey 2010 [2007]** John Harvey, *Fotografare gli spiriti. Il paranormale nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010 [ed. or. inglese 2007].
- Imoda 1912** Enrico Imoda, *Fotografie di fantasmi; contributo sperimentale alla constatazione dei fenomeni medianici con prefazione del dott. prof. Carlo Richet e numerose fotografie stampate dalle negative originali*, Torino, Fratelli Bocca, 1912.
- L'estero alla nostra esposizione 1899** *L'Estero alla nostra esposizione*, in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", a. XI, 1899, disp. 1, pp. VI-VII.
- Levy 1899** Alberto Levy, *Gli stranieri all'esposizione fotografica*, in "Bullettino della Società fotografica italiana", a. XI, maggio-luglio 1899, disp. 5-7, pp. 261-272.
- Lista 2009** Giovanni Lista, *Il Futurismo nella fotografia*, Firenze, Fratelli Alinari. Fondazione per la Storia della Fotografia, 2009.
- Lusini 1994** Sauro Lusini, *Materiali per la storia della fotografia in Italia. Carlo Brogi e la Prima Esposizione di Fotografia*, in "AFT. Semestrale dell'archivio fotografico toscano", a. X, n. 20, dicembre 1994, pp. 33-47.
- Mantegazza 1889-90** Paolo Mantegazza, *Seduta di inaugurazione della Società Fotografica Italiana, discorso del presidente il 26 maggio 1889*, in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", anno I, 1889-90, disp. 1-4, pp. 4-7.
- Mori 1922** Attilio Mori, *Nel Cinquantenario dell'Istituto Geografico Militare (1872-1922). La Cartografia ufficiale in Italia a l'Istituto Geografico Militare. Notizie storiche raccolte e ordinate da Attilio Mori*, Roma, Stabilimento poligrafico per l'Amministrazione della guerra, 1922.
- Novelli 1899** Augusto Novelli, *Su e giù per l'Esposizione*, in "Bullettino della Società fotografica italiana", a. XI, maggio-luglio 1899, disp. 5-7, pp. 192-207.
- Paganini 1899** Pio Paganini, *Lavori fotogrammetrici dell'Istituto geografico militare all'Esposizione Fotografica Nazionale, Firenze 1899*, in "Bullettino della Società fotografica italiana", a. XI, maggio-luglio 1899, disp. 5-7, pp. 285-293.
- Phillips 1988** Sandra S. Phillips, *Temi e variazioni: la fotografia di Man Ray negli anni Venti e Trenta*, in *Tutto Man Ray*, ed. it. del catalogo della mostra, *Perpetual Motif: The Art of Man Ray* (Washington, D.C., National Museum of American Art, Smithsonian Institution 1988), Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1988, pp. 175-231.
- Pizzighelli 1896** Giuseppe Pizzighelli, *La Fotografia dell'Invisibile col metodo di G. C. Rontgen*, in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", a. VIII, gennaio-febbraio 1896, disp. 1-2, pp. 3-13.
- 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.
- Relazione sopra i Concorsi 1899** *Relazione sopra i Concorsi presentati all'Esposizione Fotografica Italiana*, in "Bullettino della Società fotografica italiana", a. XI, maggio-luglio 1899, disp. 5-7, pp. 175-176.

- Resoconto della prima 1890** *Resoconto della prima Esposizione Italiana di Fotografia tenuta a Firenze nel Maggio 1887*, Firenze-Roma, F.lli Bencini, 1890.
- Roster 1899a** Giorgio Roster, *La fotografia all'Esposizione nazionale ed internazionale di Firenze, aprile-maggio 1899*, in "Bullettino della Società fotografica italiana", a. XI, maggio-luglio 1899, disp. 5-7, pp. 105-116.
- Roster 1899b** Giorgio Roster, *Le applicazioni della Fotografia nella scienza. Conferenza, Secondo Congresso Fotografico Italiano*, Firenze, tipografia di M. Ricci, 1899.
- Roster 1899c** Giorgio Roster, *La sezione scientifica nella esposizione fotografica di Firenze*, in "Bullettino della Società fotografica italiana", a. XI, maggio-luglio, 1899, disp. 5-7, pp. 273-284.
- Roubert 2014** Paul-Louis Roubert, *Tra orgoglio e pregiudizi. La fotografia nei Salon*, in Alessandra Mauro (a cura di), *Photoshow. Le mostre che hanno segnato la storia della fotografia*, Roma, Contrasto 2014, pp. 61-77.
- Secondo Congresso fotografico 1899** *Secondo Congresso fotografico italiano*, in "Bullettino della Società fotografica italiana", a. XI, maggio-luglio 1899, disp. 5-7, pp. 177-191.
- Sorbello 2014** Giuseppe Sorbello, *Luigi Capuana: la fotografia e i fantasmi della scrittura*, in Giorgio Longo, Paolo Tortonese (a cura di), *L'occhio fotografico. Naturalismo e Verismo*, Cuneo, Nerosubianco, 2014, pp. 90-106.
- Strobino 2017** Francesca Strobino, *Tradizione e modernità: la doppia anima della Società fotografica italiana 1889-1915*, in "RSF. Rivista di studi di fotografia", n. 5, settembre 2017, pp. 82-101.
- Taeggi-Piscicelli 1899** Carlo Taeggi-Piscicelli, *La scuola d'arte fotografica in Firenze*, in "Bullettino della Società fotografica italiana", a. XI, febbraio 1899, disp. 2 , pp. III-VII.
- 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", a. I, n. 1, maggio 1985, pp. 42-51.

# La mostra *Fotografie astratte* all'Obelisco nel 1951: il sodalizio fra Pasquale De Antonis e Corrado Cagli

## Abstract

This essay reconstructs the exhibition *Fotografie astratte di De Antonis* held at L'Obelisco Gallery in Rome in 1951. Focusing on the relationship between photographer Pasquale De Antonis and prominent painter and art critic Corrado Cagli, who wrote the catalogue essay, this study offers new insights about the nexus between abstract painting and photography in the cultural renaissance of post-WWII Italy. Close analysis of the Pasquale De Antonis Archive provides significant new information about his work. Special attention is devoted to the role played by L'Obelisco, at that time the most international and eclectic gallery in Rome.

## Keywords

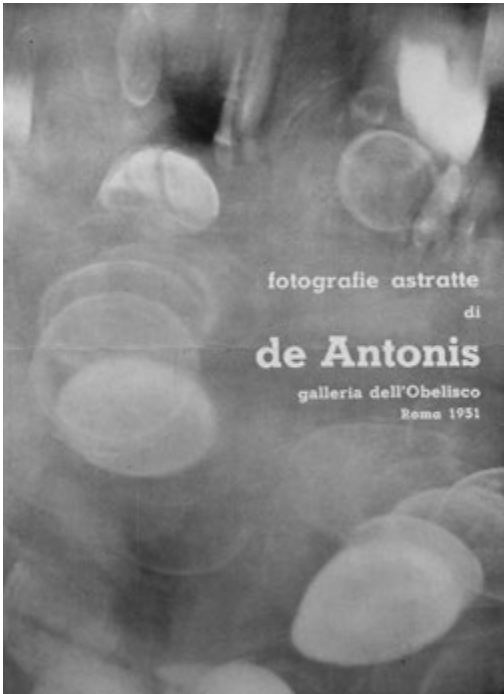
1950s; ABSTRACT PAINTING; ABSTRACT PHOTOGRAPHY; ART GALLERY SYSTEM; CAGLI, CORRADO; DE ANTONIS, PASQUALE; L'OBELISCO GALLERY; ROME

Il 28 aprile 1951 Pasquale De Antonis inaugura alla galleria romana L'Obelisco la sua prima mostra di fotografie astratte. Il testo di presentazione è firmato da un artista e critico che, già affermatosi come pittore muralista negli anni Trenta, dopo l'esilio americano aveva inaugurato nella capitale una nuova fase della sua ricerca pittorica, sensibile al nuovo clima astratto-informale: Corrado Cagli. La mostra è cruciale sotto diversi profili: per la prima volta il fotografo teramano presenta una monografica d'autore in una galleria d'arte, inserendosi a suo modo in una tendenza di sperimentazione astratta che aveva trovato nel dopoguerra rinnovato vigore<sup>-1</sup>. Si tratta di un *unicum* nel panorama romano, che lo pone in precoce confronto con

altre esperienze sul territorio nazionale condotte da autori come Luigi Veronesi, Franco Grignani, Paolo Monti, Nino Migliori e altri<sup>-2</sup>. Ma soprattutto il testo di Cagli testimonia di un sodalizio con De Antonis, di un dialogo profondo tra fotografia e pittura, in una dimensione nella quale le fonti visive e le aspirazioni poetiche di entrambi i protagonisti si mettono in gioco e si alimentano reciprocamente: dialogo quindi che, verosimilmente, si colloca all'origine della stessa proposta espositiva<sup>-3</sup>. Infine la sede, la galleria L'Obelisco, costituisce qualcosa di più che una sede appropriata e *à la page* nel panorama romano dei primi anni Cinquanta. Non solo perché ospiterà ancora nel 1957 la seconda mostra del fotografo-artista, presentata da Leonardo Sinisgalli, ma anche perché le innovative aperture verso il mondo della moda, del cinema e della fotografia introdotte all'Obelisco da Irene Brin erano state all'origine delle riprese di modelle in musei e *location* d'arte, immagini che costituiscono uno dei contributi più originali di De Antonis del periodo romano. Questo saggio si propone di ricostruire la mostra del 1951 e il suo contesto, ragionando sulle interferenze e sulla circolazione di modelli figurativi favorite dal vivace ambiente della galleria e verificatesi, nello specifico, nella relazione tra il fotografo De Antonis e l'artista Cagli, legati in quegli anni da uno stretto rapporto di amicizia<sup>-4</sup>.

In assenza di specifica documentazione sull'esposizione, si può avere qualche idea dei lavori presentati nel 1951 tramite testimonianze indirette. La prima di queste è il pieghevole della mostra *Fotografie astratte di De Antonis*, che in copertina riporta il particolare di una stampa in bianco e nero (fig. 1). L'immagine presenta una serie di forme ovoidali bianche, di differente intensità luminosa e messa a fuoco, che sembrano propagarsi l'una dall'altra, con inclinazioni e curvature variate. Questa fotografia appartiene, infatti, al gruppo classificato come "luci in movimento", delle quali nell'archivio dell'autore rimangono 36 negativi su vetro 9 × 12 cm<sup>-5</sup>. Per realizzare questa serie l'apparecchio fotografico veniva puntato su una serie di luci filtrate da cartoncini forati e, per effetto della scarsa profondità di campo dell'obiettivo e del movimento delle luci (o eventualmente della stessa macchina), si otteneva un trapasso fluido e dinamico di una forma nell'altra. Altri 17 negativi su vetro 13 × 18 cm della stessa serie conservati in archivio presentano, invece, la ripetizione seriale di forme luminose più geometrizzate (come triangoli, sfere, stelline, brevi segmenti) (fig. 2) o inquadrano dettagli di vetri smerigliati.

Oltre alle stampe in bianco e nero, la mostra comprendeva una serie di pellicole invertibili a colori montate su un supporto in legno e retroilluminate. Il fotografo raccontava che alcune di queste *lightboxes* furono vendute in quell'occasione: l'informazione, finora non rilevata dalla letteratura critica, fu riferita da Pasquale al figlio ed è corroborata dal ritrovamento in archivio di una ventina di diapositive a colori di diverso formato<sup>-6</sup>, alcune di queste ritagliate in forme di rettangoli più o meno allungati. Da quanto si può dedurre dalla tonalità giallo-rossastra delle pellicole invertibili conservate, provocata dal deterioramento del



**01**

Pieghevole della mostra  
*Fotografie astratte di  
Pasquale De Antonis,*  
Roma, Galleria L'Obelisco,  
1951



**02**

Pasquale De Antonis,  
"Fotografia astratta", 1951.  
Negativo su vetro alla  
gelatina bromuro  
d'argento, 9 × 12 cm.  
Roma, Archivio Pasquale  
De Antonis. Courtesy  
Archivio Pasquale De  
Antonis



ciano <sup>-7</sup>, le combinazioni di forme sono del tutto analoghe, quando non identiche, a quelle delle stampe in bianco e nero coeve (figg. 3, 4) <sup>-8</sup>.

Per l'ambientazione in dimensioni spazio-temporali indefinite e la connotazione dinamica, le morfologie prevalenti in queste fotografie astratte alludono a un immaginario cosmico o micro-cellulare. Come nei fotogrammi di Luigi Veronesi, condotti sull'esempio di László Moholy-Nagy già dall'inizio degli anni Trenta, il soggetto della fotografia è la luce indagata nelle sue valenze costruttrici di spazio. Le possibili rifrazioni, i rispecchiamenti, le distorsioni e le trasparenze dei fasci luminosi sui diversi materiali determinano lo spazio dell'immagine, che viene concepita nella sua temporalità, come "sviluppo e successione che percorre e riconosce lo spazio" <sup>-9</sup>. A differenza, però, di quanto avviene nel fotogramma e negli altri procedimenti *off-camera*, come la schadografia o il rayogramma, De Antonis utilizza sempre l'apparecchio fotografico: l'immagine nasce, infatti, dal gioco attentamente calibrato tra la messa a fuoco, la profondità di campo e la distanza dell'obiettivo dagli eventi luminosi. Anche la fotografia che ne risulta si differenzia dall'astrattismo costruttivo di Veronesi, per rivestire connotazioni più vicine alla pittura informale: le forme ellissoidali che si susseguono e si sovrappongono non sono trasparenti ma acquisiscono una consistenza quasi liquida, che fa pensare a fluidi in ebollizione. Altre volte la luce si fa graffio e impronta, con una connotazione più marcatamente gestuale, come se nel suo passaggio incontrasse una materia che le oppone resistenza. Per queste qualità materiche, il suo lavoro può essere collocato sulla stessa lunghezza d'onda delle sperimentazioni astratte condotte dalla fine degli anni Quaranta – e più diffusamente nel corso dei Cinquanta – da fotografi come Paolo Monti, Nino Migliori, Enrico Genovesi e Eugenio Petraroli, segnalate nel 1959 nel celebre volume *Nuova fotografia italiana* di Giuseppe Turrone, il quale, tuttavia, non menzionava il lavoro di De Antonis <sup>-10</sup>.

La mostra del 1951 all'Obelisco segna un improvviso *exploit* nel mondo dell'arte per De Antonis, che, prima di allora, aveva esplorato generi fotografici diversi senza mai giungere a un grado di sperimentazione così radicale e, soprattutto, senza mai svincolarsi dalla finalità di una registrazione obiettiva del reale. Nel 1930, la non comune qualità del suo lavoro lo aveva portato a partecipare, appena ventiduenne, al I Concorso fotografico nazionale all'Aranciera di Roma, due anni dopo alla I Biennale internazionale di arte fotografica e, nel 1933, alla *Mostra internazionale di fotografia* allestita all'interno della V Triennale di Milano <sup>-11</sup>; inoltre, nel 1936, aveva preso parte a diversi concorsi internazionali <sup>-12</sup>.

Tuttavia De Antonis aveva sempre guardato con grande attenzione alla pittura come modello di riferimento, fin da quando, recatosi a Bologna nel 1931 per affinare il mestiere presso uno studio fotografico commerciale, insoddisfatto per il livello poco gratificante del suo lavoro, aveva cominciato a frequentare parallelamente corsi di pittura e scultura, che lo avevano aiutato "a perfezionare una sua naturale

inclinazione per la forma e il colore” -<sup>13</sup>. Sin dai ritratti del periodo bolognese, sono evidenti i riferimenti alla pittura antica, rinascimentale e barocca: l'inquadratura ritaglia le forme con sensibilità per la volumetria complessiva, mentre lo studio dell'illuminazione consente di far risaltare i soggetti da uno sfondo nero, quasi caravaggesco -<sup>14</sup>, ovvero di controllare sapientemente i passaggi tra zone illuminate e zone in ombra e di curare il rapporto tra parti a fuoco e fuori fuoco -<sup>15</sup>. A questa attenzione formale si aggiungeva una particolare dedizione nella ricerca sul colore, che lo portava a dipingere a mano le stampe fotografiche con una maestria della quale era fiero. Dichiarò infatti: “I fotografi che coloravano le fotografie [...] erano moltissimi, ma credo di essere stato l'unico a farlo avendo come preciso riferimento gli effetti luministici della pittura cinquecentesca” -<sup>16</sup>. Che l'immagine pittorica fosse un modello ben presente lo si capisce anche dalla curiosa ripresa di uno spettacolo teatrale del 1932, rimasta a lungo inedita: la stampa 15 × 35 cm derivava da un negativo anomalo, nel quale l'inzeppamento del sistema di trascinarsi della Leica aveva provocato la parziale sovrapposizione degli scatti -<sup>17</sup>. Il risultato dell'incidente dovette apparire interessante al fotografo, che lo stampò e lo colorò manualmente. In effetti è difficile non vedere l'ispirazione futurista dell'immagine, tanto più plausibile se si considera che si era, da parte del movimento d'avanguardia, nel momento culminante di lancio della fotografia, promossa con il manifesto del 1930 e la presenza organizzata del gruppo nelle principali esposizioni di settore di quegli anni; tra queste, anche la Biennale internazionale di arte fotografica del 1932, nella quale, come si è visto poc'anzi, era presente un giovanissimo De Antonis -<sup>18</sup>. Non è noto l'utilizzo di quella stampa, né cosa ne pensasse davvero il suo autore, ma essa è indizio tanto della serietà con cui egli guardava all'arte quanto della sua inclinazione sperimentale.

Fu, però, con il trasferimento a Roma che i rapporti con il mondo dell'arte e degli artisti si fecero centrali, tanto nella sfera delle amicizie personali quanto nell'attività professionale. Dopo il pendolarismo con Pescara negli anni in cui frequentava il Centro Sperimentale di Cinematografia (tra il 1935 e il 1937), nel 1939 acquisì lo studio di Arturo Bragaglia a Piazza di Spagna, ereditando con esso una posizione centralissima nella capitale, oltre ad alcune attrezzature fotografiche di cui si sarebbe servito negli anni a venire. La nuova collocazione gli consentì di sviluppare rapidamente la sua attività di ritrattista per una clientela composita, che, insieme all'aristocrazia e all'alta borghesia romana, includeva numerosi visitatori stranieri, ivi compresi i soldati che presidiavano la capitale negli anni della guerra, dai tedeschi agli americani. In via Leonida Bissolati, non lontano dunque dallo studio di De Antonis, si trovava La Margherita, galleria-libreria antiquaria che Irene Brin aveva cominciato a gestire dal 1943 per arrotondare gli introiti in tempo di guerra, mentre il marito, Gaspero del Corso, era costretto a restare nell'anonimato perché disertore. La scrittrice e giornalista, già inserita in una prestigiosa rete internazionale di relazioni, seppe attrarre, alla

**03**

Pasquale De Antonis,  
"Fotografia astratta", 1951.  
Diapositiva a colori,  
17,5×23,5 cm.  
Roma, Archivio Pasquale  
De Antonis. Courtesy  
Archivio Pasquale De  
Antonis



**04**

Pasquale De Antonis,  
"Fotografia astratta",  
1980-1990 ca.  
Diapositiva a colori,  
13×18 cm (ricostruzione  
dell'originale del 1951).  
Roma, Archivio Pasquale  
De Antonis. Courtesy  
Archivio Pasquale De  
Antonis



Margherita prima e all'Obelisco poi, una clientela composta di intellettuali, poeti, critici, aristocratici, diplomatici, attori, registi e, naturalmente, artisti. De Antonis si inserì in questo contesto, individuando rapidamente nella riproduzione delle opere d'arte un nuovo e promettente territorio di specializzazione professionale. I rapporti con Irene Brin si sarebbero trasformati, poi, in un sodalizio creativo negli anni dell'Obelisco, la galleria aperta nel 1946 dai coniugi del Corso in via Sistina, a poche centinaia di metri dal suo studio di Piazza di Spagna -<sup>19</sup>.

L'attività di riproduzione di opere d'arte, testimoniata da migliaia di negativi ancora da inventariare, non è stata ricostruita; sappiamo, però, che diversi artisti si avvalevano dei servizi di De Antonis, che grazie all'ironica affabilità e all'amore per l'arte e la cultura stabilì con molti di essi duraturi rapporti professionali, oltre che personali. Tra questi, l'amico Corrado Cagli fu sicuramente uno dei clienti più affezionati e costanti, ma anche Mirko Basaldella, che fece riprodurre l'intero catalogo delle sue opere da De Antonis, e il fratello Afro; da ricordare ancora Renato Guttuso, Renzo Vespignani, Antonio Donghi, Nino Caffè, gli scultori Pericle Fazzini, Leoncillo Leonardi, Assen Peikov e alcuni artisti internazionali transitati per l'Obelisco come Roberto Matta e Alexander Calder. Molti di questi frequentavano la galleria dei Del Corso, mentre altri importanti legami si sarebbero sviluppati e approfonditi negli anni seguenti con Giuseppe Capogrossi, Carla Accardi e Achille Perilli -<sup>20</sup>.

Fu proprio all'Obelisco che avvenne l'incontro con Cagli. Tornato stabilmente a Roma nel 1947 dopo il periodo americano, aveva avviato una stagione di insistito sperimentalismo linguistico che, alternando opzioni astratte e figurative, caratterizzerà la sua partecipazione alla cultura informale, memore delle suggestioni surrealiste e gestuali conosciute negli Stati Uniti e in rinnovato dialogo con le ricerche dei più giovani compagni di strada come Afro, Mirko e Capogrossi -<sup>21</sup>.

Così lo ricorda De Antonis:

—

L'ho conosciuto [...] quando lascio l'esercito americano, col quale era giunto in Italia. Ci siamo incontrati alla galleria l'Obelisco, in occasione della mostra di Morandi. Il ritratto glielo feci nell'albergo in cui abitava, qui dietro al mio studio. Da allora siamo stati amici. Siamo stati vicinissimi sino a quando lui è morto. È stato lui a farmi incontrare Cartier-Bresson e a scrivere la presentazione della mia prima mostra -<sup>22</sup>.

—

Il testo di presentazione scritto dal pittore per la mostra *Fotografie astratte*, oltre a tradire un sincero apprezzamento per le ricerche dell'amico, dichiara una sorprendente comunità di intenti e finalità espressive.

Così esordisce Cagli nella sua presentazione:

—

Nuovi intendimenti dello spazio e attuali indagini sulle dimensioni pongono la fotografia oggi, non meno della cinematografia, di fronte a un dilemma che la pittura ha già anticipatamente vissuto nella sua

storia. Le tre dimensioni, espressive di un ciclo ormai esausto, non bastando più ad esprimere la coscienza di un evo al suo albero, ci hanno lasciato al bivio del consuetudinario con l'inesemplato <sup>-23</sup>.

---

Nel maggio del 1949, il pittore marchigiano aveva presentato alla galleria Il Secolo di Roma i suoi *Disegni di quarta dimensione*, influenzati dalle costruzioni del matematico americano Paul S. Donchian <sup>-24</sup>, che riflettevano più in generale il contatto con le ricerche post-surrealiste e astrattiste conosciute a New York, dove era tornato ancora nel 1946 dopo i quasi due anni trascorsi sul fronte europeo come soldato dell'esercito americano (dicembre 1943-estate 1945). Le idee di Donchian attualizzavano le teorie della realtà a N dimensioni e le geometrie non euclidee che avevano avuto grande impatto sulle ricerche astratte nella prima metà del secolo, dall'ambito cubista a *Kn* di Carlo Belli. Tramite alcuni modelli in carta e fil di ferro che Cagli aveva potuto vedere, il matematico intendeva rendere percepibile la realtà quadridimensionale che si celerebbe dietro ai solidi tridimensionali. Secondo l'artista, una simile investigazione para-scientifica avrebbe aiutato i pittori contemporanei a dipingere "secondo la coscienza del tempo", ovvero ad attingere alle nuove dimensioni dischiuse dall'esplorazione psichica dell'inconscio. "I pittori d'avanguardia si trovano [...] nella necessità di dover distinguere il loro operare secondo una coscienza spaziale che propone non più 'generi', ma 'modi' di 'II', di 'III', di 'n dimensione'", scriveva ancora Cagli nel 1950 <sup>-25</sup>. I disegni, che raffiguravano griglie di segni sovrapposti in modo da moltiplicare i piani, gettavano le basi, operative e ideali a un tempo, per le serie dei "motivi cellulari" e delle "impronte dirette", presentate nel giugno di quell'anno alla galleria Il Secolo. Secondo Enrico Crispolti, queste ricerche esercitarono un'importante sollecitazione nell'ambito dell'informale romano, i cui effetti saranno visibili sia nelle declinazioni segniche di Capogrossi, sia in diverse sperimentazioni materiche, da Edgardo Mangucci ad Alberto Burri <sup>-26</sup>.

Tornando al testo sulle fotografie astratte, secondo Cagli sono proprio le nuove indagini sulle dimensioni spaziali a collocare la fotografia (ma anche la cinematografia) su una strada di superamento del realismo, già indicata dagli artisti d'avanguardia. Esprimendo riserve su alcuni grandi fotografi, "amici e colleghi [che] abbiamo potuto osservare da vicino, da Erwin Penn [sic] che, nonostante il suo forte ingegno, è totalmente dominato dal Parnaso dei Sommi del Louvre o del Prado, a Henri Cartier-Bresson, che, per essere il più grande fotografo realista lascia nel silenzio le corde più profonde del suo strumento creativo" <sup>-27</sup>, Cagli apprezza, invece, la svolta attuale di De Antonis per il coraggio di aver abbandonato la sua "vena documentaria" ed essersi lasciato così alle spalle i "fantasmi del Michetti o del D'Annunzio".

---

Un fotografo che da Degas è partito, ma per finalmente approdare alle rive della coscienza della pittura del nostro tempo, è De Antonis di cui l'Obelisco ora espone i più recenti risultati che non soltanto investono

in modo perentorio l'arte della fotografia ma già contengono le premesse di nuovi intendimenti cinematografici <sup>-28</sup>.

Nella stessa direzione processuale e non figurativa è da leggere la citazione *in esergo* del passo di Herbert Read su Paul Klee, che evidenzia come l'allontanamento dalle apparenze della natura sia giustificabile attingendo alle sue forze creative, riconducendo cioè la forma alla sua *Gestaltung* ["formazione", intesa come processo che dà vita alla forma]. Il carattere dinamico impresso da De Antonis alle sue fotografie, nelle quali l'inquadratura sembra bloccare per un istante un moto spazio-temporale fluido e inarrestabile, era stato dichiarato d'altra parte dall'autore stesso in un'intervista riferibile alle medesime opere in mostra: "Con l'obbiettivo della macchina, la realtà viene sorpresa nella sua più fluida essenza; in ciò consiste il suo incanto. C'è una falsa stabilità, una falsa permanenza" <sup>-29</sup>. Il riferimento a una cosmogonia originariamente dinamica del mondo visibile va considerata, a mio avviso, non tanto come segnale di acume interpretativo da parte di Cagli, quanto, piuttosto, come sintomo di una più profonda sintonia tra le ricerche dei due amici.

Cagli, infatti, aveva da poco verificato la ricerca sulla realtà pluridimensionale su un nuovo territorio, quello delle "impronte indirette", realizzate senza toccare la tela con il pennello. Questi lavori erano stati esposti alla galleria Il Secolo nel novembre 1950, quindi solo cinque mesi prima della mostra di De Antonis. Sagome di carta e *textures* di vari materiali (paglia di Vienna, garza, stoffa decorata, rete metallica e altro) venivano appoggiate sulla tela e ricoperte di colore vaporizzato con l'aerografo; al termine del processo venivano eliminate, lasciando così una traccia negativa, un'impronta <sup>-30</sup>.

L'esigenza di superare la bidimensionalità della pittura, già immaginata nel testo del 1950 <sup>-31</sup> nei termini di un'estensione dalla tela all'architettura, portava ora Cagli a usare una sorta di metodo proiettivo per visualizzare l'immagine: le impronte delle sagome testimoniavano un transito avvenuto in un momento passato e non più attuale, un contatto spazio-temporale che rimaneva ora percepibile solo come traccia di un'assenza, un calco, in ultima analisi un'ombra. La profondità spaziale dell'immagine così ottenuta, nella quale le forme risparmiate emergono da uno sfondo più scuro, quand'anche non nero, si caricava di uno spessore temporale, che si amplificava ulteriormente grazie alla stratificazione di diversi livelli d'immagine. Questo processo aveva condotto Cagli a esiti molto simili alla fotografia *off-camera*: alcuni olii su carta intelata del 1950 come *Chimera* (fig. 5) o *Chemalis R D* hanno, infatti, l'apparenza di rayogrammi o, meglio ancora, di schadografie.

Con l'aerografo, Cagli scopre le potenzialità linguistiche e simboliche dell'ombra, per eccellenza territorio intermedio tra fotografia e pittura. Prima di lui, anche Man Ray aveva trovato nella vaporizzazione del colore su sagome od oggetti lo strumento elettivo per passare da una pittura astratta post-cubista alla fotografia come nuovo territorio

Corrado Cagli, *Chimera*,  
1950.  
Olio su carta intelata,  
71×102 cm.  
Roma, collezione privata.  
Courtesy Archivio Corrado  
Cagli, Roma



di sperimentazione formale: in particolare, il rayogramma avrebbe costituito l'esito più diretto della sua ricerca verso una pittura immateriale e condotta in negativo, cioè per sottrazione di immagine. E non è forse un caso che il ricorso all'aerografo da parte di Man Ray fosse avvenuto a stretto contatto con Marcel Duchamp nel momento in cui, a New York, questi era intento nell'elaborazione del *Grande vetro*: all'interno, dunque, di una ricerca speculativa che nella quarta dimensione cercava la possibilità di tradurre la realtà visibile in una sfera mentale, governata da una temporalità ultra-sensoriale <sup>-32</sup>.

Consapevole del proprio percorso, Cagli riconosce anche all'amico di aver gettato un ponte tra fotografia e pittura:

—

Da anni De Antonis non poteva sopportare una soluzione di continuità tra l'intendimento fotografico e quello pittorico e oggi, tra l'arte della fotografia come De Antonis la rinnova e l'arte della pittura come noi l'intendiamo, non esiste soluzione di continuità. De Antonis è entrato in questo nostro cantiere dove lentamente si va edificando l'unità della nostra coscienza e c'è entrato umilmente, lavorando alla cofana 'portando la scimmietta' e chi l'ha visto sul lavoro non si potrà sorprendere di ritrovarsi all'Obelisco di fronte alla poetica di un nuovo, profondo poeta <sup>-33</sup>.

—

Cagli interpreta le fotografie astratte come la ricomposizione finale di un dissidio tra fotografia e pittura, tra mestiere e arte: certamente è questo il primo momento in cui De Antonis si presenta pubblicamente, e in una galleria d'arte, come un artista che lavora con gli strumenti del fotografo. Si tratta di un passaggio importante e, sin lì, inedito. Anche le due *Solarizzazioni* pubblicate sulla rivista "Mediterranea" nel 1950, l'anno prima della mostra all'Obelisco, sono, in realtà, due varianti di



natura morta con candelabri sullo sfondo di foglie secche: dunque, ancora, una fotografia che si relaziona con il referente reale, sebbene le finalità interpretative siano evidenti per la ricerca formale, la ripetizione del soggetto e il titolo (*Solarizzazione*)<sup>-34</sup>. Il numero della rivista è, peraltro, assai interessante per gli scambi intellettuali che testimonia: dedicato ai principali eventi culturali del 1949, l'annuario accoglie numerosissime fotografie di De Antonis nelle diverse sezioni del teatro (da Visconti in poi), della moda e dell'arte, dove compaiono alcuni ritratti di artisti, amici di De Antonis e gravitanti attorno all'Obelisco (Vespignani, Donghi, Cagli, Afro, Guttuso). Non stupisce, a questo punto, di ritrovare tra gli autori dei testi Irene Brin per la moda e Cagli per l'arte, con un estratto del suo testo sui *Disegni di quarta dimensione*.

La presenza di Cagli non fu il solo elemento ad agire da stimolo verso una ricerca personale che, secondo i ricordi del figlio<sup>-35</sup>, De Antonis considererà tra le sue più importanti realizzazioni. L'ambiente dell'Obelisco, la cui programmazione fu particolarmente effervescente ed eclettica nel corso degli anni Cinquanta, fece il resto.

Nel gennaio 1951, dunque solo tre mesi prima della mostra di fotografie astratte, Piero Dorazio aveva presentato nella stessa galleria una personale di Kandinsky, che faceva seguito alla partecipazione dell'artista russo alla Biennale di Venezia dell'anno prima. Una relazione suggestiva con il padre dell'astrattismo (definito in una recensione di allora "un gotico dei circoletti [...] un mistico degli angoli isosceli e scaleni, un asceta della squadra e del compasso")<sup>-36</sup> è riscontrabile nelle 17 lastre 13 × 18 cm in bianco e nero dell'Archivio Pasquale De Antonis (fig. 2), che mostrano figure geometriche (sfere, cerchi righettati, piccoli punti di luce) in movimento oppure ripetute serialmente, collocabili nello stesso periodo di quelle più organiche esposte nel 1951<sup>-37</sup>. Considerate dal punto di vista strettamente iconografico, le prime ricerche astratte del fotografo teramano appaiono più vicine a modelli provenienti dal mondo della pittura, piuttosto che da quello della coeva fotografia sperimentale<sup>-38</sup>. A uno sguardo retrospettivo, anche l'allestimento di luci dietro teatrini di cartone forati può far pensare a quanto Fontana stava esplorando, a partire dal 1949, con i *Concetti spaziali*, sebbene si tratti di una suggestione tutta da verificare. Senz'altro, però, queste fotografie si inseriscono in una proiezione immaginativa pluridimensionale già evidenziata nelle parole di Cagli, e che aveva trovato nello spazialismo un'esplicita tematizzazione.

Una testimonianza del valore attribuito dallo stesso autore alle sue fotografie astratte è da rinvenirsi nella pubblicazione a tiratura limitata *DeAntonisseide 1951*, realizzata a quattro mani con l'amico Achille Perilli nel 1991 per ricordare l'anniversario della prima mostra all'Obelisco. Cinque stampe a contatto delle lastre in bianco e nero di De Antonis del 1951 sono affiancate da altrettante acqueforti/acquetinte a colori di Perilli e dalla riproduzione anastatica del manoscritto di Leonardo Sinigalli, che introduceva la seconda mostra di De Antonis all'Obelisco, *Fotografie*, del 1957<sup>-39</sup>. Sarà questo il secondo e ultimo momento nel



quale egli presenterà in una mostra monografica la sua ricerca fotografica recente.

Nella mostra del 1957 espone fotografie a colori e in bianco e nero: si tratta di carte da stampa inserite nell'apparecchio al posto dei negativi, che nascono dalla ripresa zenitale di alcuni liquidi oleosi in sospensione, versati su un piano di vetro illuminato dal basso. La frammentazione in piccole particelle e goccioline causata dalla diversa composizione chimica delle sostanze si trasfigurava nella stampa finale in una serie caleidoscopica di organismi microcellulari ("un verminaio o una galassia", azzardava Sinisgalli) <sup>-40</sup>, grazie all'intervento aggiuntivo di una leggera solarizzazione. La nuova serie conferma che De Antonis non sceglie mai la strada della fotografia *off-camera*, che pure aveva trovato nuova vitalità nel dopoguerra in ambito fotografico, ad esempio, con i fotogrammi e poi i chimigrammi di Paolo Monti <sup>-41</sup> o con i pirogrammi, le ossidazioni e gli idrogrammi, tutte serie sulle quali Nino Migliori lavorava dalla fine degli anni Quaranta raggiungendo esiti assai vicini alla pittura informale e in anticipo sulle ricerche più radicali di Burri <sup>-42</sup>.

Con la fine del decennio si chiude sostanzialmente la ricerca artistica di De Antonis, fatto salvo il tentativo di un film astratto su cui lavorerà nel 1970. Fanno eccezione alcune isolate sperimentazioni sul colore, grazie anche alla disponibilità dagli Stati Uniti di carte a stampa (le invertibili Ansco). Ancora negli anni Cinquanta, il fotografo gioca con l'interazione di luci di diverso colore (rosso e blu) su alcuni ritagli di carta bianca, disposti verticalmente su un piano chiaro: nell'immagine finale, i ritagli e le loro ombre si trasformano in segmenti intrecciati dei due colori (fig. 6), complicati in una variante con l'introduzione di una luce giallastra <sup>-43</sup>. Il risultato mostra una sorprendente affinità con il coevo lavoro degli artisti di Forma, come Pietro Consagra, Accardi, Dorazio, Perilli. Con alcuni di questi pittori, di almeno una generazione più giovani di lui, De Antonis aveva stabilito rapporti piuttosto stretti: in particolare con Perilli e Carla Accardi; tanto che, a questo proposito, Pasquale riferiva al figlio di alcune discussioni con la pittrice sui colori e sulle luci complementari, che potrebbero essere collegati, in quel periodo, alle ricerche di entrambi <sup>-44</sup>. Basti qui notare la presenza di riferimenti al processo fotografico nei quadri di Accardi della metà degli anni Cinquanta: in alcuni di essi, l'artista gioca sull'inversione di tono dei segni, che hanno l'apparenza di filamenti continui, rispetto allo sfondo (nero su bianco e bianco su nero), cui corrispondono titoli come *Negativo* e *Positivo* (o *Labirinto Positivo* e *Labirinto Negativo*).

Sulla via dell'astrazione e della sintesi cromatica va ricordato, infine, un altro grande amico di De Antonis in quegli anni, Giuseppe Capogrossi, che nel 1950 aveva esposto alla galleria Il Secolo la sua radicale sperimentazione informale. I possibili scambi tra il fotografo e il pittore, che erano impegnati negli stessi anni sulla strada dell'astrazione, ciascuno nel suo proprio linguaggio, trovavano in Cagli un punto di riferimento comune. Non è un caso che fu proprio quest'ultimo a presentare nella mostra al Secolo la svolta informale di Capogrossi, svolta che, secondo



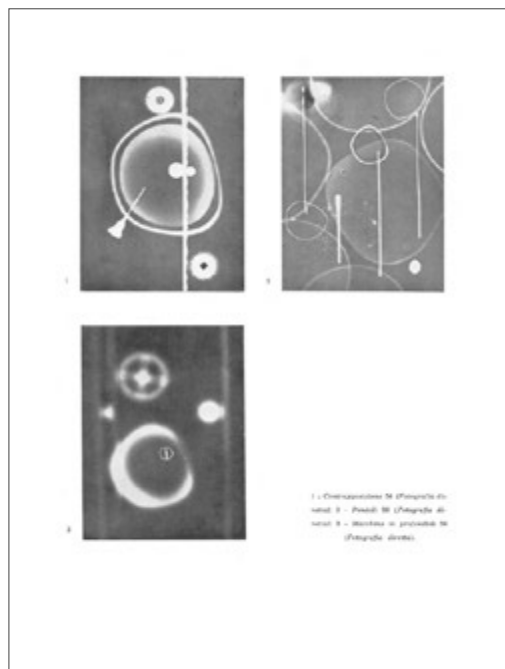
06

Pasquale De Antonis,  
"Fotografia astratta", 1956.  
Stampa a colori,  
22×29 cm.  
Roma, Archivio Pasquale  
De Antonis. Courtesy  
Archivio Pasquale De  
Antonis

Crispolti, non sarebbe stata pensabile senza lo stimolo del più anziano amico <sup>-45</sup>.

Il ruolo di Cagli nel rinnovamento artistico post-bellico romano fu, dunque, decisivo per l'influenza che egli seppe esercitare su ricerche non necessariamente omologhe alla sua, oltre che per le nuove possibilità di mediazione con gli Stati Uniti: basti pensare al successo americano di Afro e Mirko, suoi giovani assistenti prima della guerra. E in questa congiuntura l'Obelisco fornì una cornice di apertura e di libero confronto: nell'ottobre 1948, dopo l'inafasto esordio del 1947 allo Studio d'Arte Palma – vivacemente contestato per ragioni politiche dai futuri artisti di Forma – Cagli vi tenne la seconda mostra romana del dopoguerra; e vi continuerà a esporre con personali nel 1950, nel 1952 e nel 1962 <sup>-46</sup>.

Fotografie di Gastone Novelli riprodotte nella sua prima monografia a cura di Corrado Cagli, 1956



La complessità del personaggio, pittore sperimentale e curioso, eccentrico rispetto agli opposti schieramenti di astrattisti e realisti, nonché critico generoso e teorico aperto alle novità che attraversavano la cultura al di là degli specialismi, favori senz'altro lo stabilirsi di confronti particolarmente stimolanti e a prima vista insospettati con ricerche anche piuttosto lontane. In particolare, per la circolazione della sperimentazione fotografica nata dal confronto con De Antonis, vale la pena di segnalare un esito poco noto, riscontrabile nella prima monografia di Gastone Novelli scritta da Cagli nel 1956<sup>-47</sup>. Il testo di Cagli, in realtà, tenta di estendere la ricerca del giovane pittore sulla realtà pluridimensionale a tutta una generazione, della quale egli è considerato il “pirometro del grado di incandescenza”<sup>-48</sup>. Le parole che seguono individuano nel cubismo orfico un momento di fondamentale dialogo con la geometria non euclidea e le teorie dell'iperspazio, che l'autore intende coniugare con lo scandaglio dell'inconscio inaugurato dalle scuole psicanalitiche di Freud e Jung. Alcuni lavori di Novelli riprodotti in catalogo sono realizzati con l'aerografo, secondo modalità derivate da Cagli. E che tutto ciò sia legato anche alle sperimentazioni fotografiche è confermato indirettamente da alcune fotografie dirette di Novelli, anche queste riprodotte nel testo (fig. 7)<sup>-49</sup>.

Da quanto sin qui mostrato, il dialogo tra Cagli e De Antonis fecondò nuove prospettive nella ricerca artistica coeva. In chiusura, vorrei accennare a un ultimo possibile esito del mutuo scambio tra il pittore e il fotografo in un ambito limitrofo ma collegato, quello del documentario

d'arte. Si tratta di un sorprendente film su Cagli diretto nel 1959 dallo storico dell'arte Corrado Maltese, che propone alcune interessanti chiavi di lettura del processo creativo del pittore consapevolmente debitrice del linguaggio fotografico <sup>-50</sup>. Scrive Maltese a proposito del film *Immagine e materia. La nuova pittura di Cagli*:

—  
L'idea [...] mi è nata riflettendo sull'importanza assunta oggi dalle tecniche nella costruzione di un qualunque messaggio poetico. In sostanza mi è parso di riscontrare nella sua opera l'impegno più rigoroso di modernità e al tempo stesso il rifiuto più categorico dell'indistinzione e della confusione tra essere e conoscere e in definitiva tra materia e immagine <sup>-51</sup>.

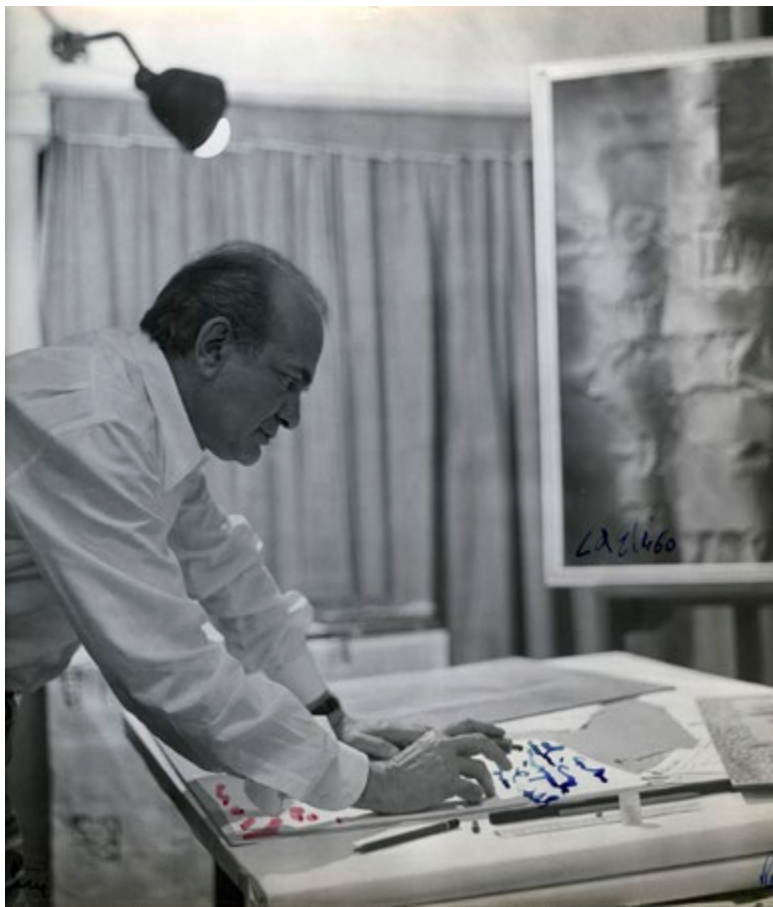
—

La critica di Maltese si applica in particolare a due serie, quella delle sagome policromate (di cui si è parlato sopra) e quella delle carte increspate, alle quali Cagli si dedica tra il 1958 e il 1959: in quest'ultima, grandi fogli di carta avvolti attorno a solidi tridimensionali sono poi dispiegati e ricondotti a una bidimensionalità che, nell'evidenza delle pieghe, reca traccia fisica della dimensione sottratta.

Il punto di vista del critico, che nasce da uno scambio di idee con l'artista, si concentra sulla relazione che si innesca tra la materia e l'immagine nel processo di creazione, sull'esempio di quanto avviene in natura con l'orma sulla sabbia, i fossili di felci, etc. Anche in pittura, l'immagine è concepita come traccia di un processo, come evento fissato entro un divenire, dove il ricordo della materia permette di associare tempi e spazi diversi, ottenendo così "una profondità che va al di là della profondità materiale, uno spazio che ha una durata e un tempo lontano" <sup>-52</sup>. La lettura critica di temi propri della ricerca di Cagli nel corso di un decennio viene restituita mediante un film privo di commento parlato (peraltro inizialmente previsto), che vuole scommettere sulla proposta di un nuovo tipo di "critofilm", secondo il neologismo coniato da Carlo Ludovico Ragghianti, ovvero di un testo critico realizzato secondo le logiche del linguaggio cinematografico <sup>-53</sup>. L'azione filmata, principale protagonista del messaggio, è confortata, invece, dalla musica – composta "con precisione e rapidità sorprendenti" da Franco De Masi – e dalla fotografia, affidata all'"iniziativa e alla intelligente collaborazione del direttore della fotografia, Mario Bernardo, il cui difficile lavoro è risultato alla fine superiore a ogni elogio" <sup>-54</sup>. Di cosa si tratta?

In entrambe le serie di Cagli analizzate, il colore polverizzato sostituisce il pennello e l'immagine finale è la traccia negativa lasciata da uno spessore tridimensionale (la sagoma o la piega della carta) che interdetta la vaporizzazione cromatica. Si tratta, quindi, di modalità operative molto affini al processo fotografico, ricondotto al grado minimale dell'impronta su supporto sensibile. La matrice tecnica del processo – che sarà, poi, uno dei contributi più originali dati da Maltese all'analisi del linguaggio artistico – viene evidenziata nel film mediante due inserti che interrompono la ripresa dell'esecuzione dell'opera. Il primo

Pasquale De Antonis,  
 “Corrado Cagli nello  
 studio”, 1960.  
 Stampa alla gelatina  
 d’argento con intervento a  
 penna blu e rossa di Cagli,  
 24×24 cm.  
 Roma, Archivio Pasquale  
 De Antonis. Courtesy  
 Archivio Pasquale De  
 Antonis



esempio riguarda la serie delle sagome di carta: i ritagli, immediatamente prima di essere ricoperti dal colore, sono illuminati da una forte luce direzionata che ne evidenzia l’ombra nera. Per un attimo ombre e ritagli si trasformano in segni neri sospesi su uno sfondo bianco, una sorta di composizione di graffiti primitivi dal chiaro sapore informale <sup>-55</sup>. Nel secondo esempio, invece, la carta, ancora corrugata come un rilievo orografico per essere stata avvolta attorno a un cilindro, viene distesa e illuminata per evidenziarne le ombre. A questo segue la proiezione di una luce rossa che, muovendosi sulle creste di carta, produce forme colorate di diversa ampiezza; l’ulteriore sovrapposizione di una luce azzurro-verde modifica ancora la composizione astratta, moltiplicando le forme e complicando la sinfonia cromatica <sup>-56</sup>. L’intermezzo è curioso anche perché gli spruzzi di colore effettivamente vaporizzati dall’aerografo nella sequenza successiva, e impiegati da Cagli nella serie delle “carte”, si muovono piuttosto su tonalità terrose e metalliche, di allusione geologica: sono, quindi, assai distanti dalle luci di colore puro esemplificate nella dimostrazione.

Il secondo stacco introdotto nel film appare, in realtà, molto vicino a quello che De Antonis aveva in quegli anni sperimentato con i ritagli di carta bianca, sopra paragonati alle ricerche degli artisti di Forma (fig. 6). Anche lì si giocava sugli effetti cromatici delle luci colorate, e in particolare sulla combinazione delle luci complementari rossa e azzurro-verde. Non sappiamo a chi sia da ricondurre la paternità di questi intermezzi, se a Cagli e alle sue conversazioni con De Antonis, a Maltese, a Bernardo o, più plausibilmente, a un confronto a più voci<sup>-57</sup>. Quel che è particolarmente interessante è il tentativo di dimostrare cinematograficamente una relazione strutturale tra linguaggio pittorico e linguaggio fotografico. E che questo legame passi per la capacità della luce di creare immagini mediante il suo opposto, l'ombra. Concluderei sul rapporto tra Cagli e De Antonis con una fotografia realizzata da quest'ultimo che riprende l'amico intento a scrivere nel suo studio, mentre sul cavalletto si vede una delle carte della serie appena citata (fig. 8). La fotografia è ritoccata a mano dall'artista, che firma il quadro sul cavalletto e scrive sul foglio con pennellate di colore rosso e blu: un omaggio scherzoso alle sperimentazioni sul colore dell'amico e il segno di una sintonia e di una scherzosa complicità mai tramontate.

<sup>-1</sup> Pasquale De Antonis (Teramo, 1908-Roma, 2001), dopo una formazione da autodidatta tra Teramo, Pescara e Bologna e i primi riconoscimenti in alcune rassegne internazionali di fotografia dei primi anni Trenta, nel 1934 apre uno studio fotografico di ritratti a Pescara. Alla metà del decennio si dedica a campagne di documentazione antropologica sulle feste di Rapino, Spoltore, Pretoro e San Gabriele in compagnia dell'amico Tommaso Cascella, accanto a reportage giornalistici. La frequentazione del Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma tra il 1936 e il 1937 gli apre nuovi ambiti di applicazione come operatore cinematografico

e come fotografo di scena (su questo aspetto della sua produzione, conservata nel Museo Biblioteca dell'Attore a Genova, cfr. Tinterri 1998). Tale esperienza lo induce a trasferirsi, nel 1939, nella capitale e a rilevare lo studio di Bragaglia a piazza di Spagna. Tramite l'attività di ritrattista, cominciano le intense frequentazioni con il mondo dell'arte gravitante attorno alla vicina galleria La Margherita e poi, soprattutto, all'Obelisco, gestiti entrambi da Gaspero del Corso e Irene Brin. Dalla conoscenza con quest'ultima, nascono i celebri servizi di moda (su cui il fondamentale Frisa 2008), mentre alla frequentazione dell'ambiente artistico e culturale si devono le sue

fotografie astratte, esposte esclusivamente in due mostre all'Obelisco nel 1951 e nel 1957 (riferimento monografico su questa produzione è Mormorio 2003). Per ulteriori aggiornamenti biografici si rimanda a De Antonis R. 2015.  
<sup>-2</sup> Russo 2011, pp. 347-357.  
<sup>-3</sup> Cagli 1951.  
<sup>-4</sup> La conoscenza risale ai primi tempi del ritorno a Roma di Cagli, durante l'inaugurazione della mostra di Morandi all'Obelisco nel novembre 1946 (Mormorio 1989, p. 48; Mormorio 2003, p. 52).  
<sup>-5</sup> Nell'Archivio Pasquale De Antonis (Roma) rimangono 3 scatole Ferrania contenenti 36 negativi su vetro alla gelatina bromuro d'argento in b/n formato 9×12 cm,

—  
*Note*

un'altra serie di 17 negativi su vetro in b/n formato 13×18 cm, insieme a 20 stampe *vintage*, tra cui quella utilizzata per il pieghevole. È presente, inoltre, un numero imprecisato di ristampe successive, alcune delle quali realizzate a contatto dai negativi originali nel 1981 per una pubblicazione realizzata con Achille Perilli (Perilli / De Antonis 1991). Desidero ringraziare sentitamente Riccardo De Antonis, figlio di Pasquale, per la grande disponibilità nel mostrare il materiale dell'archivio paterno e per i ricordi personali riferiti con precisione e generosità, che costituiscono una fonte primaria per ricostruire la figura del padre. Riccardo cominciò a fotografare con lui all'inizio degli anni Settanta e da quel momento lo seguì nella professione. Per la denominazione delle serie di fotografie astratte ci si riferisce a quanto descritto da Mormorio in base alle testimonianze dirette di Pasquale De Antonis (Mormorio 2003, p. 55).

– <sup>6</sup> La notizia mi è stata riferita da Riccardo De Antonis durante la visita all'Archivio Pasquale De Antonis a Roma (11 e 18 marzo 2016). Le diapositive hanno diversi formati (13×18, 18×24 e 24×30 cm).

– <sup>7</sup> Negli anni Ottanta, Pasquale e Riccardo De Antonis tentarono di riprodurre le cromie originali mediante uno studio comparato dei materiali dell'epoca e del loro invecchiamento (fig. 4).

– <sup>8</sup> In un caso, l'immagine della stampa invertibile a colori (Mormorio 2003,

tav. XVII) è identica al negativo su vetro in bianco e nero (a parte il colore, naturalmente); altre volte sono simili (*ivi*, tavv. XVII e XXII).

– <sup>9</sup> Paolo Fossati, in Veronesi 1983, p. 73. Sull'opera fotografica dell'artista si veda anche Bonini / Fossati 1975. Per la fotografia astratta in Italia: Scimé 1993; Valtorta / Bianchi 2008.

– <sup>10</sup> Turrone 1959, soprattutto pp. 49-52 e 71-72. L'assenza di De Antonis è rilevata da Pierangelo Cavanna in Cavanna / Paoli 2016, p. 50 e nota a p. 64.

– <sup>11</sup> V Triennale di Milano 1933, p. 531.

– <sup>12</sup> *IV Internationale Photo-Ausstellung*, Wien 1936; *XXXI Salon international d'art photographique*, Paris 1936; *Mezinárodní výstava fotografie*, Praha 1936 (Mostra internazionale di fotografia, Praga 1936).

– <sup>13</sup> Mormorio 2003, p. 20. Riccardo De Antonis scrive che frequentò i corsi all'Accademia di Belle Arti (De Antonis R. 2015, p. 116), mentre Antonella Russo riferisce di un apprendistato di un anno presso lo scultore Cleto Tomba all'Accademia Regazzi di Bologna (Russo 2011, p. 350).

– <sup>14</sup> Cfr., ad esempio, il giovanile *Ritratto di 'don Donato' De Antonis, padre del fotografo* (1933) o *Ritratto di una signora romana* (1947), riprodotti in Mormorio 2015, pp. 16-17.

– <sup>15</sup> Cfr. *Ragazza alla Prima Comunione* (1934), esposta a Parigi nel 1936 e *Lea*, presentata alla Mostra internazionale di Vienna nello stesso anno.

– <sup>16</sup> Mormorio 2003, p. 20.

– <sup>17</sup> Mormorio 2015, p. 17.

– <sup>18</sup> Nella mostra De Antonis esponeva tre foto, tutte descritte come "processo a colori": *Natura morta* (291), *Ritratto* (292), *Paesaggio* (293); cfr. I Biennale internazionale d'arte fotografica 1932, p. 53. In quel contesto, i futuristi avevano una sezione a parte.

– <sup>19</sup> Secondo Riccardo De Antonis, i rapporti di Pasquale con Irene Brin risalgono al periodo della Margherita e furono inizialmente legati all'attività di riproduzione delle opere d'arte, alla quale, dal 1946, si aggiunse la fotografia di moda con l'inaugurazione dell'Obelisco. Cfr. la sua testimonianza di prossima pubblicazione negli atti del convegno *Irene Brin e la galleria L'Obelisco*, a cura di Vittoria Caterina Caratuzzolo, Ilaria Schiaffini, Claudio Zambianchi (Roma, MLAC Sapienza, 2015).

– <sup>20</sup> L'elenco costituisce solo una prima approssimazione, restituita dalla testimonianza di Riccardo (cfr. la nota precedente). Sullo scultore bulgaro Assen Peikov, cfr. Mormorio 2003, p. 28 e Mormorio 1989, p. 48. Un'altra fonte interessante per ricostruire i contatti sono i ritratti fotografici realizzati da De Antonis, come quelli di Antonio Donghi, di Achille Perilli e soprattutto di Cagli, come vedremo più avanti.

– <sup>21</sup> Pittore, scultore e critico di grande influenza sull'arte italiana del Novecento, Corrado Cagli (Ancona 1910 – Roma 1976) era stato negli anni Trenta uno dei protagonisti della stagione del muralismo, a cui aveva



preso parte come pittore e come autore del *pamphlet Muri ai pittori* (1933). Promotore, con Cavalli e Capogrossi, di un recupero del mito e del primordio all'interno della scuola romana, aveva diretto con Libero De Libero le attività della galleria La Cometa della contessa Anna Laetitia Pecci Blunt in direzione anti-novecentista. Costretto all'esilio negli Stati Uniti per le persecuzioni razziali, dopo aver combattuto nell'esercito americano in Europa contro i nazifascisti era tornato a Roma nel 1947, dove continuerà ad affiancare la ricerca pittorica e scultorea alle attività di critico, scenografo e costumista. Per ulteriori approfondimenti su Cagli si rimanda soprattutto a Crispolti 1964 e 1982; Benzi 2006 e 2010.

– 22 Mormorio 1989, p. 48.

– 23 Cagli 1951.

– 24 Luciano Caramel, *Cagli "astratto"*, in Benzi 2006, pp. 49-50. Cfr. Colombo 2013 e Castellani 2014.

– 25 Corrado Cagli, *Le correnti d'avanguardia a Roma*, in *Mediterranea* 1950, p. 368.

– 26 Crispolti 1964, p. 190 e Crispolti, *Nel segno di Cagli, e proprio sul suo segno*, in Benzi 2010, p. 249.

– 27 Cagli 1951. I riferimenti fotografici citati da Cagli sono legati a conoscenze dirette: come accennato sopra, De Antonis riferisce che fu Cagli a presentargli Cartier-Bresson. Sul reportage a Scanno di quest'ultimo commissionatogli da Irene Brin nelle vesti di

Rome Editor per "Harper's Bazaar", cfr. Brin 2015. "Erwin Penn" sta per Irving Penn, che aveva ritratto Cagli insieme al compositore Vittorio Rieti, la danzatrice Tanaquil Le Clercq e il coreografo George Balanchine nel 1948, in occasione del balletto *The Triumph of Bacchus and Ariadne* all'Opera di New York, per il quale aveva realizzato scene e costumi. È ancora di Penn la celebre fotografia di artisti e scrittori al Caffè Greco, sempre del 1948.

– 28 Cagli 1951.

– 29 Manzini 1953.

– 30 Per una prima osservazione della possibile influenza di De Antonis sul Cagli di questo periodo, cfr. Benzi 2010, p. 42.

– 31 Corrado Cagli, *Le correnti d'avanguardia a Roma*, in *Mediterranea* 1950, p. 368.

– 32 Per una lettura della ricerca duchampiana in relazione alla fotografia, all'ottica e alle geometrie non euclidee si fa riferimento soprattutto a Clair 1977.

– 33 Cagli 1951.

– 34 *Mediterranea* 1950. Curiosa è la collocazione apolide delle immagini, che affiancano le illustrazioni di alcuni reperti in un articolo su un ritrovamento archeologico in Crimea (*Notiziario: a Neapolis nel cuore della Siberia un mausoleo dell'epoca romana*). Mormorio cita due *Solarizzazioni* di De Antonis nel numero del 1948-1949 della rivista, pp. 264-265), che però non mi è stato possibile reperire.

– 35 Si rimanda alla testimonianza citata alla nota 19.

– 36 Kandinsky 1951.

– 37 Alcuni di questi corrispondono alle stampe riprodotte in Mormorio 2003, tavv. II e VII.

– 38 Propende per questa interpretazione Riccardo De Antonis, che non ricorda di rapporti di Pasquale con fotografi sperimentali coevi (interviste rilasciate all'autrice a Roma l'11 e il 18 marzo 2016). A conferma dell'influenza di suggestioni dal mondo dell'arte, va ricordata l'unicità della sperimentazione astratta di De Antonis a Roma, che Antonella Russo legge nell'ambito del riconquistato primato della capitale sulla scena artistica nazionale grazie all'attività di artisti, studiosi e gallerie, tra le quali L'Obelisco (Russo 2011, p. 350).

– 39 Perilli / De Antonis 1991. A testimonianza del rapporto tra i due si veda anche Perilli, *Pasquale De Antonis, poeta/fotografo*, in Tinterri 1998, pp. 9-10.

– 40 Sinisgalli 1957.

– 41 Sulla ricerca astratta di Paolo Monti si veda Zannelli 2016. Accostabile alle fotografie di De Antonis del 1957 sembra il *Fotogramma* del 1950-1953 riprodotto in Cavanna / Paoli 2016, p. 151 (inv. B. 125.01.03/03).

– 42 Turrone 1958. Per Migliori si fa riferimento ai testi di Quintavalle (1977 e 1993).

– 43 Secondo Riccardo De Antonis, queste immagini (riprodotte in Mormorio 2003, tavv. XIX e XXI) furono realizzate con l'aggiunta di filtri polarizzati sull'obiettivo e sulla fonte di illuminazione.



- **44** Per le relazioni con il primo cfr. Perilli / De Antonis 1991 e Perilli, *Pasquale De Antonis, poeta/fotografo*, in Tinterri 1998, pp. 9-10. I rapporti amichevoli con Carla Accardi sono riportati da Riccardo De Antonis (interviste rilasciate all'autrice a Roma l'11 e il 18 marzo 2016).
- **45** Secondo Crispolti, si tratta di una paternità ideologica e linguistica, che andrebbe estesa anche ad altri artisti più giovani come Sanfilippo, Sterpini, Perilli etc. Crispolti, *Cagli da New York a Roma*, in Galeazzi 1980, pp. 61-62.
- **46** Cfr. i cataloghi Cagli 1948, 1952 e 1962. Inoltre nel 1950 vi tiene la mostra *I boschi del Lemery. I viaggi*.
- **47** Ringrazio Giuseppe Briguglio (Fondazione Cagli) per la cortese segnalazione e Marco Rinaldi per la consulenza.
- **48** Cagli 1956.
- **49** *Ivi*, ill. 1-3.
- **50** *Immagine e materia. La nuova pittura di Cagli*, 1959. Regia di Corrado Maltese, musica di Franco De Masi, fotografia e realizzazione di Mario Bernardo; assistente operatore Sergio Martinelli, montaggio Misa Gabrini, tecnico del colore Giuseppe Petrarca. Ringrazio Tommaso Casini per avermi mostrato il film in occasione di un intervento nell'ambito delle conferenze del Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte alla Sapienza (2 marzo 2017). Ringrazio anche Flavia Morabito e Viridiana Rotondi della Cineteca Nazionale per la disponibilità.
- **51** Maltese 1959, p. 17.
- **52** *Ivi*, p. 17.
- **53** Il termine fu impiegato per la prima volta da Ragghianti nel 1948. Cfr. Ragghianti 1957 [1948], p. 264.
- **54** Maltese 1959, p. 16.
- **55** Il primo intermezzo è ai minuti 1:30-1:40.
- **56** Il secondo stacco è tra i minuti 7:58 e 8:22 circa.
- **57** Si apre qui un campo di indagine tutto da esplorare: sull'attività di Mario Bernardo, sui rapporti tra Maltese e Cagli (sul quale aveva scritto alcune recensioni su "l'Unità") e tra Maltese e De Antonis (che fece riproduzioni di immagini per molte pubblicazioni dello storico dell'arte).

---

## Bibliografia

- Benzi 2006** Fabio Benzi (a cura di), *Cagli*, catalogo della mostra (Ancona, Mole Vanvitelliana, 2006), Milano, Skira, 2006.
- Benzi 2010** Fabio Benzi (a cura di), *Corrado Cagli e il suo magistero. Mezzo secolo di arte italiana dalla Scuola Romana all'astrattismo*, catalogo della mostra (Pordenone, PArCo Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Armando Pizzinato", 2010), Milano, Skira, 2010.
- Bonini / Ferrari 1975** Giuseppe Bonini / Giuliana Ferrari (a cura di), *Luigi Veronesi*, catalogo della mostra (Parma, Scuderie della Pilotta, 1975), Parma, CSAC, 1975.
- Brin 2015** Irene Brin, *L'Italia Esplode. Diario dell'anno 1952*, con testi di Claudia Palma, Vittoria Caterina Caratozzolo, Ilaria Schiaffini, Roma, Viella, 2014.
- Cagli 1948** *Corrado Cagli. Disegni e monotipi*, catalogo della mostra, con testi di Luc Bouchage e Massimo Bontempelli, una poesia di Charles Olson, Roma, Galleria L'Obelisco, 1948.
- Cagli 1951** Corrado Cagli, *De Antonis*, in *Fotografie astratte di De Antonis*, pieghevole della mostra, Roma, Galleria L'Obelisco, 1951.
- Cagli 1952** *Corrado Cagli. Ritratto di Johanna e La rotta del Po. Monotipi a olio su carta di riso*, catalogo della mostra, Roma, Galleria L'Obelisco, 1952.

- Cagli 1956** Corrado Cagli, *G. Novelli*, numero unico edito della rivista "Dimensione. Periodico d'arte e di documentazione", Roma, 1956.
- Cagli 1962** *Corrado Cagli. Sculture*, catalogo della mostra, testo di Aldo Palazzeschi, Roma, Galleria L'Obelisco, 1962.
- Castellani 2014** Carlotta Castellani, *Corrado Cagli e Charles Olson. La ricerca di nuovi linguaggi tra esoterismo e geometria non euclidea*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz", a. LVI, n. 2, 2014, pp. 215-235.
- Cavanna / Paoli 2016** Pierangelo Cavanna / Silvia Paoli (a cura di), *Paolo Monti. Fotografie/Photographs 1935-1982*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 2016-2017), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016.
- Clair 1977** Jean Clair, *Duchamp et la photographie. Essay d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une oeuvre*, Chêne, Paris, 1977.
- Colombo 2013** Davide Colombo, *Geometria non euclidea e quarta dimensione nello scambio intellettuale tra Charles Olson e Corrado Cagli*, in "L'uomo nero", n. 10, 2013, pp. 166-197.
- Crispolti 1964** Enrico Crispolti, *Corrado Cagli*, Torino, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1964.
- Crispolti 1982** Enrico Crispolti (a cura di), *I percorsi di Cagli*, catalogo della mostra (Napoli, Castel dell'Ovo, 1982), Roma, De Luca, 1982.
- De Antonis R. 2015** Riccardo De Antonis (a cura di), *Pasquale De Antonis: la fotografia di moda*, catalogo della mostra (Pesaro, Palazzo Mosca-Musei Civici, 2015), Fano, Grapho5, 2015.
- Donazzolo Cristante 2003** Cristina Donazzolo Cristante (a cura di), *Cagli dei fotografi*, catalogo della mostra (Udine, Civici Musei, 2003), Giugliano in Campania, Felice Cervino Editore, 2003.
- Frisa 2008** Maria Luisa Frisa (a cura di), *Pasquale De Antonis: la fotografia di moda 1946-1968*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 2008), Venezia, Marsilio, 2008.
- Galeazzi 1980** Giancarlo Galeazzi (a cura di), *Corrado Cagli e la critica*, atti del convegno (Ancona, Palazzo degli Anziani, 26-27 settembre 1980), Ancona, Tipografia Pucci, 1980.
- I Biennale Internazionale d'Arte Fotografica 1932** *I Biennale internazionale d'arte fotografica*, catalogo della mostra (Roma, 1932-1933), Roma, Edizioni Enzo Pinci, 1932.
- Kandinsky 1951** S.a., *Kandinsky*, in "Il Popolo", 2 febbraio 1951.
- Maltese 1959** Corrado Maltese, *Immagine e materia nella pittura di Corrado Cagli. Un documentario cinematografico realizzato da Corrado Maltese*, in "Arte Oggi", a. I, n. 2, giugno 1959, pp. 16-18.
- Manzini 1953** Gianna Manzini, *Il fotografo magico*, in "Giornale di Sicilia", 10 settembre 1953.
- Mediterranea 1950** "Mediterranea. Almanacco di Sicilia", Palermo, I.R.E.S., 1950.
- Mormorio 1989** Diego Mormorio, *De Antonis. Una galleria di ritratti di amici artisti*, in "Photo Italia", a. XIV, n. 170, agosto 1989, pp. 48-55.
- Mormorio 2003** Diego Mormorio, *Pasquale De Antonis: fotografie astratte, 1951-1957*, Teramo, Teramo Nostra, 2003.
- Mormorio 2015** Diego Mormorio, *Pasquale De Antonis. L'impareggiabile maestro*, in De Antonis R. 2015, pp. 16-17.

- Perilli / De Antonis 1991** Achille Perilli / Pasquale De Antonis, *DeAntonisseide 1951*, La Librericiuola, Roma, 1991.
- Quintavalle 1977** Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Antonio Migliori*, catalogo della mostra (Parma, Palazzo della Pilotta, 1977), Parma, Grafiche STEP, 1977.
- Quintavalle 1993** Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Muri di carta. Fotografia e paesaggio dopo le avanguardie*, catalogo della mostra (Venezia, Padiglione Italia della Biennale, 1993), Milano, Electa, 1993.
- Ragghianti 1957 [1948]** Carlo Ludovico Ragghianti, *Critica d'arte e cinema*, in *Atti del Primo Convegno internazionale per le Arti figurative* (Firenze, 1948), Edizioni U, Firenze 1948, poi in Id., *Cinema arte figurativa*, Torino, Einaudi, 1957.
- Russo 2011** Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011.
- Scimé 1993** Giuliana Scimé (a cura di), *Bauhaus e razionalismo nelle fotografie di Lux Feininger, Franco Grignani, Xanti Schawinsky, Luigi Veronesi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Fonte d'Abisso Arte, 1993), Milano, Mazzotta, 1993.
- Sinigalli 1957** Leonardo Sinigalli, *De Antonis*, in *Fotografie di De Antonis*, pieghevole della mostra, Roma, Galleria L'Obelisco, 1957.
- Tinterri 1998** Alessandro Tinterri (a cura di), *Pasquale De Antonis, un fotografo a teatro: da Visconti a Strehler, da Gassman a Mastroianni*, catalogo della mostra (Genova, Politeama Genovese; Roma, Galleria Il Segno; Teramo, Pinacoteca Civica, 1998), Roma, De Luca, 1998.
- Turrone 1958** Giuseppe Turrone, *Fotografie astratte di Antonio Migliori*, in "Ferrania", a. XII, n. 8, agosto 1958, pp. 2-5.
- Turrone 1959** Giuseppe Turrone, *Nuova fotografia italiana*, Milano, A. Schwarz, 1959.
- V Triennale di Milano 1933** *V Triennale di Milano*, catalogo ufficiale della mostra, Milano, Ceschina, 1933.
- Valtorta / Bianchi 2008** Roberta Valtorta / Arianna Bianchi (a cura di), *Fotografia astratta dalle avanguardie al digitale*, Venezia, Marsilio, 2008.
- Veronesi 1983** Luigi Veronesi, *Fotogrammi e fotografie*, a cura di Paolo Fossati, Torino, Einaudi, 1983.
- Zannelli 2016** Diletta Zannelli, *La sperimentazione astratta nella fotografia di Paolo Monti (1950-1970)*, in "Rivista di studi di fotografia", n. 3, 2016, pp. 74-93.

# La Mostra della fotografia a Roma dal 1840 al 1915: collezionisti, studiosi e conoscitori intorno al 1953

## Abstract

This essay analyzes the origins and consequences of the first major exhibition of historical photography organized in Rome in 1953. The show was the first in Italy to draw public attention not only to photography's documentary value, but also to the history of photography in Rome between 1840 and 1915. Based on the contribution of notable intellectuals and directed by Silvio Negro and Carlo Pietrangeli, the exhibition laid the historiographical foundations for a history of photography in Rome and was a driving force for the creation of important collections, beginning with the "Archivio fotografico del Comune di Roma".

## Keywords

1950s; ARCHIVIO FOTOGRAFICO DEL COMUNE DI ROMA;  
NEGRO, SILVIO; PHOTO COLLECTION; PHOTOGRAPHIC EXHIBITION;  
PIETRANGELI, CARLO; RETROSPECTIVE EXHIBITION; ROME

Il 2 luglio 1953, nella nuova sede del Museo di Roma in Palazzo Braschi <sup>-1</sup>, veniva inaugurata la *Mostra della fotografia a Roma dal 1840 al 1915*, promossa e organizzata dalla Associazione degli Amici dei Musei di Roma <sup>-2</sup> con il contributo del Comune di Roma e dell'Ente Provinciale per il Turismo, che si assunse l'onere della pubblicazione di un sintetico, ma denso catalogo. Nella prefazione – non firmata, ma probabilmente dovuta a Carlo Pietrangeli, ispettore dei Musei comunali e principale ideatore e propugnatore della mostra – dopo aver dichiarato le motivazioni che avevano suggerito l'iniziativa e sottolineato che “nulla si presta meglio della fotografia a documentare questa fatale trasformazione [...] di questo mondo scomparso, suscitando in noi un'emozione rievocatrice che nemmeno l'opera d'arte può provocare”, l'ultimo paragrafo esprimeva il dovuto auspicio di “aver

fatto cosa gradita ai Romani che potranno rievocare aspetti scomparsi della nostra città [...]”. Allo stesso tempo, esso preannunciava anche quello che sarebbe stato l’esito maggiore e progettuale di lunga gittata, cioè “di aver portato altresì un utile contributo al loro museo che, per mezzo delle riproduzioni del materiale esposto, potrà arricchirsi di una documentazione unica nel suo genere”<sup>-3</sup>.

Inizialmente, infatti, i promotori della mostra avevano prefigurato la creazione di una raccolta di riproduzioni delle fotografie che i membri del Comitato esecutivo della mostra andavano scoprendo, attraverso una capillare attività di ricerca e di scavo, all’interno degli archivi di numerosi musei, enti e istituzioni pubbliche, ma anche nelle case, nelle biblioteche, nelle cantine e nelle soffitte di nobili famiglie romane, di artisti o di antiquari, oltre che nelle raccolte dei primi studiosi e collezionisti di fotografie di Roma – da Ceccarius e Silvio Negro a Valerio Cianfarani e Piero Becchetti.

Disposta in diciassette sale e in vari altri ambienti di passaggio, al primo piano e nell’ammessato di Palazzo Braschi, la mostra si articolava in diverse sezioni, per una rassegna di tutti gli aspetti della città, con l’intento di rappresentarne la storia più recente, la vita sociale e culturale e le trasformazioni urbanistiche che essa aveva subito, dopo il 1870, nel passaggio da capitale pontificia a capitale d’Italia. Tra le varie sezioni dedicate a “Storia”, “Arti, lettere, scienze”, “Amministrazione civile”, “Topografia”, “Usi e costumi”, “Corte e società”, “Moda” e “Vaticano”, un ruolo centrale ricopriva la sezione “Storia della fotografia a Roma”, che era stata ispirata da Silvio Negro e che fu all’origine dell’organizzazione stessa della mostra<sup>-4</sup>. Si manifestò qui, infatti, per la prima volta in Italia, seppur ancora timidamente, un’attenzione anche per i diversi autori e i responsabili della produzione delle immagini, nel tentativo di recuperarne e comprenderne le testimonianze, l’organizzazione professionale e commerciale, le evoluzioni tecniche e stilistiche, le aspirazioni creative<sup>-5</sup>.

Il catalogo, poi, con le sue 360 pagine, e sebbene avesse solo 55 immagini riprodotte fuori testo, restituiva il senso dell’operazione della mostra e la vastità della ricognizione di materiali e documenti originali relativi alla produzione fotografica romana delle origini; contemporaneamente, per la sua sistematicità, apriva al futuro della ricerca sulle fonti della fotografia a Roma, presentando un importante indice con la descrizione di tutti i pezzi esposti (complessivamente 3664, tra fotografie e altri documenti) e l’indicazione delle relative provenienze, oltre all’elenco completo degli espositori, suddiviso tra Enti (in tutto 44) e privati (ben 221).

### **I protagonisti**

Il Comitato esecutivo ebbe un ruolo molto importante nella ricerca e nella raccolta dei materiali ed era costituito da personalità di spicco della cultura romana<sup>-6</sup>: la pittrice e scultrice russa Assia Busiri Vici (Alexandra Olsoufieff) che, insieme al marito architetto Andrea Busiri



01

Melkiorre Melis, "Bozzetto per il manifesto della *Mostra della Fotografia a Roma 1840-1915*", 1953. Tempera, inchiostro e biacca su carta, 99,5 × 61,7 cm (applicato su telaio in legno e compensato). Museo di Roma, Gabinetto Stampe, inv. GS 12076. © Roma-Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali-Museo di Roma

Vici, curò l'allestimento della mostra, oltre alla sezione dedicata alla moda <sup>-7</sup>; il celebre storico e romanista Giuseppe Ceccarelli (Ceccarius), al quale fu affidata interamente la vasta sezione sugli usi e costumi <sup>-8</sup>; gli archeologi Valerio Cianfarani, per la cura della sezione sulla storia della città risorgimentale (dalla difesa della Repubblica romana nel 1849 alla breccia di Porta Pia) e post-unitaria <sup>-9</sup>, e Antonio Maria Colini che, con Carlo Pietrangeli e Alberto De Angelis, curò la sezione relativa

alle scienze, lettere e arti, oltre che quella della topografia, insieme al marchese Giovanni Incisa della Rocchetta e lo stesso Pietrangeli <sup>-10</sup>; De Angelis, giornalista e musicologo, contribuì, in particolare, per le parti dedicate alla musica <sup>-11</sup>. Il principe Leone Massimo curò la sezione dedicata al Vaticano e, come anche Incisa della Rocchetta, prestò notevoli e rarissimi pezzi, oltre che farsi mediatore per importanti prestiti da parte delle varie famiglie nobili romane. Il marchese, studioso e cultore della storia, della società e dei costumi di Roma, collaborò, come già detto, soprattutto per la vasta sezione sulla topografia e, insieme a Pietrangeli, anche per quella dedicata alla corte e alla società. Incisa della Rocchetta, Leone Massimo, Ceccarius, Colini e Pietrangeli erano, tra l'altro, membri del Consiglio direttivo dell'Associazione degli Amici dei Musei, pertanto tra i più convinti sostenitori della mostra.

Carlo Pietrangeli e Silvio Negro furono, però, i coordinatori principali dell'esposizione, ai quali spetta certamente l'ideazione dell'intero percorso espositivo. Pietrangeli, come già detto, condivise, inoltre, la cura di varie sezioni, inclusa quella specificamente dedicata alla storia della fotografia a Roma, della quale fu però responsabile soprattutto Negro.

### **L'incremento delle collezioni**

Già nel corso delle prime fasi organizzative <sup>-12</sup>, ma con una risposta che si fece sentire soprattutto a chiusura della mostra, cominciarono ad affluire al Museo di Roma una serie di donazioni di fotografie originali, anche grazie all'importante ruolo di mediazione che aveva avuto l'Associazione degli Amici dei Musei. Fondata nel 1948, essa aveva l'obiettivo, tra l'altro, di promuovere l'incremento delle collezioni d'arte appartenenti al Comune di Roma attraverso acquisti, lasciti, donazioni e depositi <sup>-13</sup>. Tra i primi a donare al Museo alcune delle opere esposte in mostra furono proprio vari membri del Comitato esecutivo (come Ceccarius), seguiti da altri prestatori, nonché da eredi di fotografi o di significativi nuclei fotografici che, via via, fino agli anni più recenti – come nel caso delle collezioni appartenute a Silvio Negro e a Valerio Cianfarani – hanno contribuito all'accrescimento dell'archivio comunale <sup>-14</sup>.

L'importanza della documentazione che avrebbe dovuto scaturire dall'organizzazione della mostra e che, si sottolinea, era stato forse il motivo essenziale per la promozione di questa inedita manifestazione espositiva, è, del resto, richiamata in molti documenti e interventi dei curatori e recensori della mostra <sup>-15</sup>. Pietrangeli, nel settembre-ottobre 1953 – quando la mostra era ancora in corso e il catalogo ancora in preparazione – ne lascia testimonianza attraverso le pagine di "Studi Romani", nelle quali, insieme a una descrizione attenta e capillare delle varie sezioni della mostra, traccia un sintetico resoconto della sua genesi e un primo bilancio sui riscontri di pubblico e sui risultati ottenuti <sup>-16</sup>. Con la competenza del conoscitore e le note qualità di conservatore museale, egli avverte il pubblico più entusiasta – il quale avrebbe

ingenuamente voluto che l'esposizione delle fotografie divenisse permanente – che “la conservazione stessa dei pezzi sarebbe compromessa da una prolungata esposizione alla luce”, assicurando, comunque, che il catalogo sarebbe stato molto utile in futuro come “indice del materiale esposto che sarà sempre reperibile per chi avesse interesse di consultarlo”. In ogni caso,

–  
il Comune ha già iniziato la riproduzione dei soggetti più interessanti e le copie saranno conservate in cartelle in una apposita sezione del Museo di Roma accanto alla collezione dei disegni e delle stampe, ove tutti potranno consultarle, ed eventualmente far tirare nuove copie dalle negative, pur esse conservate <sup>-17</sup>.

–  
La determinazione del giovane ispettore dei Musei e il suo importante progetto – che, di fatto, segna l'atto di nascita della raccolta fotografica comunale nella sua configurazione attuale <sup>-18</sup> – sono rintracciabili, del resto, nel ricordo che lo stesso ne ha dato nell'intervento al convegno dedicato dall'Archivio Fotografico Comunale alle celebrazioni del 150° anniversario della fotografia (1989). In esso, non a caso, egli ricostruisce la serie di acquisizioni che derivarono dalla mostra del 1953 <sup>-19</sup>, sottolineando l'importanza di aver costituito una base dalla quale far sviluppare studi successivi, fra pubblicazioni – alcune delle quali anche con il suo stesso contributo <sup>-20</sup> – e mostre, seppure più circoscritte per il numero di opere esposte, ma con cataloghi e apparati storici e filologici più avanzati <sup>-21</sup>.

### **Le donazioni e gli acquisti**

Fra le donazioni del 1953 basti qui ricordare, ad esempio, per il particolare rilievo storico-fotografico che presentano, il nucleo di immagini di proprietà di Eugenio Di Castro <sup>-22</sup>, tra le quali le fotografie relative ad alcuni importanti momenti della vita pubblica di Pio IX e quelle dei Fratelli D'Alessandri, riprese dopo gli scontri a Mentana nel 1867; l'ormai celebre nucleo di carte salate con le classiche vedute monumentali di Roma, per lo più di James Anderson e Giacomo Caneva, recanti il *publicetur* pontificio (utile a datarne precisamente il termine *ante quem*), lasciate in deposito al Museo per cura dell'architetto Gustavo Giovannoni del Centro Studi di Storia dell'Architettura <sup>-23</sup>; le fotografie provenienti dal Collegio dei Conti Gentili di Alatri, tra cui una bellissima e rara veduta di Piazza Navona di Tommaso Cuccioni <sup>-24</sup>. L'anno successivo, nel 1954, furono donate da Casimiro Manassei le fotografie relative agli interni di Palazzo Torlonia in Piazza Venezia prima della sua demolizione. Seguì il dono, negli anni 1956-1958, di Giulio Quirino Giglioli <sup>-25</sup>, attraverso il quale sono pervenute importanti immagini dei Fratelli D'Alessandri e di Pietro Dovizielli. Nel 1960 fu donata da Ugo Simonetti una serie di *tableaux vivants* con personaggi mascherati realizzata da Henri Le Lieure intorno al 1880, insieme a un prezioso nucleo comprendente alcune fotografie di Robert Macpherson, provenienti



Foto Vasari, "Palazzo Braschi. Allestimento della Mostra della Fotografia a Roma 1840-1915", 1953. Negativo, gelatina bromuro d'argento su vetro, 13×18 cm. Museo di Roma, Archivio Fotografico, inv. XB-2178. © Roma-Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali-Museo di Roma



dalla raccolta di Roma Simonetti; e ancora, un album con 180 ritratti appartenuto al potente ministro delle armi di Pio IX, Monsignor Xavier de Mérode e quello, appartenuto a Pio IX, con i ritratti dei vescovi che avevano partecipato al Concilio Ecumenico Vaticano I. Va ricordata, inoltre, la donazione, risalente al 1957, del fondo di lastre realizzate tra il 1890 e il 1920 da due fotografi dilettanti, Giuseppe Conrado e Filippo Fornari, che, tuttavia, non erano state esposte nel 1953 e che costituiscono invece oggetto di interesse soltanto molto più tardi, nella mostra organizzata dall'Archivio Fotografico Comunale nel 1984<sup>-26</sup>, una delle diverse occasioni che hanno segnato il percorso di crescita e di divulgazione dei materiali conservati e studiati nell'ambito dell'importante istituzione cittadina<sup>-27</sup>.

Un ulteriore *corpus* di notevole importanza, è costituito, poi, dalle numerose fotografie provenienti dal fondo del Piano Regolatore del 1883 e del 1924, già di pertinenza dell'Archivio Storico Capitolino, delle quali la Direzione dei Musei di Roma non soltanto richiese il prestito per la mostra – nella quale occuparono, tra l'altro, un posto di rilievo per il valore documentario che presentavano in relazione al tema dell'esposizione – ma il trasferimento “in via permanente”, in quanto materiale fotografico considerato “di interessante complemento alle collezioni già esistenti”. Richiesta alla quale il sovrintendente dell'Archivio aderì prontamente, con una scelta oggi discutibile dal punto di vista archivistico, rendendosi disponibile a trasferire presso il Museo di Roma, “sua sede naturale” – e dove, infatti, attualmente si conserva – anche altro analogo materiale eventualmente reperito in seguito<sup>-28</sup>.

Vanno ricordati, però, anche gli acquisti che fece il Comune, a cominciare da quello, nel 1958, del fondo di circa 300 lastre di Gustave Eugène Chauffourier<sup>-29</sup>, fotografo francese che si era stabilito a Roma nel 1871, dall'archivio del quale erano state tratte diverse stampe per



03

Foto Vasari, "Palazzo Braschi. Allestimento della *Mostra della Fotografia a Roma 1840-1915*", 1953. Negativo, gelatina bromuro d'argento su vetro, 13 × 18 cm. Museo di Roma, Archivio Fotografico, inv. XB-2182. © Roma-Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali-Museo di Roma

documentare, nella mostra, luoghi particolarmente suggestivi della città e tra i più cari al pubblico dei viaggiatori, che costituivano a Roma, nell'età del collodio, la principale fonte di guadagno per i professionisti e i commercianti di stampe, ripresi alle soglie delle irreversibili trasformazioni. Tanto più l'acquisto di tale fondo si è, poi, rivelato opportuno, avendo potuto identificare in esso alcuni soggetti ormai sicuramente attribuibili ad altri due fotografi, riconosciuti dalla storiografia più recente tra i principali protagonisti della scena romana: Carlo Baldassarre Simelli – nel cui studio in via del Corso era subentrato, appunto, Chaffourier – e Francesco Adriano De Bonis, dalla biografia più incerta ma dal profilo autoriale molto netto e responsabile di un *corpus* di immagini di particolare originalità <sup>-30</sup>.

Il primo importante acquisto era, però, già stato fatto nel 1954, rilevando il fondo Bettini, comprendente negativi realizzati anche da Henry Zinsler e da Henri Le Lieure, per lo più ritratti della famiglia reale e di personalità del mondo politico e della società romana, oltre a una serie di fotografie in costume, molte delle quali erano state utilizzate nelle sezioni della mostra dedicate alla corte e alla società <sup>-31</sup>.

### **L'impronta storiografica e il ruolo di Silvio Negro**

Va detto, però, che tale politica di acquisizione di opere e fondi fotografici conseguente alla mostra del 1953, che certo si riproponeva di raccogliere materiali che documentassero e conservassero memoria della topografia e della storia della città in tutti i suoi aspetti, come si evince dalla ricca articolazione del percorso espositivo – vedute, monumenti e trasformazioni urbanistiche, cronaca, ritratti di personaggi storici e personalità rappresentative della vita culturale, artistica, politica e sociale, come anche usi e costumi popolari – è stata fin da subito sostenuta anche da un più maturo interesse storiografico e una maggiore

sensibilità nei confronti dei diversi valori e delle peculiarità che avevano caratterizzato l'uso e l'evoluzione della fotografia a Roma.

Questo nuovo corso impresso agli interessi archivistici e collezionistici, che si estese anche agli studiosi privati che, a Roma, avevano avviato le loro raccolte di fotografie principalmente a corredo di altri materiali documentari inerenti la storia, l'archeologia e l'aspetto artistico-monumentale della città, fu certamente dovuto all'esempio di Silvio Negro, primo vero storico della fotografia romana, la cui attività letteraria e giornalistica ispirò la stessa promozione della mostra. Dopo una prima breve esperienza a Roma nei primi anni Venti, grazie a una borsa di studio che gli aveva permesso di entrare in contatto con "L'Osservatore Romano", e un impiego a Milano, negli anni 1924-1925, come redattore dell'"Italia", nel 1926 Negro entrò nella redazione del "Corriere della Sera" e fu inviato a Roma come corrispondente vaticano. Dopo l'interruzione dei rapporti con il quotidiano a causa dell'occupazione di Milano da parte dei fascisti (dopo l'armistizio nel 1943), alla fine della guerra riprenderà il suo impegno come direttore dell'ufficio romano del "Corriere". Scrisse contemporaneamente anche per altre testate e, soprattutto a partire dalla pubblicazione del suo primo libro, *Vaticano minore* <sup>-32</sup>, con il quale vinse il premio Bagutta nel 1936, si affermò come la voce più autorevole della storia e dell'attualità della capitale pontificia <sup>-33</sup>.

Lo studioso si era avvicinato alla fotografia romana del periodo delle origini proprio con l'intenzione di realizzare

—  
un grande albo di fotografie in funzione delle quali fosse il testo; non però una iconografia che fosse strumento filologico per rievocare episodi o figure o ricostruire ambienti, bensì un commento a quegli episodi, a quelle figure, a quegli ambienti, attraverso il mezzo più consentaneo ad attualizzarli per la sua immediatezza e per la sua sia pur relativa impersonalità. Ma l'indagine accuratissima – e penso di poter essere il miglior testimone del rigore estremo con cui Silvio si documentava – per la mole stessa del materiale raccolto, tramutò inevitabilmente il chiosatore in storico <sup>-34</sup>.

—  
Così Valerio Cianfarani, collezionista più giovane, che aveva casualmente conosciuto Negro nel settembre del 1937, proprio durante la ricerca di immagini in un magazzino di vecchie carte, sintetizza l'approccio di quest'ultimo alla fotografia e il senso della sua appassionata ricerca, del suo divenire collezionista e, insieme, romanista. È ancora Cianfarani a ricordare che, dopo il successo avuto dalla pubblicazione, nel 1943, di *Seconda Roma* – volume illustrato con 79 tavole tratte da fotografie storiche presenti nella collezione di Negro o prestate da altri collezionisti (tra cui Ceccarius, lo stesso Cianfarani e Lamberto Vitali), e in cui apparve un capitolo in appendice interamente dedicato ai primi fotografi romani – "chi aveva potuto conoscere nella loro interezza le raccolte da cui erano state scelte le illustrazioni, sollecitò

insistentemente Silvio Negro perché si facesse promotore di una mostra di vecchie fotografie romane” <sup>-35</sup>. Nonostante le perplessità, in quanto non proprio ottimista nei confronti dell’interesse che tale mostra avrebbe potuto suscitare nel pubblico, e ancora insoddisfatto del materiale raccolto, soltanto dopo un decennio di affinamento delle proprie ricerche e di confronti con altri studiosi Silvio Negro mise la propria esperienza e le proprie conoscenze al servizio dei promotori della mostra, della quale divenne il principale animatore e curatore, suggerendo luoghi, metodologie e strumenti per la ricerca, collaborando all’allestimento e soprattutto ordinando, con Carlo Pietrangeli, la sezione dedicata alla “Storia della fotografia a Roma”.

### **La sezione “Storia della fotografia a Roma”**

Allestita al primo piano del palazzo, nella Sala V, presentava 106 pezzi, tra fotografie particolarmente rare (inclusi alcuni dagherrotipi) e altri documenti importanti per la ricostruzione degli esordi della fotografia a Roma: dalla prima traduzione italiana del manuale di Daguerre, pubblicata a Roma nel 1840 da Alessandro Monaldi (*Descrizione pratica del nuovo istromento chiamato il daguerrotipo...*), agli elenchi degli oggetti spediti dal Governo Pontificio alle Esposizioni universali del 1865 e 1867; dalle guide artistiche e commerciali di Roma, pubblicate nei decenni 1840-1870 con i nomi dei vari artisti, fotografi ed editori romani, agli esempi di marchi e avvisi pubblicitari di dagherrotipisti itineranti e di studi fotografici; da esemplari nei vari formati fotografici tipici della fotografia ottocentesca (*carte de visite*, stereoscopie, ecc.) ad alcuni dei primi cataloghi a stampa di fotografie dell’Ottocento (di James Anderson, di John Henry Parker) e altri materiali relativi all’attività e all’industria fotografica <sup>-36</sup>. Un repertorio per la prima volta reso noto e che ha gettato le basi per una vera conoscenza della storia della fotografia a Roma, al quale altri studiosi hanno attinto in seguito per più ampie e dettagliate restituzioni storico-critiche <sup>-37</sup>.

A Negro furono affidati anche il testo di introduzione al catalogo degli oggetti esposti e il compito di pronunciare la conferenza inaugurale. Il testo <sup>-38</sup> ripropone pressoché quello pubblicato in *Seconda Roma* (1943) che, a sua volta, era già apparso sulla rivista “L’Urbe” (1942) <sup>-39</sup>. Solo nella sua seconda versione (del 1943) sono inserite le note, che costituiscono un’importante guida al reperimento delle fonti sulle quali si basava lo studioso, dalle quali è possibile rintracciare lo stato delle sue ricerche oltre che il tempestivo aggiornamento sui contributi offerti dalla storia della fotografia a livello internazionale. In particolare, il riferimento all’edizione francese del primo saggio pubblicato da Gisèle Freund (1936) <sup>-40</sup> e un richiamo – seppure con un errore di interpretazione – al catalogo della prima importante mostra storica di fotografia (*Photography 1839-1937*), tenutasi al Museum of Modern Art di New York e curata da Beaumont Newhall nel 1937 <sup>-41</sup>. Infine, in relazione alla figura di Federico Faruffini, con cui si conclude il testo, il rimando all’articolo di Lamberto Vitali apparso nel 1935 <sup>-42</sup>. In effetti, con

Fotografo non identificato,  
 "Palazzo Braschi.  
 Allestimento della *Mostra  
 della Fotografia a Roma  
 1840-1915*", 1953.  
 Negativo, gelatina  
 bromuro d'argento su  
 vetro, 13×18 cm. Museo di  
 Roma, Archivio  
 Fotografico, inv. XB-3659.  
 © Roma-Sovrintendenza  
 Capitolina ai Beni  
 Culturali-Museo di Roma



l'autorevole critico e collezionista milanese, primo “storico moderno della fotografia in Italia”<sup>-43</sup>, Negro appare confrontarsi molto più profondamente di quanto non sia noto da carteggi, scambi e prestiti di fotografie o reciproche citazioni. Il rapporto fra Negro e Vitali, come le relazioni di entrambi con Marino Parenti, bibliofilo ed erudito di spicco nella cultura letteraria italiana, sono già ben noti. Come esaustivamente rilevato, l'esame della corrispondenza intercorsa tra questi studiosi, alimentata proprio sulla base di interessi comuni nei riguardi di personalità e tematiche legate alla storia della fotografia, fa luce sul clima e il contesto culturale entro cui si formarono i primi collezionisti e storici della fotografia in Italia, gettando, inoltre, un ponte importante tra Roma e Milano per i diversi studi su alcune figure chiave della fotografia italiana, come Luigi Sacchi e Giacomo Caneva, o i fratelli Giuseppe e Luigi Primoli<sup>-44</sup>.

Scorrendo il testo di Silvio Negro sui primi fotografi romani, ma ancor più quello della conferenza di apertura della mostra<sup>-45</sup>, non sfugge la sintonia che Negro ebbe con Vitali nel giudizio complessivo sulla fotografia italiana, una fotografia che, soltanto con qualche eccezione, ebbe come protagonisti “artigiani” più che veri artisti, e nella quale eccelsero i “dilettanti” rispetto alla schiera dei professionisti del ritratto o della veduta. Non sfugge, soprattutto, l'apprezzamento di entrambi per la fotografia dei primordi – quella che Vitali associava idealmente all'arte dei “primitivi”, per la sua autenticità e la fedeltà ai propri mezzi e alla propria natura<sup>-46</sup> – cui corrispondeva una critica (una più decisa avversione, nel caso di Vitali) alla fotografia ‘pittorica’, “deturpata dal ritocco” e dai “dubbi virtuosismi” cui ricorsero in genere i professionisti per difendersi dalla semplificazione e dalla diffusione della pratica fotografica all'epoca della gelatina bromuro d'argento.

La scelta di campo di Silvio Negro spiega così al pubblico, che per la prima volta si avvicinava a una mostra che non voleva essere semplicemente “di puro carattere documentario”, anche le ragioni per cui il suo contributo al catalogo si fermava al 1870, “data fondamentale per la storia di Roma [...] ma anche per quella della fotografia perché segna, grosso modo, il limite fra i due periodi”<sup>-47</sup>. E quindi anche il suo interesse, come quello di altri “raccoltori di fotografia antica”, per quella fotografia ancora “casta” e caratterizzata da quella “pura onestà di mestiere” che rende degne e rispettabili, per Negro, anche le prove non perfettamente riuscite e ancora rudimentali dei primissimi fotografi romani. È il caso della prima fotografia datata (1847) di Giacomo Caneva<sup>-48</sup>, eseguita quando ancora il progresso tecnico non ne aveva corrotto e “compromesso le sorti dal punto di vista estetico”; quando ancora “colui che maneggiava la camera oscura, qualsiasi metodo seguisse, doveva essere se non un artista, come i più ritenevano di essere, un perfetto artigiano”; prima ancora che “l'impressione [perdesse] innanzi tutto la sua purezza” e “alla natura di sé stessa pittrice [...] si sostituì una contaminazione nella quale entrarono e si sovrapposero piccoli interessi e meschine compiacenze d’ogni genere”<sup>-49</sup>. In questa idealizzazione del periodo dei primitivi della fotografia, diversi sono i passaggi in cui riecheggiano le parole dei primi testi critici che siano stati scritti in Italia sulla storia della fotografia, da Vitali a metà degli anni Trenta<sup>-50</sup>, e che Negro riprenderà, ancora più esplicitamente, nel testo di introduzione all'*Album romano* (1956)<sup>-51</sup>. Un volume che coronò il successo e rese maggior onore al lavoro di ricerca condotto per la mostra, per il quale l'Associazione degli Amici dei Musei diede ancora una volta il proprio sostegno per un'opera di ben altro impegno editoriale rispetto al catalogo del 1953, a cominciare dal formato e dalla rilegatura, ma anche per l'estensione dei testi e la ricchezza delle tavole illustrate.

A fronte delle 55 immagini riprodotte nel catalogo della mostra, nel più nobile volume del 1956 – che, dopo una lunga gestazione, vide la luce per i tipi di Gherardo Casini<sup>-52</sup> – furono pubblicate ben 265 fotografie, selezionate tra le oltre 3.664 esposte. Queste furono tutte descritte e commentate da Negro in un indice, steso con la collaborazione di Pietrangeli e Incisa della Rocchetta, che possiamo considerare, forse, come il primo esempio di repertorio improntato a quel rigore catalografico e filologico che è entrato poi a far parte della storiografia italiana soltanto a partire dagli anni Ottanta<sup>-53</sup>.

Nel testo di introduzione, la lezione di Vitali è pienamente acquisita. Come sottolineato da Silvia Paoli<sup>-54</sup>, la sintesi storico-critica da questi tracciata nei brevi articoli scritti per “Emporium” venne assunta anche a Silvio Negro come paradigma per l'analisi e la descrizione delle opere e dei diversi generi che a Roma, soprattutto per esigenze di carattere commerciale, si erano sviluppati nel corso dell'evoluzione delle tecniche e delle attività fotografiche.

Nel gioco degli scambi, d'altra parte, va riconosciuto a Silvio Negro il merito di aver ‘riscoperto’ e messo per primo in evidenza l'originalità



e l'eccezionalità di Giuseppe Primoli, che considerò “poeta della vita del popolo oltre che un avvertitissimo giornalista fotografo”<sup>-55</sup>. A lui dedicò, nello stesso anno dell'*Album romano*, anche un articolo in cui diede una prima descrizione del fondo fotografico da poco ritrovato e per la prima volta presentato nella mostra romana, sottolineando anche l'opera che la Fondazione Primoli si avviava ad intraprendere per la ricostruzione del catalogo generale dell'intero *corpus* di lastre e di stampe lasciate dai due fratelli<sup>-56</sup>. Non è un caso, perciò, che Vitali dedicasse la sua monografia sul conte Giuseppe Primoli (1968) a Negro, come del resto gli aveva già riservato un omaggio nel suo contributo alla mostra della collezione Helmut e Alison Gernsheim (Milano, 1957), richiamandolo, all'inizio del suo breve testo, per la recente pubblicazione dell'*Album romano*, primo e unico esempio in Italia di ricostruzione di una vicenda fotografica, e citandolo espressamente, in chiusura, in relazione al giudizio su Primoli<sup>-57</sup>.

Per la mostra milanese del 1957, Negro aveva prestato a Vitali diverse stampe della propria collezione, tra le quali anche una veduta del Foro Romano con il Tempio di Saturno di Luigi Sacchi<sup>-58</sup>, che aveva già pubblicato nel 1944, senza ancora conoscerne l'autore, nel primo articolo dedicato a Giacomo Caneva subito dopo il ritrovamento di un gruppo di vedute tra le quali vi era anche la fotografia del Tempio di Vesta firmata e datata 1847<sup>-59</sup>. Nonostante il giudizio ancora acerbo e poco lusinghiero riservato al pittore-fotografo padovano (dovuto alla scarsa conoscenza della sua opera che verrà esplorata, in seguito, dal grande collezionista e storico della generazione successiva Piero Becchetti), l'articolo si rivela particolarmente attento all'individuazione di una presenza significativa e precoce, a Roma, anche di calotipisti autoctoni, accanto ad alcuni eccellenti operatori d'Oltralpe, soprattutto francesi. È questo, in nuce, l'inizio degli studi che rileveranno nella cosiddetta 'Scuola fotografica romana', o Circolo dei pittori-fotografi del Caffè Greco, il momento più alto e peculiare della storia della fotografia a Roma<sup>-60</sup>. Significativamente, nell'articolo, insieme alla fotografia del Tempio di Vesta di Caneva e accanto alla fotografia del Foro Romano, Negro introduce un ritratto di giovane uomo con la didascalia “Ritratto eseguito a Roma con negativo di carta dallo stesso fotografo cui appartiene la veduta del Foro”<sup>-61</sup>. Le due immagini, rivelatesi poi di Luigi Sacchi<sup>-62</sup> – e sulle quali possiamo immaginare ci sia stato un diretto confronto, se non addirittura un passaggio di proprietà, tra Silvio Negro e Parenti – costituiscono una diretta testimonianza del ruolo avuto da Negro anche nella riscoperta del grande fotografo milanese, al quale lo studioso, introducendo la nota con i dati biografici degli autori in appendice all'*Album romano*, attribuisce il primato italiano per qualità di risultati nel periodo delle origini<sup>-63</sup>.

### **Gli echi della mostra**

Le ricerche condotte dal Comitato esecutivo, grazie anche al contributo dei numerosissimi prestatori, condussero a diverse altre importanti

‘scoperte’ per la storia della fotografia italiana, come nel caso delle fotografie di Stefano Lecchi provenienti dal Museo del Risorgimento di Roma, delle quali, dopo la mostra, era rimasta memoria solo attraverso le riproduzioni che ne erano state fatte, fino a che non vennero ‘ritrovate’, nel 1997, presso la Biblioteca di storia moderna e contemporanea, dove sono attualmente conservate <sup>-64</sup>. Anche l’importanza e l’articolata composizione del fondo di negativi su carta di Lodovico Tuminello, che era stato acquisito ai primi del Novecento dal Gabinetto Fotografico Nazionale (ora Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione), furono messe in rilievo dai curatori, soprattutto per avervi individuato alcuni negativi corrispondenti alla serie dell’archeologo John Henry Parker e all’epoca ritenuti originali <sup>-65</sup>.

Molte altre immagini esposte in mostra e provenienti da raccolte e archivi di famiglia alimentarono certamente altre collezioni, anche private, come quella di Piero Becchetti, il principale erede degli studi e della passione di Silvio Negro. La sua collezione è confluita, in gran parte, all’Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione nel 1995 <sup>-66</sup>. Alla Biblioteca Nazionale di Roma era giunta invece, nel 1972, insieme all’archivio e alla biblioteca, anche la raccolta di fotografie di Ceccarius, costituita da circa duemila immagini che, per l’interesse riguardo alla documentazione e alla storia della città, rappresentano oggi uno dei nuclei più importanti della Sezione romana <sup>-67</sup>.

Se l’*Album romano* costituisce il complemento essenziale alla comprensione dell’operazione culturale che era stata messa in campo con l’organizzazione della “indovinattissima e bellissima” <sup>-68</sup> *Mostra della fotografia a Roma* – che per il gran successo riscontrato fu prorogata, per espressa volontà del sindaco, fino a gennaio 1954, molto oltre la data prevista per la chiusura (ottobre 1953) <sup>-69</sup> – il più ‘povero’ catalogo che lo aveva preceduto resta, comunque, ancora uno strumento di enorme valore documentario, disponibile sempre a offrire altre eventuali piste di ricerca. Esso può essere considerato, infatti, pur nella sua essenzialità, la prima e più ampia mappatura delle raccolte e dei fondi fotografici che sia mai stata realizzata in Italia, certamente un esempio e uno sforzo purtroppo incompresi e inimitati per troppo tempo.

<sup>-1</sup> Il Museo di Roma era stato inaugurato il 21 aprile 1930 nel palazzo dell’ex Pastificio Pantanella in via dei Cerchi e, soltanto dopo la guerra, nel 1952, era stato possibile, dopo un restauro affidato al genio civile, inaugurare la nuova e più nobile sede

nel palazzo fatto costruire da Pio VI alla fine del Settecento (cfr. Cavazzi 1984; Becchetti 1991, p. 9; Pietrangeli 1991, p. 19).  
<sup>-2</sup> La prima proposta di organizzazione della mostra, da parte di Carlo Pietrangeli, risale al 1952: #AAMR 1952, Seduta

del Consiglio del 29 marzo 1952 e Assemblea dei Soci del 3 luglio 1952; #ASC 1953 (1).  
<sup>-3</sup> Mostra della fotografia 1953, pp. 5-6.  
<sup>-4</sup> Cfr. Pietrangeli 1953, p. 589.  
<sup>-5</sup> Nonostante la mostra del 1953 sia

—  
 Note



stata e sia in genere ricordata dagli storici per il suo ruolo fondante nella costituzione delle collezioni fotografiche del Comune di Roma e come antesignana di mostre storico-fotografiche successive, di fatto non è stata sufficientemente analizzata nella qualità e varietà degli obiettivi che l'avevano motivata. La mancanza di una ricostruzione critica, che ne rileggesse dettagliatamente l'origine e il percorso organizzativo, oltre che i contributi dei vari curatori e gli scritti che l'hanno accompagnata (Negro 1953a e Negro 1953b; Ceccarius 1953a e Ceccarius 1953b; Pietrangeli 1953), ne ha condizionato la corretta valutazione nell'ambito della storiografia italiana. Dopo le recensioni apparse sui giornali dell'epoca (Ceroni 1953; Messaggero 1953; Orsini 1953; Osservatore Romano 1953; Trompeo 1954), la storia della mostra è stata in parte ripercorsa da Pietrangeli 1991, Mormorio 1991 [1990] e, in particolare, Margiotta 2013.

– <sup>6</sup> Cfr. Mostra della fotografia 1953, p. 3; Ceccarius 1953b. Il Comitato era stato nominato dall'Associazione degli Amici dei Musei (#AAMR 1952, Seduta del Consiglio del 27 ottobre 1952).

– <sup>7</sup> Un'attenzione particolare alla cura dell'allestimento fu riservata nelle prime recensioni alla mostra: Ceccarius 1953a, Ceroni 1953. Restano a documentazione alcune immagini, in parte dello

Studio Vasari (anche in Margiotta / Massafra 2002, pp. 83-85, nn. 56-58).

– <sup>8</sup> Ceccarius era stato il primo, già negli anni Venti, a raccogliere testimonianze fotografiche sulla città con un interesse di carattere iconografico e con lo scopo di salvaguardarne la memoria (Becchetti 1991).

– <sup>9</sup> Fin dalla metà degli anni Trenta aveva cominciato la sua raccolta di fotografie, ampiamente presentata nel volume Cianfarani 1976. Fu poi anche il primo Soprintendente alle antichità in Abruzzo e Molise. Cfr. Massi 2016.

– <sup>10</sup> Fu a lungo impegnato nell'ambito dei Musei comunali dei quali era all'epoca direttore. Cfr. Pietrangeli 1989.

– <sup>11</sup> Studioso in particolare dell'attività musicale a Roma nel secolo XIX (cfr. Meloncelli 1987), curò le parti sulle accademie musicali, i teatri, le sale da concerto, i musicisti, ecc.

– <sup>12</sup> Da una lettera del presidente degli Amici dei Musei, sappiamo che a gennaio 1953 "già si viene raccogliendo con molto successo il materiale". #ASC 1953 (2).

– <sup>13</sup> Cfr. Ceccarius 1953b e Becchetti 1991, p. 10. Cfr. anche #ASC 1953 (3). L'Associazione degli Amici sosteneva il Museo anche grazie agli introiti ricavati dai biglietti di ingresso alle mostre: cfr. #ASC 1953 (10), (11).

– <sup>14</sup> Cfr. Acquisti e doni 2006; in particolare, pp. 90-97 per gli acquisti dei fondi Negro (2003) e Cianfarani (2006); cfr. anche Margiotta 2004 e 2016. Le collezioni Negro e Cianfarani, all'epoca della

mostra, per l'amichevole e duraturo sodalizio stretto tra i due studiosi proprio grazie alla comune passione collezionistica, si presentavano unite con l'indicazione "Racc. Negro-Cianfarani". Cfr. Mostra della fotografia 1953, p. 35 e *passim*.

– <sup>15</sup> #ASC 1953 (4), (5), (6), (13). Cfr. inoltre Ansaldo 1956.

– <sup>16</sup> Pietrangeli 1953: l'autore sottolinea il vivo interesse suscitato dalla "novità" della mostra e l'entusiasmo con cui i romani hanno risposto all'appello degli organizzatori, tanto che le fotografie continuavano ad affluire e si dovette ricorrere a una serie di pannelli espositivi supplementari per mostrare le "nuove accessioni". Fino al 9 dicembre del 1953 erano stati registrati 12.557 ingressi alla mostra, per una media di 80 visitatori al giorno e un incasso di Lire 1.297.975, a fronte della somma di Lire 903.418 per spese sostenute dall'Associazione (#AAMR 1953-1958, Seduta del Consiglio del 10 dicembre 1953).

– <sup>17</sup> Pietrangeli 1953, p. 590.

– <sup>18</sup> Per la storia dell'Archivio fotografico del Comune di Roma, dal 1998 riassorbito come sezione all'interno del Museo di Roma, cfr. Cavazzi 1984; Pietrangeli 1991, p. 20; Margiotta 2013, alla pagina "Mostra".

– <sup>19</sup> Pietrangeli 1991. L'ingresso delle opere al Museo di Roma è registrato annualmente anche nel "Bollettino dei Musei Comunali", la cui pubblicazione, a cura degli

Amici dei Musei, inizia proprio nel 1954.

– 20 Ad esempio, tra gli altri, Becchetti / Pietrangeli 1979.

– 21 Roma cento anni fa 1971; Roma dei fotografi 1977; Roma Capitale 1984; Pittori fotografi 1987.

– 22 Esponente di spicco nel commercio antiquario, membro del Consiglio direttivo degli Amici dei Musei e benemerito donatore al Museo di Roma di numerose opere e oggetti d'arte.

– 23 Cfr. Cartier-Bresson / Margiotta 2003, pp. 86, 101, 108, 110.

– 24 Mostra della fotografia 1953, p. 201, n. 2 e tav. XXXIX.

– 25 Archeologo e storico dell'arte antica che unì alla carriera scientifica e universitaria un impegno politico che lo portò, durante il fascismo, a svolgere importanti compiti e funzioni dirigenziali nell'amministrazione delle antichità e belle arti.

– 26 Margiotta 1984.

– 27 Oltre a quelle già ricordate (*infra*, n. 21), si segnala anche Cartier Bresson / Margiotta 2003.

– 28 #ASC 1953 (7), (8); sul fondo fotografico del Piano Regolatore 1883, si veda Del Prete 2002.

– 29 Cavazzi 1977.

– 30 Miraglia 2007 e Bonetti 2007; si veda inoltre Bonetti 2015, pp. 31-33, 214-215.

– 31 Becchetti 1984.

– 32 Negro 1936.

– 33 Sarazani 1960; Mormorio 1991 (1990). Per una ricostruzione dell'attività di pubblicista e di scrittore di Negro, si veda soprattutto la *Prefazione* di Emilio Cecchi al volume *Roma, non basta*

*una vita* (Negro 1962), raccolta postuma di scritti, curata da Carlo Laurenzi ed Enrico Furst, su iniziativa di Orio Vergani.

– 34 Cianfarani 1959, p. 686. Il riferimento è al volume *Seconda Roma: Negro* 1943.

– 35 Cianfarani 1976, pp. 7-9.

– 36 Mostra della fotografia 1953, pp. 117-129.

– 37 Mi riferisco in particolare a Becchetti (1978, 1983), ma anche, ad esempio e tra i primi, a Miraglia 1979.

– 38 Negro 1953b.

– 39 Negro 1942.

– 40 Si tratta di Gisèle Freund, *La photographie en France au dix-neuvième siècle*, Paris, La Maison des Amis des Livres, 1936, traduzione della sua tesi di laurea, che è stata ripubblicata in un'edizione riveduta da André Gunther nel 2011 (Freund 2011 [1936]). Nella riedizione postuma del volume (Negro 1966 [1943]), nella quale, per una lettura facilitata, le note sono state inserite a piè di pagina - invece che raggruppate in fondo al libro senza numero, elencate semplicemente con un'indicazione delle pagine del testo cui rimandano (per le note relative all'appendice sui fotografi romani, cfr. Negro 1943, pp. 468-470) - il riferimento a questo importante contributo degli anni Trenta - che fu alla base del più noto *Fotografia e società* (1974), tradotto in Italia da Einaudi - è inspiegabilmente scomparso, forse per un'incomprensione del redattore sulla posizione esatta in cui inserire le note.

– 41 La mostra americana è richiamata per la presentazione di una veduta del Colosseo datata 1843 e attribuita erroneamente a Victor Prévost, considerata allora la prima fotografia su carta eseguita a Roma. La notizia, riportata da Negro anche in seguito, nonché da Becchetti (1978, p. 20; 1983, p. 16 e 336), doveva riferirsi, semmai, alla veduta del Colosseo elencata nel catalogo del 1937 al numero 121 (*Photography* 1937, p. 101), nel gruppo di calotipi spettanti a Talbot (ma, probabilmente, anche alla sua cerchia).

– 42 Vitali 1935.

– 43 Cfr. Costantini 2004 [1997].

– 44 Per un approfondimento sulle circostanze che hanno determinato i rapporti tra questi studiosi, e la puntuale ricostruzione della documentazione che ne attesta la lunga amicizia e gli scambi, rimando a: Canavesio 1998 (in particolare per la lettura dell'Epistolario nell'Archivio di Marino Parenti conservato nella Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte, Torino), Paoli 2004b e lato 2004 (per la corrispondenza tra Lamberto Vitali e Silvio Negro, oltre che con la moglie Lucilla De Fabii dopo la morte dello studioso).

– 45 Negro 1953a.

– 46 Cfr. Paoli 2004b, in particolare p. 21 e p. 31, n. 1.

– 47 Negro 1953a, p. 261.

– 48 Proveniente dalla collezione Cianfarani ed esposta nel 1953 come la più antica fotografia datata della mostra (Mostra della

fotografia 1953, p. 120, n. 32 e tav. XXI), l'immagine è stata poi riproposta in numerose pubblicazioni successive.  
- <sup>49</sup> Negro 1953a, pp. 262-263.  
- <sup>50</sup> Vitali 1935; Vitali 1936a; cfr. anche *Fotologia* 1989.  
- <sup>51</sup> Negro 1956a, p. 17.  
- <sup>52</sup> Già nella seduta del Consiglio degli Amici dei Musei del 10 dicembre 1953 si era cominciato a parlare del progetto di pubblicazione di questo volume, la cui preparazione e i cui esiti possono essere seguiti attraverso vari verbali delle sedute del Consiglio, fino al 27 giugno 1958. Il volume fu presentato al Consiglio nella seduta del 14 febbraio 1957; era stato stampato in 3000 copie ed era venduto al prezzo di Lire 8.000 (il catalogo della mostra del 1953 era stato venduto al prezzo di Lire 1000). Cfr. #AAMR 1953-1958: sedute del Consiglio del 10 dicembre 1953, 1 aprile 1953, 25 novembre 1954, 31 ottobre 1955, 2 febbraio 1956, 27 febbraio 1956, 5 dicembre 1956, 29 gennaio 1957, 14 febbraio 1957, 27 giugno 1958.  
- <sup>53</sup> Cfr. anche Ansaldo 1956, p. 63.

- <sup>54</sup> Paoli 2004b.  
- <sup>55</sup> Negro 1956a, pp. 24-25.  
- <sup>56</sup> Negro 1956b.  
- <sup>57</sup> Vitali 1957, p. 41. Cfr. anche Paoli 2004b, p. 25 e lato 2004, p. 43. Vitali (1936b) aveva inoltre recensito il primo libro di Silvio Negro, apprezzandone l'uso che vi si faceva delle fotografie.  
- <sup>58</sup> Vitali 1957, p. 49, n. 11.  
- <sup>59</sup> Negro 1944.  
- <sup>60</sup> Cfr. Becchetti 1989; Cartier-Bresson / Margiotta 2003; Bonetti 2008; Bonetti 2015.  
- <sup>61</sup> Negro 1944, s.p.  
- <sup>62</sup> Per la veduta del Foro Romano, che non è più conservata all'interno del fondo di Silvio Negro, cfr. l'esemplare nel fondo dell'Accademia di Belle Arti di Milano, Brera, in Miraglia 1996, p. 140, cat. 22; il ritratto del giovane uomo è quello di cui si conserva anche il negativo nella Raccolta Parenti presso la Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte (in Cassanelli 1998, p. 89, cat. 2 e p. 115, cat. 29).  
- <sup>63</sup> Negro 1956a, p. 251. Cfr. anche Canavesio 1998.  
- <sup>64</sup> Cfr. Critelli 2001. Il ritrovamento è dovuto a Marina Miraglia, che individuò le fotografie nel

corso dei suoi sopralluoghi per l'organizzazione della didattica alla Scuola di formazione professionale per "Addetto al restauro e alla conservazione della fotografia storica" (San Casciano Bagni, Siena, 1997-1999).  
- <sup>65</sup> #ASC 1953 (4), (5). Per il fondo Tuminello, nel quale successivamente Piero Becchetti ha riconosciuto molti negativi spettanti a Giacomo Caneva, cfr. Romano 1994.  
- <sup>66</sup> Molte immagini della collezione Becchetti, relative alla fotografia romana, sono pubblicate in Becchetti 1983, oltre che in vari altri suoi contributi.  
- <sup>67</sup> Becchetti 1991. Si rimanda, inoltre, per una storia generale del collezionismo di fotografie di Roma e a Roma, a Bonetti 2008 e 2017.  
- <sup>68</sup> Dal resoconto che ne fece Pietro Paolo Trompeo sul "Bollettino dei Musei Comunali" (Trompeo 1954). Anche l'*Album romano* ebbe in seguito una riedizione, curata da Lucilla Negro e Carlo Pietrangeli: Negro 1965 (1964).  
- <sup>69</sup> #ASC 1953 (11), (12).

---

## Bibliografia

- Acquisti e doni 2006** *Acquisti e Doni nei Musei Comunali 1997-2005*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 2006), Roma, Gangemi Editore, 2006.
- Ansaldo 1956** Giulio R. Ansaldo, *Roma allo specchio*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", a. III, n. 3-4, 1956, pp. 60-63.
- Becchetti 1978** Piero Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Quasar, 1978.
- Becchetti 1983** Piero Becchetti, *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Roma, Colombo, 1983.

- Becchetti 1984** Piero Becchetti, *Il fondo Bettini*, in Roma Capitale 1984, pp. 32-34.
- Becchetti 1989** Piero Becchetti, *Giacomo Caneva e la Scuola Fotografica Romana (1847/1855)*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Rondanini alla Rotonda, 1989), Firenze, Alinari, 1989.
- Becchetti 1991** Piero Becchetti, *Una vita per Roma e per la cultura*, in Piero Becchetti / Laura Biancini / Simonetta Buttò (a cura di), *Roma nelle fotografie della Raccolta Ceccarius presso la Biblioteca Nazionale di Roma*, Roma, Colombo Editore, 1991, pp. 9-130.
- Becchetti / Pietrangeli 1979** Piero Becchetti / Carlo Pietrangeli, *Roma in dagherrotipia*, Roma, Quasar, 1979.
- Bonetti 2007** Maria Francesca Bonetti, A. De Bonis, *an 'Outsider' Photographer / A. De Bonis, un fotografo 'outsider'*, in Lundberg / Pinto 2007, pp. 25-28, 29-32.
- Bonetti 2008** Maria Francesca Bonetti, *Fotografi e collezionisti: il caso romano*, in Eadem (a cura di), *Roma 1840-1870. La fotografia, il collezionista e lo storico*, catalogo della mostra (Roma, Istituto nazionale per la grafica / Modena, Fotomuseo Giuseppe Panini, 2008), Roma, Peliti Associati, 2008, pp. 13-16.
- Bonetti 2015** Maria Francesca Bonetti, *L'âge d'or della fotografia a Roma tra studio, arte e mercato delle immagini*, in Gianna A. Mina (a cura di), *Con la luce di Roma. Fotografie dal 1840 al 1870 nella Collezione Marco Antonetto*, catalogo della mostra (Ligornetto, Museo Vincenzo Vela, 2015-2016), Ligornetto, Museo Vincenzo Vela / Milano, 5 Continents Editions, 2015, pp. 12-37, 207-226.
- Bonetti 2017** Maria Francesca Bonetti, *Elogio delle differenze*, in Maria Francesca Bonetti / Clemente Marsicola (a cura di), *Alfabeto Fotografico Romano. Collezioni e archivi fotografici di istituzioni culturali in Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Poli, 2017), Roma, ICCD, 2017, pp. XXXVII-XLV.
- Canavesio 1998** Walter Canavesio, *Marino Parenti e la raccolta Sacchi*, in Cassanelli 1998, pp. 73-86.
- Cartier Bresson / Margiotta 2003** Anne Cartier-Bresson / Anita Margiotta (a cura di), *Roma 1850. Il Circolo dei pittori fotografi del Caffè Greco*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini-Palazzo Caffarelli / Paris, Maison Européenne de la Photographie, 2003), Milano, Electa, 2003.
- Cassanelli 1998** Roberto Cassanelli (a cura di), *Luigi Sacchi. Un artista dell'Ottocento nell'Europa dei fotografi*, Torino, Provincia di Torino – Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte, 1998.
- Cavazzi 1977** Lucia Cavazzi, G. E. *Chauffourier e il fondo omonimo nell'Archivio Fotografico Comunale*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", a. XXIII, 1977, pp. 89-100.
- Cavazzi 1984** Lucia Cavazzi, *Il Gabinetto delle Stampe e l'Archivio Fotografico: centri di documentazione*, in "Roma Comune. Mensile di informazione e dibattito dell'Ufficio stampa del Comune di Roma", a. VIII, n. 8-9 (La memoria della città), agosto-settembre 1984, pp. 47-55.
- Ceccarius 1953a** Ceccarius [Giuseppe Ceccarelli], *Oggi il Sindaco inaugura la Mostra della Fotografia*, in "Il Tempo", 2 luglio 1953, p. 4.
- Ceccarius 1953b** Ceccarius [Giuseppe Ceccarelli], *La mostra della fotografia della Roma che fu*, in "Capitolium", a. XXVIII, n. 9, 1953, pp. 270-280.
- Ceroni 1953** Guglielmo Ceroni, *Una mostra che è uno spettacolo. La storia e la cronaca di Roma nella mostra fotografica di Palazzo Braschi*, in "Il Messaggero", 5 luglio 1953, p. 4.

- Cianfarani 1959** Valerio Cianfarani, *Ricordo di Silvio Negro*, in "Studi Romani", a. VII, n. 6, novembre-dicembre 1959, pp. 685-687.
- Cianfarani 1976** Valerio Cianfarani, *Immagini romane*, Roma, Quasar, 1976.
- Costantini 2004 [1997]** Paolo Costantini, *Lamberto Vitali, storico moderno della fotografia in Italia*, in Paoli 2004a, pp. 35-40 [ed. orig. tedesca, 1997].
- Critelli 2001** Maria Pia Critelli (a cura di), *Stefano Lecchi. Un fotografo e la Repubblica Romana del 1849*, Roma, Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea / Retablo, 2001.
- Del Prete 2002** Federico Del Prete, *Il fondo fotografico del Piano Regolatore di Roma 1883. La visione trasformata*, Roma, Comune di Roma / Gangemi Editore, 2002.
- Fotografia a Roma 1991** *La fotografia a Roma nel secolo XIX. La Veduta, il Ritratto, l'Archeologia*, atti del convegno (Roma, 1989), Roma, Artemide Edizioni, 1991.
- Fotologia 1989** *In onore di Lamberto Vitali. Dagli scritti di Lamberto Vitali, "Fotologia"*, n. 11, settembre 1989, pp. 9-12.
- Freund 2011 [1936]** Gisèle Freund, *La Photographie en France au XIXe siècle: essai de sociologie et d'esthétique*, introduzione di André Gunthert, Paris, C. Bourgeois / IMEC, DL, 2011 [ed. orig. francese 1936].
- Iato 2004** Valeria Iato, *Vitali e la straordinaria trilogia einaudiana*, in Paoli 2004a, pp. 41-47.
- Lundberg / Pinto 2007** Bruce W. Lundberg / John Pinto (a cura di), *Steps off the Beaten Path. Nineteenth-Century Photographs of Rome and its Environs / Sentieri smarriti e ritrovati. Immagini di Roma e dintorni nelle fotografie del secondo Ottocento*, catalogo della mostra (Roma, American Academy, 2007), Milano, Charta, 2007.
- Margiotta 1984** Anita Margiotta, *Fotografi dilettanti fra Ottocento e Novecento: il fondo Conrado*, in Roma Capitale 1984, pp. 87-88.
- Margiotta 2004** Anita Margiotta, *Dalla seconda Roma ai tempi moderni: Silvio Negro e la storia della fotografia*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", a. XVIII, N.S., 2004, pp. 156-167.
- Margiotta 2013** Anita Margiotta, *Passato prossimo. 60 anni dopo la mostra del 1953*, in <<http://passatoprossimo.museodiroma.it>> (29.09.2017).
- Margiotta 2016** Anita Margiotta (a cura di), *L'incanto della fotografia. Le collezioni Silvio Negro e Valerio Cianfarani al Museo di Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 2016), Roma, Artemide, 2016.
- Margiotta / Massafra 2002** Anita Margiotta / Maria Grazia Massafra, *Un percorso fotografico a Palazzo Braschi 1870-1987*, Roma, Comune di Roma / Gangemi Editore, 2002.
- Massi 2016** Marco Massi, *La collezione Cianfarani*, in Margiotta 2016, pp. 42-43.
- Meloncelli 1987** Raoul Meloncelli, *De Angelis, Alberto* (ad vocem), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, vol. 33, 1987.
- Messaggero 1953** s.a., *La Mostra fotografica della vecchia Roma*, in "Il Messaggero", 3 luglio 1953, p. 4.
- Miraglia 1979** Marina Miraglia, *Stato Pontificio*, in Marina Miraglia / Daniela Palazzoli / Italo Zannier (a cura di), *Fotografia italiana dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1979 / Venezia, Ala Napoleonica, 1980), Milano, Electa / Firenze, Alinari, 1979, pp. 130-132 e *passim* (schede biografiche).

- Miraglia 1996** Marina Miraglia (a cura di), *Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi 'lucigrafo' a Milano 1805-1861*, catalogo della mostra (Roma, Istituto nazionale per la grafica, 1996), Milano, Federico Motta, 1996.
- Miraglia 2007** Marina Miraglia, *Simelli and Landscape / Simelli e il paesaggio*, in Lundberg / Pinto 2007, pp. 19-21, 22-24.
- Mormorio 1991 [1990]** Diego Mormorio, *Silvio Negro e la storia della fotografia romana*, in *Fotografia a Roma 1991*, pp. 77-80; anche in "AFT. Rivista di storia e fotografia", a.VI, n. 12, dicembre 1990, pp. 70-72.
- Mostra della fotografia 1953** *Mostra della fotografia a Roma dal 1840 al 1915*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 1953), Roma, Amici dei Musei di Roma / Ente Provinciale per il Turismo, 1953.
- Negro 1936** Silvio Negro, *Vaticano minore*, Milano, Hoepli, 1936.
- Negro 1942** Silvio Negro, *I primi fotografi romani*, in "L'Urbe", a. VII, n. 9-10, settembre-ottobre 1942, pp. 1-14.
- Negro 1943** Silvio Negro, *Seconda Roma 1850-1870*, Milano, Hoepli, 1943.
- Negro 1944** Silvio Negro, *Caneva "pittore veneziano" precursore della fotografia a Roma*, in "Strenna dei romanisti", a. V, 1944, pp. 153-157.
- Negro 1953a** Silvio Negro, *Fotografia romana (dalla conferenza in apertura della "Mostra della fotografia a Roma")*, in "Capitolium", a. XXVIII, n. 9, 1953, pp. 261-269.
- Negro 1953b** Silvio Negro, *I primi fotografi romani*, in *Mostra della fotografia 1953*, pp. 11-31.
- Negro 1956a** Silvio Negro, *Album romano*, Roma, Gherardo Casini Editore, 1956.
- Negro 1956b** Silvio Negro, *Gegè e Lulù Primoli fotografi a Roma*, in "Strenna dei romanisti", a. XVII, 1956, pp. 83-89.
- Negro 1962** Silvio Negro, *Roma, non basta una vita*, prefazione di Emilio Cecchi, Venezia, Neri Pozza Editore, 1962.
- Negro 1965 [1964]** Silvio Negro, *Nuovo album romano*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1965 [1 ed. fuori commercio 1964].
- Negro 1966 [1943]** Silvio Negro, *Seconda Roma 1850-1870*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1966 [ed. orig. 1943].
- Orsini 1953** Orsino Orsini, *Dalle vetrine della mostra di Palazzo Braschi. Vecchie fotografie di fine Ottocento narrano tre storie di bellezze celebri*, in "Il Tempo", 2 agosto 1953, p. 7.
- Osservatore Romano 1953** [E.], *Quattromila fotografie romane nelle sale di Palazzo Braschi*, in "L'Osservatore Romano", 3 luglio 1953, p. 2.
- Paoli 2004a** Silvia Paoli (a cura di), *Lamberto Vitali e la fotografia. Collezionismo, studi e ricerche*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004.
- Paoli 2004b** Silvia Paoli, "Onestà di mestiere... castità di visione". *Sguardo critico, promozione culturale e collezionismo fotografico in Lamberto Vitali*, in Paoli 2004a, pp. 21-34.
- Photography 1937** *Photography, 1839-1937*, introduzione di Beaumont Newhall, catalogo della mostra (New York, MoMA, 1937), New York, The Museum of Modern Art, 1937.
- Pietrangeli 1953** Carlo Pietrangeli, *La Mostra della fotografia a Roma*, in "Studi Romani", a. I, n. 5, settembre-ottobre 1953, pp. 589-593, tavv. LXXXI-LXXXIV.
- Pietrangeli 1989** Carlo Pietrangeli, *Antonio M. Colini*, in "Studi Romani", a. XXXVII, n. 3-4, luglio-dicembre 1989, pp. 336-340.

- Pietrangeli 1991** Carlo Pietrangeli, *L'Archivio Fotografico Comunale: la sua formazione e la sua funzione stimolante nello studio e nella conoscenza dell'antica fotografia romana*, in *Fotografia a Roma 1991*, pp. 18-27.
- Pittori fotografi 1987** *Pittori fotografi a Roma 1845-1870. Immagini dalla raccolta fotografica comunale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 1987), Roma, Multigrafica Editrice, 1987.
- Roma Capitale 1984** *Roma Capitale 1870-1911. Una città di pagina in pagina. Fotografie e illustrazioni*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 1984), Venezia, Marsilio editori, 1984.
- Roma cento anni fa 1971** *Roma cento anni fa nelle fotografie del tempo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 1970-1971), Roma, Comune di Roma / Associazione Amici dei Musei di Roma, 1971.
- Roma dei fotografi 1977** *Roma dei fotografi al tempo di Pio IX 1846-1878. Fotografie da collezioni danesi e romane*, catalogo della mostra (Copenaghen, Thorvaldsen Museum / Roma, Palazzo Braschi, 1977), Roma, Multigrafica Editrice, 1977.
- Romano 1994** Serena Romano (a cura di), *L'immagine di Roma 1848-1895. La città, l'archeologia, il Medioevo nei calotipi del fondo Tuminello*, Napoli, Electa, 1994.
- Sarazani 1960** Fabrizio Sarazani, *Silvio Negro*, in "Strenna dei romanisti", a. XXI, 1960, pp. 3-11.
- Trompeo 1954** Pietro Paolo Trompeo, *Impressioni su la mostra della fotografia a Roma (1840-1915)*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", a. I, n. 3-4, 1954, pp. 54-56.
- Vitali 1935** Lamberto Vitali, *Federico Faruffini fotografo*, in "Emporium", vol. LXXXI, n. 386, giugno 1935, pp. 388-392.
- Vitali 1936a** Lamberto Vitali, *Ritorno all'antica fotografia*, in "Emporium", vol. LXXXIII, n. 495, marzo 1936, pp. 139-144; ora anche in *Fotologia 1989*, pp. 9-10.
- Vitali 1936b** L[amberto] V[itale], *I libri. Silvio Negro, Vaticano minore*, in "Emporium", vol. LXXXIII, n. 498, giugno 1936, p. 330.
- Vitali 1957** Lamberto Vitali, *Antica fotografia italiana*, in Helmut e Alison Gernsheim (a cura di), *Un secolo di fotografia dalla Collezione Gernsheim*, catalogo della mostra (Milano, Triennale, 1957), Milano, XI Triennale / Tipografia Grisetti, 1957, pp. 45-54.

---

*Fonti archivistiche*

- #AAMR 1952** Roma, Archivio Amici dei Musei di Roma, *Verbali dei Consigli. Verbale Fondazione Assemblée e Consiglio fino al 18-12-1952*.
- #AAMR 1953-1958** Roma, Archivio Amici dei Musei di Roma, *Verbali del Consiglio. Dal 6.2.1953 al 22.11.1958*.
- #AAMR 1953** Roma, Archivio Amici dei Musei di Roma, Fascicolo *Mostra Fotografia 1953* (comprende: Corrispondenza non ufficiale e varie; Ricevute materiale restituito; Elenco espositori; Tessere libero ingresso; Inviti inaugurazione; 2° copia ricevute istituzioni).
- #ASC 1953** Roma, Archivio Storico Capitolino, Ripartizione X (1920-1953), busta 292, fasc. 18: *Mostra fotografica organizzata dagli Amici dei Musei di Roma al Palazzo Braschi, anno 1953*:

- (1) Relazione del Direttore dei Musei Comunali Antonio M. Colini, 8 agosto 1952 (richiesta di benessere all'Assessore per l'organizzazione di una mostra di fotografie dell'800 proposta dagli Amici dei Musei di Roma).
- (2) Lettera di Urbano Barberini all'Assessore Paolo Dalla Torre, 27 gennaio 1953.
- (3) Estratto del verbale della Giunta Municipale del 25 febbraio 1953 (approvazione della proposta degli Amici dei Musei), 20 marzo 1953.
- (4) Lettera di Antonio M. Colini al Direttore Generale AABBA del Min. P.I., Guglielmo De Angelis d'Ossat, 16 marzo 1953 (richiesta di ristampe e di prestito dal fondo Tuminello del GFN).
- (5) Lettera di Antonio M. Colini al Direttore Generale AABBA del Min. P.I., Guglielmo De Angelis d'Ossat, 27 aprile 1953 (richiesta di prestito di una scelta di stampe dai negativi del fondo Tuminello del GFN).
- (6) Relazione di Antonio M. Colini, 29 aprile 1953 (sulla riproduzione del materiale concesso in prestito per la mostra; con visto dell'Assessore Paolo Dalla Torre del 2 maggio 1953).
- (7) Lettera dell'Assessore Paolo Dalla Torre alla Sovrintendenza dell'ASC, 19 giugno 1953 (richiesta di trasferimento del materiale fotografico presso il Museo di Roma).
- (8) Lettera del Sovrintendente dell'ASC all'Assessore Paolo Dalla Torre, 20 giugno 1953 (trasferimento di fotografie presso il Museo di Roma).
- (9) Lettera di Giovanni Incisa della Rocchetta alla Direzione Rip. X AABBA del Comune di Roma, 20 giugno 1953 (sulla tassa di ingresso alla mostra).
- (10) Estratto del Verbale della Giunta Municipale del 23 giugno 1953 (approvazione della tassa di ingresso alla mostra), 9 luglio 1953.
- (11) Promemoria dell'Assessore Rip. X AABBA per la Giunta Municipale del 22 luglio 1953 (orari di apertura della mostra e richiesta di fondi straordinari per il personale di custodia).
- (12) Estratto del Verbale della Giunta Municipale del 30 ottobre 1953 (proroga di apertura della mostra, su richiesta del Sindaco, e assegnazione di fondi straordinari per il personale), 18 novembre 1953.
- (13) *Mostra di antiche fotografie romane*, s.d. [ante giugno 1953] (testo di presentazione della mostra).





# Aldo Tagliaferro 1970: la mostra di una mostra come doppia verifica

## Abstract

The essay reconstructs the gestation, the exhibitions and critical reception of *Verifica di una mostra*, a work by Aldo Tagliaferro (Legnano, 1936-Parma, 2009) designed as a real time verification of rituals that accompany the creation of an exhibition in an art gallery, specifically his solo exhibition at the Galleria La Bertesca in Genoa in January 1970. This work inaugurates a conceptual phase of the artist's investigation and remains a milestone in Italian visual culture of the 1970s, offering one of the first reflections on the ability of art to transform the inert spectator into a participant observer, a co-author, and a critic.

## Keywords

1970s; ARGAN, GIULIO CARLO; ART GALLERY SYSTEM; CONCEPTUAL ART; PALAZZOLI, DANIELA; PHOTOGRAPHIC EXHIBITION; RECORDING; TAGLIAFERRO, ALDO

**A**ldo Tagliaferro amava ripetere che un artista, se sincero, nell'arco della propria vita può realizzare soltanto un'opera, e che tutto il resto siano da considerarsi solo varianti <sup>-1</sup>. *Verifica di una mostra*, un suo lavoro del 1970 concepito come una cronaca-reportage o, se preferiamo, una verifica in tempo reale dei rituali che accompagnano la realizzazione di una mostra in una galleria d'arte (nello specifico la sua personale del gennaio 1970 in una galleria genovese), potrebbe ambire ad essere l'opera unica. *Verifica di una mostra* racchiude le principali tematiche che stanno al centro del lavoro dell'artista; apre la fase più propriamente concettuale della sua ricerca – complice una metodologia progettuale e operativa alla quale resterà fedele nei decenni successivi – e si pone come una pietra miliare nel panorama della cultura visiva italiana degli anni Settanta, proponendo una delle prime compiute riflessioni sulla capacità dell'arte di trasformare l'inerte spettatore in partecipe coautore, oltre che critico.

Il percorso artistico di Tagliaferro muove da un ragionamento sociologico riproposto in chiave critica, poi circoscritto a un ambito artistico o personale, per volgere infine verso i temi della memoria e dell'identità. Da *L'impegno e gli impegnati* (1967) a *Sopra/sotto-un metro di terra* (2000), egli si è rivolto a una "registrazione" (il termine è dell'artista) del comportamento dell'uomo e della struttura nella quale l'uomo stesso è inserito, sviluppando una ricerca in termini analitici e concettuali che non è mai autoreferenziale ma, al contrario, è finalizzata a sollecitare lo sguardo assuefatto dell'osservatore e a responsabilizzarlo nella propria capacità critica, infrangendo così tabù e pregiudizi. Come ha spiegato l'artista:

—  
Il mio lavoro è sempre stato focalizzato su due punti: il contesto sociale e la reazione dell'uomo. Da questo punto di vista si potrebbe parlare di un'implicazione antropologica o comunque sociologica <sup>-2</sup>.  
—

Tale inclinazione autocritica e autoriflessiva è perfettamente espressa da *L'io-Ritratto* (1979) (fig. 1), un'opera composta da quattordici elementi, in cui Tagliaferro pone in discussione se stesso rappresentando la sua stessa 'immagine' metà in positivo e metà in negativo. Non è casuale che Tagliaferro tenda a non chiudere mai un lavoro e a concedere sempre allo spettatore uno spazio di fruizione soggettivo, piuttosto che tentare di sviscerare lo statuto linguistico della fotografia. Un atteggiamento, quest'ultimo, che distingue la sua pratica dall'indagine per certi versi affine condotta da Ugo Mulas nella sequenza delle *Verifiche*, nate tra il 1971 e il 1972 da una riflessione su vent'anni di attività trascorsa, riletta attraverso centotrent'anni di storia della fotografia.

### **"Sono un pittore che usa la fotografia!"**

A ventisette anni, nel 1963, si trasferisce da Legnano a Sesto San Giovanni in uno degli studi messi a disposizione di artisti come Fernando De Filippi, Mino Ceretti, Arturo Vermi, Mario Bionda, Enrico Castellani, Agostino Bonalumi, Luciano Fabro, Hidetoshi Nagasawa e Bruno Di Bello, nel "Quartiere delle botteghe" ideato da Felice Valadè, costruttore edile e collezionista, in cambio di quadri.

Dal 1965 l'artista opera una scelta radicale e coraggiosa a favore della fotografia e di un lavoro sperimentale <sup>-3</sup>. Egli ci ha sempre tenuto molto a precisare la sua posizione all'interno dell'area artistico-visuale: "Sono un pittore che usa la fotografia!". Una determinazione assoluta e una scelta difficile, soprattutto per chi si affacciava allora al mondo dell'arte: "All'epoca il problema era quello di fare accettare la fotografia come forma d'arte; ogni nostro sforzo era finalizzato ad imporre la fotografia come mezzo, alla pari con la pittura" <sup>-4</sup>. Infatti, pur conoscendo a fondo la pittura del passato e quella a lui contemporanea, Tagliaferro ha trovato i suoi principali riferimenti quasi esclusivamente tra i fotografi: ha studiato Alfred Stieglitz e Robert Capa per l'approccio alle modalità di rappresentazione della realtà, Eadweard Muybridge per la

sperimentazione, John Heartfield per l'ironia e infine un autore diviso tra fotografia e pittura come Ben Shahn <sup>-5</sup>.

Fin dagli esordi, come si è detto, egli si rivolge all'analisi critica del contesto socio-politico e del comportamento umano, fondendo procedimenti empirici e rigore metodico. Per poter essere più vicino alla realtà, utilizza immagini fotografiche recuperate dalla cronaca, testimonianza di "eventi" e documentazione, e, in seguito a complesse elaborazioni mediante i processi della decalatura su vinavil e del riporto fotografico su carta pellicolabile o su tela emulsionata, le rilegge in senso critico. Ricerca ogni volta le soluzioni formali più adeguate, dalla contrapposizione alla ripetizione differenziata, per restituire all'immagine fotografica quell'emotività iniziale che l'assuefazione ha 'corroso'. Le *Annotazioni di lavoro* con cui Tagliaferro, con spirito lucido ed egemonizzante, spesso accompagna la presentazione delle proprie opere, a partire dal catalogo della personale genovese del 1970, restano tuttora una valida chiave di lettura per comprendere un'attività che si è sviluppata lungo un arco di quarant'anni:

—

Il mio lavoro vuole essere una 'registrazione' del comportamento dell'uomo e della struttura nella quale è inserito. Ho usato l'immagine fotografica perché è il mezzo più vicino alla realtà, 'fissando ed evidenziando' dei 'segnali' presi dal contesto sociale. La metodologia che uso nelle mie analisi è un processo di *rilevamento-rivelamento* [sottolineatura dell'autore], costruito sulla realtà che cerco di restituire in senso critico, utilizzando delle immagini in contrapposizione che interagiscono al fine di creare uno spazio di fruizione soggettivo più ampio. Inoltre, per ogni analisi, uso delle soluzioni formali che tendono ad evidenziare la problematica. Nel mio lavoro si possono distinguere quattro modi di usare l'immagine fotografica:

- l'evidenziazione delle immagini recuperate dalla cronaca per accentuarne il significato
- l'analisi all'interno dell'immagine fotografica come superamento contemplativo
- l'uso dell'immagine fotografica come registrazione di 'eventi'
- l'immagine fotografica come verificabilità della memoria <sup>-6</sup>.

—

A proposito del dibattito allora in corso sulla legittimità dell'uso della fotografia, è interessante il dialogo svoltosi in forma di corrispondenza fra Tagliaferro e Giulio Carlo Argan a seguito di un mancato incontro romano dei due. Dopo aver analizzato la documentazione inviategli dal giovane artista, l'illustre storico dell'arte, in una lettera risalente all'11 ottobre 1967, compie una lucida analisi della ricerca artistica di Tagliaferro, definendola consapevole e impegnata:

—

Credo anch'io che il riporto d'immagine sia una tecnica assolutamente attuale ed aperta; e che non abbia nulla a che fare con la narrazione scritta o con il film documentario. C'è sicuramente, nella fissità stessa

dell'immagine, uno spazio – ed un tempo – che solo l'immagine può rivelare, in quanto è evento e dell'evento reale conserva qualcosa di concreto e fisicamente presente. Mi pare che lei stia cercando proprio questo: ricostruendo distanze, ritornando più volte sulla stessa immagine, lasciando in evidenza i segni del 'consumo' <sup>-7</sup>.

---

Nel gennaio 1968, a tre mesi di distanza, Argan scrive a Tagliaferro che il suo “processo di prelievo e riutilizzazione dell'immagine” è assai interessante e lo invita a concentrare l'attenzione sulla “ragione interna delle duplicazioni o associazioni delle immagini: per un più diretto mordente sulla ‘coscienza infelice’ del presente” <sup>-8</sup>. All'opposto dei toni confortanti e di stima mantenuti da Argan, Renato Guttuso, provocato da Tagliaferro riguardo alla somiglianza a suo parere troppo sfacciata fra un dipinto del maestro di Bagheria e una fotografia di reportage all'epoca molto famosa, in una lettera del 23 marzo 1968, pur scusandosi per la sommarietà della stessa lettera e non dubitando che la fotografia, il rotocalco e il cinema facciano parte della visualità contemporanea, si dichiara scettico sull'uso del documento fotografico fatto da Tagliaferro: “[...] ritengo non sia sufficiente la sua elaborazione puramente grafica, impaginativa, attraverso tagli e nessi, sia pure assai intelligenti ed emotivi, come quelli che lei fa” <sup>-9</sup>. Allo stesso tempo ribadisce che “la spinta morale proveniente dall'orrore che i documenti contemporanei ci provocano debba essere trasformata e filtrata, diventare visione del mondo e perciò esprimersi nell'esercizio semplice della pittura” <sup>-10</sup>.

In Italia la battaglia per l'uso della fotografia in pittura si gioca soprattutto negli anni fra il 1965 e il 1970 e in essa svolge un ruolo considerevole la cosiddetta Mec-Art, cui Tagliaferro aderisce nel 1968 partecipando alla prima mostra del gruppo, alla Galleria Apollinaire di Milano, e ad altre mostre successive, fino al 1971. Una battaglia che prova a trasformarsi in dialogo con le prime puntualizzazioni critiche e le conseguenti teorizzazioni, persistendo tuttavia la polarizzazione tra il circuito degli spazi fotografici e quello delle gallerie d'arte, come tra le competenze specifiche dei critici d'arte e le competenze dei critici fotografici. Funge da apripista, nel 1973, la mostra *Combattimento per un'immagine: fotografi e pittori*, curata da Luigi Carluccio e Daniela Palazzoli alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, cui partecipa anche Aldo Tagliaferro; autore del resto presente nelle principali rassegne dedicate in quegli anni al confronto tra arte e fotografia, da *Medium fotografie* a Leverkusen (1973) a *Fotomedia* al Museum Ostwall di Dortmund (1974), poi riproposta alla Rotonda della Besana di Milano nel 1975.

Dopo il 1968 Tagliaferro si ferma a riflettere sull'effettiva utilità di continuare a dedicarsi a lavori di carattere socio-politico, in relazione dialettica con il foto-giornalismo. È Aurelio Natali, in una conversazione dell'anno successivo, a evidenziare il passaggio dell'artista da lavori politicamente più scoperti e descrittivi, scaturiti da una posizione di denuncia e provocazione, a opere in cui ha una maggiore rilevanza il



**01**

Aldo Tagliaferro,  
*L'lo-Ritratto n. 14*, 1979.  
 Riporto fotografico su tela  
 emulsionata, 54 × 83 cm.  
 Archivio Aldo Tagliaferro



**02**

Aldo Tagliaferro, *Verifica  
 di una mostra*, 1970.  
 Riporto fotografico su tela  
 emulsionata, sei strisce di  
 fotogrammi, 460 × 93 cm  
 ciascuna.  
 Archivio Aldo Tagliaferro

03

Aldo Tagliaferro, *Verifica di una mostra*, 1970 (particolare).

Riporto fotografico su tela emulsionata, 113×93 cm.

Courtesy Galleria Elleni, Bergamo



04

Aldo Tagliaferro, *Verifica di una mostra*, 1970 (particolare).

Riporto fotografico su tela emulsionata, 113×93 cm,

Archivio Aldo Tagliaferro



problema formale. E Tagliaferro, concorde, spiega che tale cambiamento si identifica con due momenti storico-politici diversi:

—  
I quadri da me eseguiti tra il 1965 e il 1968 si collocavano in un tempo in cui quel tipo di immagine svolgeva attivamente una funzione corrosiva. Dopo i primi movimenti di contestazione del maggio a Parigi e poi da noi, ho potuto verificare che la mia denuncia o se vuoi azione era più efficace farla sulla piazza [...] <sup>-11</sup>.

—  
Tagliaferro preferirà quindi orientare i suoi interessi verso le infinite possibilità d'uso dell'immagine fotografica, con le *Immagini fusibili* del 1968 (in cui analizza gli effetti dell'interazione tra due immagini) e con l'uso della carta pellicolabile e della tela emulsionata. Come ben intuì Vittorio Fagone, “il risultato è sempre la sottrazione alla immobilità contemplativa dell'immagine fotografica; l'attivazione dello sguardo e del campo di osservazione; l'ambigua dinamizzazione di ogni ripresa del reale” <sup>-12</sup>. Fagone richiama in proposito Philippe Dubois, che ne *L'acte photographique* insiste sul fatto che la fotografia non sia soltanto un'immagine, ma un'immagine attiva, un “atto-immagine”, che include sia il gesto della “produzione” sia l'atto della sua “ricezione” e della sua “contemplazione”.

### **Verifica di una mostra: registrarla per verificare la funzione dell'arte**

La maturità di Tagliaferro si dichiara nel 1970 con il lavoro *Verifica di una mostra*, che potrebbe essere definito una sorta di reportage metalinguistico per raccontare il cerimoniale della vernice di una mostra personale, sostituendo al manufatto il fruitore, che da passivo diviene attivo. I momenti decisivi dell'evento vengono montati in una sequenza fotografica e riproposti come un nuovo quadro il cui protagonista non è più il lavoro di Tagliaferro, bensì il pubblico presente, conferendo al cerimoniale una valenza celebrativa e al contempo demistificatoria (fig. 2).

Tagliaferro vi sfrutta ogni possibile espediente del linguaggio fotografico e pone in relazione i consueti rituali della mostra con il comportamento del fruitore, declinando l'abituale approccio antropologico in termini critici ed ironici. Il lavoro condensa tematiche a lui care come l'identità, la memoria, la percezione e la rappresentazione del sé e, infine, la funzione comunicativa dell'immagine, ovvero le sue condizioni di creazione e di fruizione.

Poiché si tratta di un'operazione significativa nell'ambito di un discorso sulle mostre fotografiche come eventi cruciali nella formazione della cultura visiva italiana, si è scelto di analizzarla in questa sede ricostruendone la fortuna critica ed espositiva e ripercorrendone le principali letture.

*Verifica di una mostra* è, propriamente, una “registrazione” (la definizione è dell'artista, ma la ricorrenza di questo termine nelle cronache e nella critica d'arte di quegli anni è molto alta) eseguita dallo stesso Tagliaferro nel gennaio 1970, durante l'inaugurazione della propria



personale allestita alla Galleria La Bertesca di Genova, e integrata alla mostra stessa prima della sua chiusura. Fagone l'ha icasticamente definita "una sorta di specchio, consecutivo ed obliquo, della mostra stessa" <sup>-13</sup>.

La mostra nella galleria genovese (il cui spazio era disposto su due piani) presentava diverse "varianti" di *Analisi all'interno dell'immagine e sulla sua possibilità combinatoria*, un lavoro del 1969 costituito da una ventina di immagini dedicate al tema della mercificazione della donna, scaturite dalla diversa combinazione di quattro immagini opportunamente elaborate in chiave simbolica e stampate su tele emulsionate. Ecco la limpida ed esauriente descrizione che Tagliaferro diede di *Analisi all'interno dell'immagine e sulla sua possibilità combinatoria* nelle sue *Annotazioni di lavoro*:

—

La problematica di questo lavoro è un'indagine sulla mercificazione della donna. Per questa analisi ho usato quattro immagini: una donna, un uomo, un ragazzo, un occhio. Il viso dell'uomo è stato elaborato sostituendo gli occhi con due seni (per caratterizzare una certa erotomania), gli occhi della donna sono stati sostituiti con una moneta (come merce di scambio), l'occhio (fatto ruotare di 90°) diventa un simbolo sessuale chiuso in una cornice, cioè mitizzato; l'immagine del ragazzo è resa speculare. Usando queste immagini come simboli, attraverso delle soluzioni formali ho fatto interagire questi elementi. Dalla loro possibilità combinatoria, oltre alle immagini che avevo "fissato", si potevano ottenere un'infinità di altre soluzioni formali con la stessa tematica. Questa operazione, oltre a fare un'indagine all'interno dell'immagine stessa, dava la possibilità di un superamento contemplativo estetico per meglio focalizzare la sua problematica <sup>-14</sup>.

—

A queste venti tele, ancora implicate in fatti sociologici e costruite sulla consapevolezza della "inobiettività dell'obiettivo" <sup>-15</sup>, verrà quindi aggiunta *Verifica di una mostra*, che formalmente si compone di sei strisce di fotogrammi in bianco e nero 24 × 36mm ingrandite a 460 × 93 cm, eseguite con la tecnica del riporto fotografico su tela emulsionata e appoggiate alla parete su un piano inclinato in modo da favorire il coinvolgimento anche fisico dello spettatore.

Daniela Palazzoli, nel testo in catalogo, si concentra sul retino verticale e sull'ingrandimento dell'immagine favorito dalla tela emulsionata, riferendosi alle venti immagini in mostra:

—

Questa dell'ingrandimento è l'ultimo degli espedienti che Tagliaferro ha messo in opera per ottenere quello che definirei con un termine brechtiano (e direi che molte delle operazioni di Tagliaferro sono imbevute di quella dialettica che si muove fra il 'divertire per insegnare' e 'il mostrare per dimostrare' che era anche di Brecht) una forma di *straniamento* <sup>-16</sup>.

—

Durante l'inaugurazione della mostra, prima in galleria e poi a casa del gallerista, e ancora prima di arrivare in galleria, Tagliaferro fotografa i presenti al cerimoniale della vernice e oggetti o situazioni a suo parere significativi (fig. 3): si comincia con il telegramma di auguri, che recita "Ti auguro che questo giorno sia uno dei tanti felici"; si prosegue con il catalogo con la banconota da diecimila lire contraffatta in copertina; quindi il rituale della cena e la conferenza sui lavori esposti; il trasporto delle opere; infine il viaggio da Milano a Genova, che concluderà la sequenza di fotogrammi. Fra i partecipanti, la sua attenzione si ferma sui protagonisti tradizionali di una mostra, tutti presenti in galleria (il gallerista, il critico e l'artista), ma anche sui visitatori, la segretaria, la moglie del gallerista e perfino su chi vede l'evento dalla strada. Tagliaferro non dimentica il ruolo del denaro, che compare in vari fotogrammi a ribadire il proprio potere condizionante l'intero cerimoniale (fig. 4).

Terminata la registrazione documentaria della vernice, l'artista interviene sui negativi cancellando le proprie opere esposte. In tal modo egli ottiene una serie di immagini nuove, in cui vengono evidenziati altri elementi del cerimoniale, dall'artista al critico al gallerista, e viene ribaltato il ruolo del fruitore, che si ritrova improvvisamente trasformato in un'opera d'arte, alle pareti della stessa galleria. Le nuove immagini ottenute vengono infatti composte a formare sei strisce di fotogrammi ingrandite, che a loro volta verranno esposte in una serie di mostre successive secondo modalità di allestimento ideate in funzione dello spazio e con una diversa sequenza delle sei strisce, una sequenza spesso variata anche nelle riproduzioni apparse nei vari cataloghi<sup>-17</sup>. Ne deriva quello che Daniela Palazzoli ha felicemente definito "il primo affresco fotografico dell'arte contemporanea"<sup>-18</sup>. Considerato nella sua globalità, esso è infatti una sorta di affresco, poiché restituisce l'immagine di un avvenimento preciso di cui l'artista è protagonista. Analizzato invece nei dettagli, approfondendo ogni singola immagine, esso svela la sottile operazione critica messa in atto da Tagliaferro, il quale rende protagonista l'ambiente che lo circonda, in particolare il pubblico.

Tra i 'fruitori'/protagonisti della mostra, è interessante notare le reazioni di alcuni personaggi e la loro collocazione nel fotogramma in rapporto alla loro funzione, con una stretta connessione tra scelte contenutistiche e scelte linguistico-formali (ripetizione dell'immagine, interazione di due o più immagini, immagini a specchio, etc.) e con una buona dose di ironia: la "critica d'arte" Daniela Palazzoli viene vista nella sua funzione di medium più verso se stessa che verso l'esterno; in un altro fotogramma (il primo dall'alto della seconda striscia) è ritratta insieme al gallerista Francesco Masnata e allo stesso Tagliaferro, allineati sull'asse centrale dell'immagine (fig. 5); in quest'ultima posizione si presenta pure l'artista, nella quarta striscia di fotogrammi, ritto e frontale, mentre più avanti egli 'proietta' sul fotogramma sottostante, in un angolo come nella pittura antica, la sua immagine di quando era bambino (ove compare, su un muro, la scritta "25 aprile 1945 W la libertà"); il

pubblico, che notoriamente alle inaugurazioni si autoesibisce invece di guardare le opere, è rappresentato con un'immagine a specchio; il critico e gallerista milanese Luciano Inga-Pin, in primo piano nella seconda striscia di fotogrammi, nella sesta viene immortalato come 'Giano bifronte', con il volto sdoppiato, a simboleggiare la duplice personalità degli appartenenti alla sua categoria. "Un gioco che avrei potuto proseguire all'infinito – osservava a posteriori Tagliaferro –, ma ho preferito fermarmi" <sup>-19</sup>. Fra i presenti compaiono pure gli artisti Bruno di Bello <sup>-20</sup> e Claudio Costa, quest'ultimo legato alla Galleria La Bertesca.

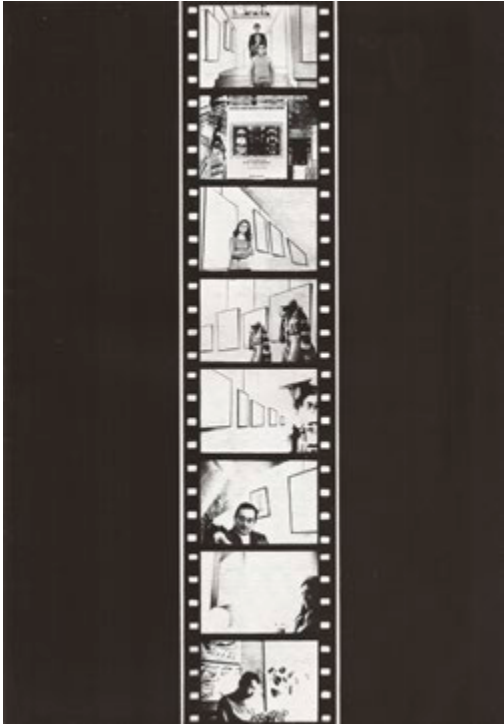
Daniela Palazzoli, testimone e protagonista dell'operazione, apre il suo testo apparso su "Il Pallone" con un'ironica cronaca autobiografica dell'evento, descrivendo il suo arrivo per prima in galleria, nonostante sui Giovi nevichi, con i rullini Kodak 3X che servono a Tagliaferro per le riprese. Informato il lettore che il risultato dell'operazione è stato esposto subito dopo alla Fiera internazionale di Genova, procede con un'analisi dei singoli fotogrammi, evidenziandone i dettagli visivi e i virtuosismi dell'obiettivo sfruttati dall'artista (primi piani, vedute aeree, proiezioni prospettiche, distorsioni dell'immagine), infine chiude il testo su un analogo registro: "La presa di coscienza della funzione prossemica salva insieme capra e cavoli: la cultualità dell'opera con il suo antico potenziale rituale magico, e il raccorciarsi delle distanze fino a confondere opera d'arte e pubblico tipico del processo di socializzazione dell'arte inerente alla diffusione dei mezzi di riproduzione meccanici" <sup>-21</sup>.

È come sempre l'artista, in un lungo brano delle sue *Annotazioni di lavoro*, a fornirci una schietta interpretazione di *Verifica di una mostra*, mettendone in luce gli aspetti più esplicitamente antropologici:

—  
Questa "registrazione" è stata fatta durante la mia mostra alla Galleria "La Bertesca" di Genova nel gennaio del 1970 ed è stata poi aggiunta alla mostra stessa. Con questo lavoro ho voluto registrare quei 'fenomeni' che ruotano attorno all'elemento considerato 'opera d'arte', cercando di mettere in evidenza quelle componenti apparentemente secondarie (ma che in realtà possono essere primarie) come i rituali, i protagonisti e i mezzi di trasferimento tra l'opera d'arte ed il fruitore, trasferendo quest'ultimo dal ruolo di spettatore a quello di attore, cioè assegnandogli una funzione attiva e non più contemplativa <sup>-22</sup>.

—  
Dopo aver esposto le proprie intenzioni e aver elencato gli elementi caratterizzanti il cerimoniale della mostra d'arte, Tagliaferro precisa la propria "metodologia di coinvolgimento":

—  
Queste componenti che ho 'fissato', nell'elaborazione delle fotografie, ho cercato di caratterizzarle nella loro funzione sociologica, utilizzando anche una componente ironica. Inoltre ho cancellato (dai negativi) i quadri esposti per mettere più in evidenza le componenti che io ho considerato primarie.



**05**

Aldo Tagliaferro, *Verifica di una mostra*, 1970, particolari dal catalogo *Aldo Tagliaferro. Verifica di una mostra*, Torino, Galleria Christian Stein, 1971. Archivio Aldo Tagliaferro



**06**

Enrico Cattaneo, Aldo Tagliaferro, *Verifica di una mostra* (1970) alla Galleria Christian Stein di Torino, 1971. Archivio Aldo Tagliaferro

**07**

Agendaphoto, Aldo Tagliaferro, *Verifica di una mostra* (1970) nell'allestimento alla XXVIII Biennale d'Arte Città di Milano al Palazzo della Permanente di Milano, 1974. Stampa alla gelatina d'argento, 29,5 × 20,5 cm. Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano



**08**

Enrico Cattaneo, Aldo Tagliaferro, *Analisi di un ruolo operativo* (1970). Archivio Aldo Tagliaferro



Oltre a questa metodologia di coinvolgimento, la quale permetteva che la cosiddetta 'opera d'arte' si autocostruisse e il mezzo, cioè la fotografia, diventasse determinante per questo tipo di analisi, mi interessava moltissimo la reazione di coloro che si sarebbero rivisti 'esposti' in uno spazio tradizionalmente occupato dall'arte. Il rivedersi (come momento di identificazione) dava loro un ruolo di partecipazione soggettiva anche nell'analisi del lavoro, trasferendosi così da un ruolo contemplativo ad uno attivo: questo dava inoltre al fruitore la possibilità di una verifica sulla funzione stessa dell'arte <sup>-23</sup>.

—

È interessante notare l'affinità concettuale tra *Verifica di una mostra* e il lavoro realizzato da Franco Vaccari nel 1971, quando l'artista modenese presenta alla Galleria 2000 di Bologna l'*Esposizione in tempo reale n. 2: viaggio + rito*: la mostra consiste nelle polaroid a lui scattate da due fotografi che lo hanno seguito per testimoniare ogni istante del suo viaggio, dall'acquisto del biglietto alla stazione ferroviaria, a quello del giornale, fino all'arrivo in galleria, dove Vaccari attacca le fotografie alla parete e ripone il biglietto del treno in una scatola appesa alla parete di fronte e dove i due fotografi continuano a scattare. Come scrisse l'artista:

—

le nuove fotografie venivano aggiunte alle altre; la mostra in questo modo si autocostruiva, si autoalimentava. Chi era venuto per assistere veniva immediatamente incorporato, moltiplicato, registrato, bloccato in istanti irripetibili e questo distruggeva lo spazio della contemplazione per aprire quello dell'azione. A un certo momento ho ripreso il biglietto e me ne sono andato <sup>-24</sup>.

—

Tra i due eventi vi era tuttavia una differenza fondamentale, sulla quale insisterà la stessa Palazzoli, che aveva tra l'altro recensito anche "l'esposizione fulminea" di Vaccari: in *Verifica di una mostra* il protagonista non è più l'artista, ma l'ambiente che lo circonda e, soprattutto, il pubblico. In occasione della personale di Tagliaferro alla Galleria Christian Stein a Torino, Palazzoli scrive infatti:

—

Perché nell'affresco fotografico il pubblico diventa protagonista del rituale, partecipa al cerimoniale attivamente, vi si può riconoscere e può, volendo, lui stesso impugnare una macchina fotografica e analizzare, sviscerare la situazione in cui fino ad allora si trovava solo immerso <sup>-25</sup>.

—

Anche Gillo Dorfles, presentando la mostra torinese, presagisce le tempestive conseguenze di questo lavoro e sembra suggerire un'analogia con Vaccari, senza però nominare l'artista modenese:

—

passibile certo di futuri e anche immediati sviluppi (come prova del resto, il fatto che già un altro noto artista ha ideato un analogo tipo di messaggio per una sua recente esposizione) <sup>-26</sup>.

—

### **Fortuna critica ed espositiva di *Verifica di una mostra***

Negli anni immediatamente successivi *Verifica di una mostra* verrà esposta in numerose circostanze, ogni volta con un diverso *display*, in relazione al particolare contesto. Nel marzo 1970, a breve distanza dalla sua realizzazione, viene presentata alla Fiera Internazionale di Genova nella mostra *Qualcosa di più*, organizzata dalla Galleria La Bertesca, che include anche opere di Claudio Costa e Gianni Emilio Simonetti <sup>-27</sup>. Nel dicembre dello stesso anno è inclusa nella prima edizione della rassegna d'arte biennale *Arte e critica. Segnalazioni*, promossa dal Comune di Modena al fine svolgere un'indagine sulla ricerca artistica in Italia, attraverso un comitato di ventisette studiosi d'arte contemporanea: Tagliaferro viene segnalato da Daniela Palazzoli insieme a Bruno Di Bello e a Franco Vaccari <sup>-28</sup> e viene invitato a esporre a Modena, come gli altri artisti segnalati <sup>-29</sup>. Nel 1971 *Verifica di una mostra* viene esposta nelle due personali di Tagliaferro alla Galleria Christian Stein di Torino (fig. 6), favorendone una percezione più dinamica e affiancandola, come vedremo, alla *Tavola didattica* e alla serigrafia omonima, e alla Galleria Paramedia di Berlino, con presentazione rispettivamente di Gillo Dorfles e di Enrico Crispolti. Viene quindi proposta in due rassegne milanesi, nel 1973 alla XV Triennale e nel 1974 alla XXVIII Biennale d'Arte Città di Milano. In quest'ultimo contesto Tagliaferro rappresenta, con Beppe Devalle, Bruno Di Bello ed Elio Mariani, l'ottava sezione della mostra, intitolata *L'immagine e il suo doppio. Interventi sul medium fotografico* e quattro delle sei strisce che compongono l'opera vengono allestite all'ingresso del Palazzo della Permanente <sup>-30</sup> (fig. 7). Dopo oltre tre decenni di silenzio, nel 2007 *Verifica di una mostra* è stata presentata nella sua totalità a *In pubblico: azioni e idee degli anni settanta in Italia* <sup>-31</sup>, dove apriva 'tautologicamente' la mostra (essendo questa giocata sul confronto serrato tra la fotografia e l'arte che usa la fotografia negli anni Settanta), e nel 2011 nell'ampia retrospettiva dedicata all'artista al Maga di Gallarate <sup>-32</sup>.

Leggendo la bibliografia completa di Aldo Tagliaferro, *Verifica di una mostra* sembrerebbe l'opera dell'artista che ha avuto il maggior numero di recensioni, oltre ad alcune letture fondanti da parte di critici e storici dell'arte attestati su posizioni diverse. Si tratta di contributi in gran parte concentrati tra il 1970 e il 1971 e legati alle circostanze espositive, da quelli di Daniela Palazzoli, Gillo Dorfles ed Enrico Crispolti, ad articoli e recensioni, tra gli altri, di Vincenzo Agnetti, Luciano Inga-Pin, Giorgio De Marchis e Luigi Erba e Lea Vergine <sup>-33</sup>.

Gillo Dorfles, premessa la differenza tra Tagliaferro e molti operatori visuali che si valgono del mezzo fotografico, apprezza nell'opera la raggiunta semplificazione del linguaggio dell'artista e l'efficacia della lucida sequenza di fotogrammi, "con delle caratteristiche di montaggio (quasi filmico) che la accomuna a certe sequenze eisensteiniane da un lato e goddardiane dall'altro". Conclude che nell'utilizzazione di una tecnica fotografica a un fine non esclusivamente documentario o ludico conti soprattutto "l'ideazione di un preciso *telos*: l'intenzionalità,



dunque, nel mettere a fuoco un determinato e inedito momento creativo”<sup>-34</sup>.

Di diverso segno la lettura di Enrico Crispolti, che presentando la personale di Tagliaferro a Berlino insiste sulla dimensione sociologica della ricerca dell'artista, con l'analisi di un evento tipico come la mostra d'arte personale, puntualizzando quell'elemento dinamico e dialettico insinuato in una dimensione a tutta prima 'povera', per cui l'opera diviene essa stessa medium di un rapporto sociologico. Crispolti rilegge *Verifica di una mostra* attraverso le parole-chiave “provocazione” e “operazione”, evidenziando, di contro, il limite sentimentale, tautologico e contemplativo di molte proposte della Pop Art e di quasi tutta l'Arte Povera, in particolare in Italia”<sup>-35</sup>.

Contemporaneamente Vincenzo Agnetti, interessato, come Tagliaferro, a un'indagine sui concetti di tempo e di memoria, pubblica su “Domus” una recensione lucida e assiomatica. Informato il lettore che l'odierna tavolozza di un operatore culturale annovera tra i suoi colori anche la tecnica fotografica, accanto a mezzi come l'elettronica, la scrittura, i nuovi materiali, il comportamento e l'intervento, Agnetti formula due esempi relativi a Tagliaferro: la mostra a La Bertesca di Genova nel 1970, cui risponde l'assioma “introspezione: l'intimo come deposizione e dimenticanza”, e la mostra da Christian Stein a Torino nel 1971, cui risponde l'assioma “estroversione: l'esposto come catalizzatore e liberazione”. Una lettura impossibile da sintetizzare e nella quale Agnetti proietta forse anche alcuni aspetti della propria ricerca, producendo una vera e propria analisi concettuale: “L'osservatore è ora fissato sui fotogrammi dove i quadri ripresi sono stati cancellati per facilitare una lettura *autre*. Quindi spettatore come cancellatura. Il quadro è consumato”<sup>-36</sup>.

All'indomani della realizzazione di *Verifica di una mostra*, Tagliaferro tende già a rimettersi in discussione. Forse teme una comprensione difficile, o comunque circoscritta, di un discorso metalinguistico e un poco autoreferenziale, mentre da sempre aspira a un più largo coinvolgimento del pubblico. D'altra parte, considerando la galleria d'arte un luogo di apprendimento e di elaborazione del pensiero, decide di progettare una *Tavola didattica* in grado di svolgere una funzione formativa all'interno delle gallerie. La tavola è composta da sei prove o “passaggi” con annotazioni per la trasposizione del materiale di *Verifica di una mostra* nella tecnica serigrafica. La serigrafia *Verifica di una mostra*, poi tirata effettivamente in novanta copie (formato 50 x 70cm) ed esposta insieme alla *Tavola didattica*, verrà presentata nel maggio 1970 in una collettiva alla Galleria Modulo di Milano e nel giugno 1971 nella citata personale alla Stein di Torino<sup>-37</sup>. Il testo scritto da Palazzoli in questa occasione si sofferma sulla serigrafia di Tagliaferro e sottolinea l'emancipazione del pubblico dalla soggezione della contemplazione del prodotto e l'accentuazione del “senso di autoresponsabilizzazione implicito, e ancora nascosto, negli strumenti”<sup>-38</sup>.

Come in altre sue opere, in *Verifica di una mostra* Tagliaferro esamina il comportamento dell'uomo e il suo ruolo nella realtà quotidiana,



con l'intenzione di scandagliare anche la dimensione dell'interiorità umana. E, come in altre sue opere, il linguaggio è quello della sperimentazione, che spinge ai limiti le potenzialità dei mezzi utilizzati sviluppando un'analisi metalinguistica. Tuttavia *Verifica di una mostra* rappresenta una svolta decisiva nella carriera artistica di Tagliaferro, quanto allo studio dei contenuti e quanto alle conseguenze critiche. Non a caso l'artista fissa a questo punto l'inizio di una ricerca sulla macro-immagine e sulla prossemica della fruizione dell'opera d'arte, al fine di abolire la distanza tra l'elemento quadro/galleria/museo e l'osservatore, coinvolgendo quest'ultimo in maniera più diretta rispetto alla veduta frontale imposta per secoli dalla prospettiva tradizionale<sup>-39</sup>. Eppure, a ventisei anni di distanza dalla nascita dell'opera, Luigi Erba, fotografo e storico della fotografia, segnala la figura di Tagliaferro, legato alle gallerie d'arte più che agli spazi deputati alla fotografia, tra i vuoti e le "sviste" più macroscopiche della storia della fotografia italiana degli anni Sessanta, nonostante egli sia "una figura nodale che più di altri ha approfondito le potenzialità del mezzo sia interne, sia in relazione ad altri media e in una precisa dinamica sociale"<sup>-40</sup>.

### **Il dialogo con il pubblico alla Biennale di Venezia: *Analisi di un ruolo operativo***

La metodologia rigorosa e lo spirito ironico e provocatorio profusi in *Verifica di una mostra*, con l'adozione di un discorso fortemente soggettivo ma anche il più analitico possibile, proseguono, senza soluzione di continuità, in *Analisi di un ruolo operativo* (fig. 8), presentato da Tagliaferro alcuni mesi dopo alla trentacinquesima edizione della Biennale di Venezia. Anche qui l'artista invita il pubblico non tanto a una partecipazione fisicamente coinvolgente, secondo modalità all'epoca ormai sfruttate strategicamente da molti artisti, quanto piuttosto a una riflessione critica e responsabile sulla situazione sociologica da lui registrata. Questo lavoro merita un cenno a chiusura di queste pagine perché si offre come espediente metalinguistico per condurre un'indagine all'interno del linguaggio della fotografia e non a caso in diversi studi è stato posto in relazione con *Verifica di una mostra*. Anche Crispolti, nel testo sopra citato, evidenzia il ripetersi dell'approccio metodologico in queste due opere del 1970<sup>-41</sup>, alle quali si potrebbe aggiungere *Soggiorno temporale-Soggiorno eterno* del 1972.

Tra le rassegne tematiche del nuovo corso de La Biennale di Venezia, ente che si trova all'epoca in una fase di grave crisi istituzionale e di identità, si distingue la mostra speciale del 1970 *Proposte per una esposizione sperimentale*, una mostra che dichiara di voler "presentare concretamente alcuni problemi dell'arte, per provocare la presa di posizione dei visitatori"<sup>-42</sup>, scegliendo quali poli tematici *Arte e società*, *Produzione*, *Gioco e relax*, *Stimolazione percettiva* e *Analisi del vedere* ed esibendo, fra le altre, opere di Tatlin, Malevich, Duchamp, Man Ray e Heizer. Nella sala quinta del padiglione centrale, una delle quattro dedicate alla macroarea *Produzione manuale, meccanica, elettronica*,

*concettuale*, l'allestimento di Davide Boriani e di Livio Castiglioni colloca la sezione *Laboratori*, nella quale operano Aldo Tagliaferro, Ugo La Pietra, Fernando De Filippi, Bruno Di Bello, Elio Mariani, Fabrizio Plessi, Roberto Sanesi, Tino Stefanoni, Ernesto Tatafiore e alcuni artisti stranieri <sup>-43</sup>. I ventisei artisti vengono invitati a produrre un multiplo o una serigrafia, partendo dal presupposto che la loro presenza all'interno del laboratorio avrebbe dovuto creare la possibilità di un dialogo tra operatori e fruitori d'arte. Questa proposta, che Tagliaferro in diverse occasioni giudicherà negativa, gli consente però di concepire *Analisi di un ruolo operativo*, un intervento originale e pienamente risolto nella sua estemporaneità: un confronto serrato e divertente tra artisti e pubblico all'interno dell'officina serigrafica e, per analogia, tra animali e pubblico in uno zoo. Sarà di nuovo l'artista a sintetizzare brillantemente il suo disaccordo con gli obiettivi dei curatori e il senso del suo operato in quell'occasione <sup>-44</sup>.

Fondatamente, *Verifica di una mostra e Analisi di un ruolo operativo* vengono accomunati anche nel saggio di Uliano Lucas e Tatiana Agliani dedicato all'immagine fotografica del secondo Novecento, in cui Tagliaferro viene ricordato per la sua riflessione costante e di grande spessore sulla fotografia, il suo linguaggio e le sue funzioni, una riflessione proseguita ancora agli inizi del nuovo millennio. La ricerca di Tagliaferro diviene esemplificativa di un discorso mirato sull'ambiguità del rapporto tra realtà e rappresentazione negli anni Settanta e sulle opposte concezioni, di Ugo Mulas e di Roland Barthes, dell'immagine fotografica come indice e come segno. D'altra parte nello stesso saggio viene fatto notare, correttamente, come le opere di Tagliaferro che indagano "l'aspetto opposto eppure complementare di realtà parallela e inventata, di reinvenzione del reale", quali ad esempio le *Immagini fusibili* del 1968, anticipino "idealmente le immagini costruite al computer della tecnologia digitale" <sup>-45</sup>.

Anche Fagone individua uno snodo decisivo in questi lavori del 1970, ossia l'ingresso di una componente fortemente soggettiva attraverso il decorso di una temporalità illusoria. Egli scrive che da questo momento "[...] memoria e identificazione si sovrappongono in un percorso incrociato che rende obliqua ogni traccia di realtà esaltando una soggettività diretta e nello stesso tempo non coercibile" <sup>-46</sup>. Al tema "memoria e identificazione come sovrapposizione alla realtà" Tagliaferro dedicherà infatti, poco dopo, un progetto articolato in sette fasi in cui propone un'analisi sulla variabilità oggettiva attraverso la soggettività temporale e introduce la componente della 'scrittura', un ambito quest'ultimo che lo aveva sempre affascinato, dagli ideogrammi ai geroglifici.

Infine, i due lavori del 1970 vengono accomunati anche nel testo introduttivo alla più recente personale dedicata a Tagliaferro e alla sua "foto-arte concettuale" degli anni Settanta, ancora di Palazzoli:

—  
Sia *Analisi di un ruolo operativo* che *Verifica di una mostra* sono il frutto della grande attenzione con cui egli si è appassionato a conoscere

realtà e risvolti segreti del funzionamento trasparente, e di quello più misterioso, attraverso cui, senza che la maggior parte se ne accorga, viene programmato il destino del mondo dell'arte. Un destino che può culminare nel successo o nell'oblio dei protagonisti, siano essi artisti, altre persone, e/o eventi <sup>-47</sup>.

—  
*Note*

—  
<sup>-1</sup> Aldo Tagliaferro (Legnano, Milano 1936-Parma, 2009): accanto a numerosi articoli sui periodici e ai testi di presentazione in catalogo a firma di Giuseppe Marchiori, Pierre Restany, Giorgio di Genova, Arturo Carlo Quintavalle, Aurelio Natali, Cesare Vivaldi, Enrico Crispolti, Daniela Palazzoli, Gillo Dorfles, Luciano Inga-Pin, Ando Gilardi, Lea Vergine, Tommaso Trini, Giorgio Cortenova, Adriano Spatola, Aldo Tagliaferri, Flaminio Gualdoni, Roberta Valtorta, Luciano Erba, Giuliana Scimé, Roberto Mutti, Adriano Altamira e altri, i principali contributi alla lettura complessiva della sua opera si trovano in *Aldo Tagliaferro 2001*; Formenti / Carrù 2011; Palazzoli 2013.  
<sup>-2</sup> Testimonianza orale di Tagliaferro all'autrice, Milano, 20.12.2004.  
<sup>-3</sup> Tagliaferro non ha mai nascosto le difficoltà incontrate nel sistema espositivo di quegli anni, anche se le critiche mosse al quadro fotografico da lui inviato al Premio San Fedele nel lontano 1965 lo faranno sorridere a soli dieci anni di distanza (in Tagliaferro 1975, p. 120). Per uno sguardo ampio sui

legami tra arte e fotografia negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, si veda Sergio 2015.  
<sup>-4</sup> Testimonianza orale di Tagliaferro all'autrice, Milano, 20.12.2004.  
<sup>-5</sup> Testimonianza orale di Tagliaferro all'autrice, Milano, 20.12.2004.  
<sup>-6</sup> Tagliaferro 2001, p. 25. In questo caso, sosteneva l'artista, la "Biografia" avrebbe dovuto intitolarsi "Biografia e metodica".  
<sup>-7</sup> In Aldo Tagliaferro 2001, pp. 152-153.  
<sup>-8</sup> *Ivi*, p. 155.  
<sup>-9</sup> *Ivi*, p. 156.  
<sup>-10</sup> *Ibid.*  
<sup>-11</sup> Natali 1969, p. 158.  
<sup>-12</sup> Fagone 2001, pp. 13-14; Dubois 1996 [1983].  
<sup>-13</sup> Fagone 2001, p. 14  
<sup>-14</sup> #Tagliaferro 1969 (la sottolineatura è dell'autore). Ringrazio Nubia Tagliaferro dell'Archivio Aldo Tagliaferro, Osart Gallery, la Galleria Milano e la Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano per avermi reso disponibili documenti e cataloghi.  
<sup>-15</sup> Una recensione di Germano Beringheli propone una lucida analisi del lavoro esposto: Beringheli 1970, p. 14.  
<sup>-16</sup> Palazzoli 1970a, s.p.  
<sup>-17</sup> In questo testo per la

numerazione delle strisce si è fatto riferimento alla sequenza presente nei due cataloghi delle personali del 1971, a Torino e a Berlino. È inoltre utile segnalare l'esistenza anche di altri fotogrammi, accoppiati a due a due, che non sono stati poi montati nelle sequenze finali e che sono tuttora oggetto di studio e di verifica attraverso il lavoro nell'Archivio Aldo Tagliaferro.  
<sup>-18</sup> Palazzoli 1971a, p. 12.  
<sup>-19</sup> Testimonianza orale di Tagliaferro all'autrice, Milano, 20 dicembre 2004.  
<sup>-20</sup> Bruno Di Bello ricorda la sua presenza alla mostra da Christian Stein a Torino (Testimonianza orale di Di Bello all'autrice, Milano, 4 aprile 2017). Negli studi di Sesto San Giovanni, Di Bello avevano da poco condiviso con Tagliaferro una svolta fondante della propria ricerca: il passaggio dalla decalcomania sulla tela di fotografie tratte dai rotocalchi all'utilizzo della tela fotografica vera e propria.  
<sup>-21</sup> Palazzoli 1970b.  
<sup>-22</sup> #Tagliaferro 1970.  
<sup>-23</sup> *Ibidem.*  
<sup>-24</sup> Franco Vaccari 2007, p. 38.  
<sup>-25</sup> Palazzoli 1971a, p. 12.

– 26 Dorflès 1971, s.p.  
 – 27 Si veda Inga-Pin 1970, in cui si sofferma su *Verifica di una mostra*, parlando di un “grande pannello” e insistendo sulla “bi-realtà” proposta dall’artista, per poi concludere: “La mostra di una mostra, dunque, ma con tutte le conseguenze del caso: pubblico e critici compresi”.

– 28 Daniela Palazzoli avverte la presenza preponderante di quello che lei definisce “artista meccanico”, un nuovo tipo di artista nato con gli anni Sessanta, che accetta la macchina fotografica come uno dei suoi ferri del mestiere, da Andy Warhol a Richard Hamilton, da Alain Jacquet a Pol Bury, fino agli italiani Giulio Paolini, Bruno Di Bello e Aldo Tagliaferro: si veda, in particolare, Palazzoli 1970c, pp. 34-35, dove a Tagliaferro è dedicato il lungo brano conclusivo, evidenziando la sua sensibilità al problema sociale e la sua volontà, con *Verifica di una mostra*, di riscattare il pubblico dal ruolo di “semplice consumatore di messaggi cui non partecipa”. In un articolo di due anni dopo, la critica amplia la panoramica qui tratteggiata citando l’opera di pittori come Giangiacomo Spadari e Fernando De Filippi, le tendenze dell’arte ecologica e della body art, che rifiutano nell’operazione artistica la mediazione del mezzo, infine il tentativo di Franco Vaccari di fare un uso preterintenzionale della fotografia. In questo testo il riferimento a Tagliaferro, pur generico, insiste sul

chiaro intento di denuncia sociale delle sue operazioni (Palazzoli 1972, pp. 37-39).

– 29 Sui lavori di Tagliaferro e di Di Bello indugia, in una recensione, Giorgio De Marchis, lamentando che la maggior parte degli artisti, nonostante la libertà concessa loro dall’ente organizzatore, si sia limitata a inviare un solo lavoro. Critica, tra gli altri, Enzo Mari, ma anche Di Bello e Tagliaferro, ai quali ultimi nessuno avrebbe impedito – a suo parere – “di operare fotograficamente sul materiale offerto dalla manifestazione stessa” (De Marchis 1970, p. 4).

– 30 Fagone 1974, pp. 168-250.

– 31 Fochessati *et al.* 2007, pp. 29, 106 (ripr. B&N).

– 32 Formenti / Carrù 2011, pp. 15-17.

– 33 Vergine 1971, p. 14: *Verifica di una mostra* rientra qui “un elenco minimo e disordinato” di operazioni nelle quali “sembra che l’“arte” esista per provare la sua esistenza stessa”.

– 34 Dorflès 1971, s.p.  
 – 35 Crispolti 1971, s.p.  
 – 36 Agnetti 1971, p. 49.

– 37 Su questa compresenza si sofferma la recensione di Giorgio De Marchis (cfr. De Marchis 1971).

– 38 Palazzoli 1971b.

– 39 Non a caso nel catalogo della personale genovese del 1970 compare un breve testo di Daniela Palazzoli dedicato a questo tema (Palazzoli 1970d, s.p.).

– 40 Erba 1996, p. 65.  
 – 41 Crispolti 1971, s.p.  
 – 42 Apollonio / Mahlow 1970, p. XXV.  
 – 43 Ivi, p. XXXII.

– 44 “Lavorando nel laboratorio non si poteva avere con i visitatori nessun dialogo culturale, in quanto l’esecuzione di un lavoro è la parte meno importante di una ricerca e comunque questa poteva avere un senso se fosse stata almeno accompagnata da una didattica. Per questo, anziché fare la serigrafia, ho preferito fare un’analisi del ruolo che ci avevano affidato. Ho fotografato alcuni artisti mentre lavoravano nel laboratorio, degli animali in gabbia in uno zoo e, in particolare, alcuni regolamenti dello zoo stesso. Ho messo in relazione questi due “rilevamenti” perché presentavano un’analogia ironica tra le due condizioni. Ho poi fotografato dei monumenti che stanno nei giardini della Biennale, da uno di questi ho tolto il personaggio e l’ho sostituito con un regolamento dello zoo stesso, per creare una componente ironica intorno all’alene mitico della Biennale”: Tagliaferro 2001, p. 61.

– 45 Lucas / Agliani 2000, p. 39.  
 – 46 Fagone 2001, pp. 14-15.  
 – 47 Palazzoli 2013, pp. 5-6.

- Aldo Tagliaferro 1970** Aldo Tagliaferro, testi di Aurelio Natali, Daniela Palazzoli, Aldo Tagliaferro, fotografie di Aldo Tagliaferro, catalogo della mostra (Genova, Galleria La Bertesca), Milano, Edizioni Pareti, 1970.
- Aldo Tagliaferro 2001** Aldo Tagliaferro 1965-2000, testi di Vittorio Fagone e Alberto Fiz, catalogo della mostra (Milano, Galleria Milano e Busto Arsizio, Fondazione Bandera per l'Arte, 2001), Cernusco sul Naviglio (Milano), Edizioni d'Arte Severgnini, 2001.
- Agnetti 1971** Vincenzo Agnetti, *Colore ed equivalenti*, in "Domus", n. 503, ottobre 1971, pp. 49-50.
- Apollonio / Mahlow 1970** Umbro Apollonio / Dietrich Mahlow, *Proposte per una esposizione sperimentale*, in Catalogo della 35<sup>a</sup> Biennale internazionale d'arte Venezia, catalogo della mostra (Venezia, 1970), Venezia, 1970, pp. XXV-XXVIII.
- Beringheli 1970** Germano Beringheli, *Alla Galleria La Bertesca: Aldo Tagliaferro*, in "NAC. Notiziario Arte Contemporanea", 34, 1 aprile 1970, p. 14.
- Crispolti 1971** Tagliaferro. *Analytischer Nachvollzug Einer Ausstellung. Verifica di una mostra*, testo di Enrico Crispolti, catalogo della mostra (Berlin, Galerie Paramedia), Berlin, Galerie Paramedia, 1971.
- De Marchis 1970** Giorgio De Marchis, *Le novità che piacciono ai critici*, in "L'Espresso", 13 dicembre 1970.
- De Marchis 1971** Giorgio De Marchis, *Aldo Tagliaferro. Torino, Galleria Christian Stein*, in "L'Espresso", 11 luglio 1971, p. 27.
- Dorfles 1971** Gillo Dorfles, [*Verifica di una mostra*], in Aldo Tagliaferro. *Verifica di una mostra*, testi di Gillo Dorfles e Daniela Palazzoli, catalogo della mostra (Torino, Galleria Christian Stein), Torino, Christian Stein, 1971, s.p.
- Dubois 1996 [1983]** Philippe Dubois, *L'atto fotografico*, a cura di Bernardo Valli, Quattroventi, Urbino, 1996 [ed. orig. francese 1983].
- Erba 1996** Luigi Erba, *Il tempo reale di Aldo Tagliaferro*, in "Foto pratica", n. 309, giugno 1996, p. 65.
- Fagone 1974** Vittorio Fagone (a cura di), *XXVIII Biennale Nazionale d'arte Città di Milano. Presenze e tendenze nella giovane arte italiana*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), Milano, Arti Grafiche Crespi & Occhipinti, 1974.
- Fagone 2001** Vittorio Fagone, *Fotografia come strumento creativo di analisi*, in Aldo Tagliaferro 2001, pp. 9-19.
- Fochessati et al. 2007** Matteo Fochessati / Mario Piazza / Sandra Solimano (a cura di), *In pubblico: azioni e idee degli anni settanta in Italia*, catalogo della mostra (Genova, Museo d'arte contemporanea di Villa Croce), Milano, Skira, 2007.
- Formenti / Carrù 2011** Giulia Formenti / Laura Carrù (a cura di), *Aldo Tagliaferro. L'immagine trovata*, catalogo della mostra a cura di Giulia Formenti in collaborazione con Archivio Aldo Tagliaferro (Gallarate, Maga), Artestampa, Galliate Lombardo, 2011.
- Inga-Pin 1970** Luciano Inga-Pin, *Qualcosa di più*, in "Gala International. Attualità e informazione visiva", giugno 1970.
- Lucas / Agliani 2000** Uliano Lucas / Tatiana Agliani, *L'immagine fotografica 1945-2000*, in Uliano Lucas (a cura di), *Storia d'Italia, Annali 20, L'immagine fotografica 1945-2000*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 3-53.

- Natali 1969** Aurelio Natali, *Intervista-presentazione*, in Aldo Tagliaferro, catalogo della mostra (Galleria d'arte Ciak, Roma) ora in Aldo Tagliaferro 2001, pp. 158-159.
- Palazzoli 1970a** Daniela Palazzoli, *Aldo Tagliaferro: Percorso inverso. Come far rivivere una "natura morta"*, in Aldo Tagliaferro 1970, s.p.
- Palazzoli 1970b** Daniela Palazzoli, *Sabato pomeriggio, ore 15*, in "Il Pallone", gennaio 1970.
- Palazzoli 1970c** Daniela Palazzoli, *Arte meccanica*, in "Popular Photography italiana", n. 152, giugno 1970, pp. 34-35.
- Palazzoli 1970d** Daniela Palazzoli, *La prossemica del quadro*, in Aldo Tagliaferro 1970, s.p.
- Palazzoli 1971a** Daniela Palazzoli, *Verifica di un rito: un affresco fotografico*, in "Popular Photography italiana", n. 165, ottobre 1971, p. 12.
- Palazzoli 1971b** Daniela Palazzoli, [Verifica di una mostra], in *Aldo Tagliaferro. Verifica di una mostra*, catalogo della mostra, testi di Gillo Dorfles e Daniela Palazzoli (Galleria Christian Stein, Torino, 1-20 giugno 1971), Torino, Christian Stein, 1971, s.p.
- Palazzoli 1972** Daniela Palazzoli, *Arte e fotografia: dialettica della sopravvivenza o dialettica della vita?*, in "Qui Arte Contemporanea", n. 8, giugno 1972, pp. 37-39.
- Palazzoli 2013** Aldo Tagliaferro 70's. *Verifica di una mostra 2.0*, testo di Daniela Palazzoli, catalogo della mostra (Osart Gallery, Milano), Milano, Osart Gallery, 2013, pp. 5-6.
- Sergio 2015** Giuliano Sergio, *Information, document, œuvre. Parcours de la photographie en Italie dans les années soixante et soixante-dix*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2015.
- Tagliaferro 1975** Aldo Tagliaferro, *Annotazioni di lavoro*, in "D'Ars", n. 76-77, novembre-dicembre 1975, pp. 120-123.
- Tagliaferro 2001** Aldo Tagliaferro, *Annotazioni di lavoro*, in Aldo Tagliaferro 2001, p. 25.
- Vaccari 2007** Franco Vaccari, *Esposizioni in tempo reale. Exhibitions in real time*, testi di Valerio Dehò, Vittorio Fagone, Nicoletta Leonardi, Bologna, Damiani, 2007.
- Vergine 1971** Lea Vergine, *Arte come difesa*, in "L'uomo e l'arte", n. 7, dicembre 1971, pp. 14-15.

- #Tagliaferro 1969** Aldo Tagliaferro, *1969 - Analisi all'interno dell'immagine e sulla sua possibilità combinatoria*, dattiloscritto, Milano, 1969, Archivio Aldo Tagliaferro.
- #Tagliaferro 1970** Aldo Tagliaferro, *Annotazioni di lavoro per "Verifica di una mostra"*, dattiloscritto, Milano, 1970, Archivio Aldo Tagliaferro.

---

Fonti archivistiche



# L'occhio performante: la fotografia come strumento di costruzione del *freak* ottocentesco

## Abstract

This paper highlights the complex construction of the meaning of the freak body operated by photographic practices in the 19th century. One of the first uses of the medium was the documentation of patients as a way to legitimate modern medical discourses on the body. The aim of this study is to stress photography's role in the creation of categories such as "disability," "deviant," and "extraordinary". The analysis focuses on Charles Eisenmann's freak portraits, which can be read as a popularization of the general trend toward the classification of human diversity in the exhibition of disabled bodies.

## Keywords

COMMERCIAL PHOTOGRAPHY; DISABILITY; EISENMANN, CHARLES; FREAK SHOW; PATHOLOGY; PHOTOGRAPHIC PORTRAIT; VICTORIAN AGE

**Q**uesto saggio esplora il ruolo del ritratto fotografico nella prima metà del XIX secolo nella costruzione, mediazione e legittimazione dei moderni saperi sul corpo, in presenza di soggetti eccentrici. Il termine 'ex-centricità' vuole mettere in rilievo il movimento di fuoriuscita di questi corpi da un centro normativo storicamente e culturalmente organizzato per definire e interpretare lo spazio linguistico e istituzionale di un 'fuori'. Un centro che si fa perno di un saldo sistema di antinomie: l'abilità rispetto alla disabilità, la magrezza rispetto alla pinguedine, la carne bianca rispetto a quella scura etc. <sup>-1</sup>. Le prime forme del ritratto fotografico hanno perlopiù cercato di 'solennizzare' l'identità del soggetto e attestarne un'appartenenza sociale o, al contrario, di studiarla e definirla in ambito medico, dove la considerazione positivista della fotografia come perfetta trascrizione del reale concesse



al mezzo uno *status* di privilegiata funzione nell'osservazione, definizione e sistematizzazione dell'eccentricità fisica.

L'analisi si impianta in una zona di confine tra le pratiche performative e quelle rappresentative di epoca positivista. Un'attenzione privilegiata è conferita ai ritratti fotografici dei *freak* di Charles Eisenmann (1855-1927), raccolti nella collezione Ronald G. Becker alle Syracuse University Libraries<sup>-2</sup>. Documenti questi, che attestano un uso della fotografia da una parte al servizio del sapere scientifico positivista e dall'altra della spettacolarizzazione dell'eccentricità nell'ambito dei *freak shows*, esposizioni umane in voga tra l'Ottocento e la prima metà del Novecento. Vedremo come questi due ambiti, scienza e intrattenimento, si costituiscano come le due facce di una stessa medaglia. L'ipotesi è che tanto la persona quanto la fotografia abbiano prestato il proprio corpo all'innesto di un solido apparato di controllo, quel terreno che il filosofo Michel Foucault ha definito "biopolitica":

—  
Si potrebbe dire che, a partire dal XVII secolo, al vecchio diritto di far morire o di lasciar vivere si è sostituito un potere di far vivere o di respingere nella morte. [...] Se possiamo chiamare 'biostoria' le pressioni attraverso le quali i movimenti della vita e i processi della storia interferiscono gli uni con gli altri, bisognerà parlare di 'biopolitica' per designare quel che fa entrare la vita e i suoi meccanismi nel campo dei calcoli espliciti e fa del potere-sapere un agente di trasformazione della vita umana<sup>-3</sup>.

—  
Tanto il corpo dei performer quanto quello dell'immagine, risultano infatti soggetti muti se non posti in relazione al più ampio panorama storico, politico, filosofico di cui qui si vuole dare conto.

### **Il contesto dei *freak shows***

Le esposizioni di persone, esseri umani depositari di stranezze, bizzarrie, deformazioni fisiche o di un'appartenenza etnica non occidentale, divenne sistematica in uno scenario storico in cui i retaggi del pensiero magico-religioso delle tradizioni popolari, l'affermazione del sistema scientifico positivista e il consolidarsi dell'imperialismo coloniale, confluirono in una complessa macchina alimentata da fascino, osservazione, costruzione e organizzazione dell'alterità.

Nonostante si attestino *freak shows* in Inghilterra, in America, in Germania, in Francia e in Italia a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento, è a seguito della seconda rivoluzione industriale che essi raggiunsero l'apice del successo grazie al convergere di diversi fattori: lo sviluppo dei trasporti consentì maggior facilità di circolazione di questi spettacoli; l'inurbamento determinò un'esponentiale domanda di intrattenimento; l'espansione coloniale dei paesi occidentali permise l'incontro di nuove culture richiedendo un rafforzamento delle identità nazionali, in relazione all'osservazione e all'oggettificazione dell'Altro<sup>-4</sup>. L'offerta dei *freak shows* era variegata e omologava indistintamente: *born freak*,

come gemelli siamesi, giganti, nani, persone congenitamente eccentriche etc.; *made freak*, ovvero persone tatuate, pingui, estremamente magre, dotate di stravaganti abilità, rappresentanti di etnie non occidentali etc.; *gaffed freaks*, ossia falsi *freaks* spacciati per esseri eccezionali.

Alle istanze colonialiste si sovrapposero, poi, quelle scientifiche, mosse dall'urgenza di comprendere, spiegare e ordinare gerarchicamente ciò che fino ad allora era stato assimilato nella categoria della mostruosità. Nel volume *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Foucault dimostra come, a partire dalla fine del XVIII secolo, la potenza sovversiva e inquietante del mostruoso mutui in un'anomalia di cui si crede che si possono individuare le cause. Lo stesso avviene nell'ambito dei nuovi saperi e delle istituzioni, come gli ospedali, i manicomi, le carceri, che tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo si assumono il compito di spiegare, gestire, e curare l'anormalità <sup>-5</sup>.

Prima dell'età illuminista il *monstrum* rappresentava un avvertimento divino, una visione ambivalente, oggetto di aberrazione e al contempo adorazione. La parola latina *monstrum* significa 'portento' e deriva dal verbo *monstro*, 'mostrare': il corpo mostruoso era un monito indicante la condotta da non dover seguire <sup>-6</sup>. Tra la seconda metà del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento la mostruosità viene sottratta alla natura e riferita al comportamento. Non è più il visibile la condizione dell'enunciabile, ma l'enunciabile la condizione per rendere visibile ciò che non è immediatamente tale <sup>-7</sup>. Il corpo deforme, a sua volta, viene privato del suo potere conturbante e misterioso per divenire oggetto di studio. È, infatti, nella prima metà dell'Ottocento che viene coniato il termine 'teratologia' (dal greco composto *τερατο*, mostro) e sistematizzata l'analisi scientifica della patologia corporea, con l'opera *Philosophie anatomique. Des monstruosités humaines* (1822) di Étienne Geoffroy Saint-Hilaire e con il trattato del figlio *Isidore Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux* (1832-1837) <sup>-8</sup>. Rispetto agli studi precedenti, questi si propongono di fissare una disciplina 'oggettiva' atta ad individuare lo statuto del corpo 'mostruoso' al di là di qualsiasi riferimento con il prodigio e con la 'normalità' <sup>-9</sup>. Sotto questa lettura le differenze rientrano in un piano della natura prevedibile, la cui origine può trovare sempre una spiegazione dopo un attento esame. La categoria del mostro <sup>-10</sup>, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento cambia, dunque, di significato <sup>-11</sup>: il mostro smette di essere interpretato e inizia a essere organizzato.

L'istanza scientifica volta alla comprensione della differenza e quella politico-economica volta alla sopraffazione dell'altro si intrecciano in pratiche di sapere e potere che sanciscono l'attribuzione di un'identità in base a ciò che essa non è <sup>-12</sup>. In questo senso è indicativo notare quanto i *freak shows* si fondassero sulla costruzione di soggetti presentati come straordinari a partire dal loro confronto con una supposta norma <sup>-13</sup>. È il caso dell'esibizione della donna afroamericana Joice Heth ad opera del più leggendario tra i "narratori" di *freaks*, Phineas Taylor

*The Greatest Natural and National Curiosity in the World.* Joice Heth, 1835.  
Volantino, 12×6,5 cm,  
New York, Digital  
Collection Somers Circus  
Collection, Box 336

**THE GREATEST  
Natural & National  
CURIOSITY  
IN THE WORLD.**

**JOICE HETH**

Name to Gen. GEORGE WASHINGTON, (the Father of our Country.)  
WILL BE SEEN AT

**Barnum's Hotel, Bridgeport,**  
On FRIDAY, and SATURDAY, the 11th. & 12th days  
of December, DAY and EVENING.

JOICE HETH is unquestionably the most astonishing and interesting curiosity in the World! She was the nurse of Augustine Washington, (the father of Gen. Washington,) and was the first person who put clothes on the unfortunate Indian, who, in after days, led our heroic Father on to glory, to victory, and freedom. "To see her was to see the nurse of the President of the United States of the Country." "She raised him." JOICE HETH was born in the year 1674, and has, consequently, now attained at the astonishing

**AGE OF 161 YEARS.**

She Weighs but FORTY-SIX POUNDS, and yet is very cheerful and interesting. She retains her faculties in an unequalled degree, exercises freely, sings numerous hymns, relates every interesting anecdote of the late Washington, and often laughs heartily at her weaknesses, or those of her spectators. Her hair is in perfect good, and her appearance very neat. She is a happy and takes great pleasure in conversing with visitors and religious persons. The appearance of this marvellous relic of antiquity will be the height of amusement, and excites him that his eyes are resting on the oldest specimen of humanity they ever beheld. Original, authentic, and indisputable documents accompanying her prove, beyond admitting the fact may appear, that JOICE HETH is in every respect the person she is represented.

The most eminent physicians and intelligent men in Charleston, Philadelphia, New-York, Boston, and other places, have examined this living skeleton and the documents accompanying her, and all unhesitatingly pronounce her to be, as represented, 161 years of age!

A female is in constant attendance, and will give every attention to the ladies who visit this relic of by-gone ages.

She has been visited in Philadelphia, New-York, Boston, &c., by upwards TWENTY THOUSAND Ladies and Gentlemen, within the last three months.

Hours of Exhibition, from 9 A. M. to 1 P. M. and from 3 to 5, and 4 to 10 P. M.

**ADMISSION 25 CENTS. CHILDREN HALF-PRICE.**

Presented by F. BLOTT & SONS, Ltd, Pall Mall, S. W.

*Remains Monday the 14th*

Barnum<sup>-14</sup>. Come mostra l'articolo di giornale qui riprodotto (fig. 1), l'impresario si serve della figura di George Washington come termine di paragone in relazione al quale posizionare la presunta straordinarietà della donna. Il confronto tra l'eroico padre che portò gloria, vittoria e libertà alla patria americana si rivela emblematico poiché, come ricorda Alessandro Scarano nel saggio *Immagini e corpi freak*<sup>-15</sup>, gli studi scientifici dell'epoca avevano più volte segnalato la perfezione delle forme del cranio dell'ex presidente americano, doti queste comprovanti quelle morali<sup>-16</sup>. Il contrario si ricavava dall'analisi dei crani africani, più simili a quelli delle scimmie e perciò considerati inferiori.

La costruzione della supremazia della cultura occidentale del XIX secolo fu, peraltro, sostenuta e costruita attraverso il discorso scientifico<sup>-17</sup>. In Nord America, grazie al supporto finanziario di potenti magnati come le famiglie Carnegie, Rockefeller e il produttore di cereali John Harvey Kellogg, l'idea che il miglioramento della nazione dipendesse dalla sua salute genetica<sup>-18</sup> influenzò a partire dal 1876 la



02

Grande novità vera  
 attrazione [...]. Mhi Kady,  
 1901. Volantino, 28×20  
 cm, Lanciano, Archivio  
 fotografico della Biblioteca  
 Comunale Raffaele  
 Liberatore, fondo  
 Tipografia Masciangelo,  
 n. inv. 1351

legislazione statale e federale e permeò la sfera pubblica americana mediante comizi municipali, dimostrazioni nelle fiere, testi scolastici, corsi universitari e colonne di giornali<sup>-19</sup>. La probabilità che i *freak shows* rientrassero in questo circuito di propaganda non sembra da escludere.

Qualche decennio più avanti, un manifesto conservato presso l'archivio fotografico della Biblioteca Comunale di Lanciano attesta una forte convergenza tra l'intrattenimento popolare e la cultura élitaria del tempo (fig. 2). La locandina promuove l'esposizione del 1901 in Abruzzo di Mhi Kady, la donna ragno, il cui corpo era nascosto dietro una tenda nera e la cui testa costituiva il centro di una grande ragnatela<sup>-20</sup>. Il dato importante della locandina è che Mhi Kady prese parte all'esposizione universale di Parigi del 1900. Ciò dimostra quanto l'appiattimento della persona in oggetto da mostrare non fosse esclusivamente prerogativa dello spettacolo popolare, ma una ricorrenza anche nei contesti ufficiali<sup>-21</sup>. Come scrive lo storico Guido Abbattista:

—  
 L'esposizione non solo industriale, ma 'universale', voleva proporsi come un complesso artefatto culturale costruito attorno agli elementi fondamentali della modernità industriale, ma al tempo stesso arricchito di attrazioni, intrattenimenti e divertimenti rivolti ad ampi strati della società e capace di fungere da 'autorappresentazione totale della società' [...]. Un'esibizione dell'incivilimento umano giocata sul

registro della meraviglia e della curiosità, dunque, oltre che su quello dell'imponenza delle capacità produttive e della ricchezza merceologica quale simbolica summa di civiltà <sup>-22</sup>.

—

Per lo storico italiano, non solo l'obbligazione dei corpi esposti in schemi prefissati è da ascrivere in un terreno ideologico che accomuna tanto gli strati elitari quanto quelli popolari, ma è proprio nei contesti ufficiali che vanno ricercate le radici di lettura dell'altro a cavallo di due secoli. Gli esempi di Joice Heth e Mhi Kady, benché distanti tra loro cronologicamente e geograficamente, ci sono utili a comprendere il raggio di diffusione e il panorama culturale in cui i *freak shows* e i ritratti *freak* ad essi collegati guadagnarono fortuna. Rispetto all'esibizione di Joice Heth, quella di Mhi Kady avviene in un momento storico diverso. L'Occidente è già in una fase avanzata del processo coloniale <sup>-23</sup> e ha elaborato quella che era una curiosità per il bizzarro e il diverso, in una sistematizzazione organizzata delle diversità umane. Discipline come la frenologia (lo studio della forma cranica atto alla conoscenza delle funzioni psichiche di un soggetto), la fisiognomica (che mirava ad interpretare i caratteri psicologici e morali di una persona mediante l'analisi dei lineamenti e delle espressioni del volto), l'eugenetica (che si poneva l'obiettivo di migliorare la specie umana promuovendo la riproduzione tra soggetti socialmente desiderabili e prevenendo la nascita di soggetti indesiderabili), si sono già spianate la strada tra gli spazi accademici, accreditando una metodologia interpretativa dell'eccentricità a partire dall'osservazione dell'esteriorità della persona. Nello specifico caso italiano, meriterebbe senz'altro attenzione l'apporto degli studi di Cesare Lombroso, il quale intraprese una ricerca affannosa sui corpi e sui volti per dimostrare come l'uomo delinquente fosse già predeterminato a commettere il male poiché biologicamente diverso dagli altri esseri umani <sup>-24</sup>.

In questo contesto, la fotografia diviene lo strumento per eccellenza degli studi sulla devianza fisica, mentale o culturale, banco di prova per i postulati di queste discipline e, infine, mezzo di 'assoggettamento' dello sguardo collettivo ad un regime del visibile che andava costituendosi come norma. Nello specifico contesto preso in esame, i ritratti di Charles Eisenmann, la fotografia da una parte ha contribuito a consolidare il gusto dei *freak shows* veicolando l'immagine dei suoi protagonisti e accrescendone la fama, dall'altra ha giocato un ruolo attivo nella costruzione del soggetto in quanto *freak*. Giancarlo Pretini, il più impegnato storico italiano sul mondo del circo, la fiera e il luna park, a tal proposito scrive:

—

L'esposizione di fenomeni umani è sempre stato uno spettacolo remunerativo, perché fonte di curiosità, unita ad un senso di raccapriccio per quelle disgraziate creature. Nei primi anni del Novecento la morbosa attenzione che il pubblico riservava ai *freaks* era supportata anche dall'ampia diffusione di cartoline illustrate o riportanti le foto dei "fenomeni" <sup>-25</sup>.

—

## I ritratti fotografici di Charles Eisenmann

I ritratti di Eisenmann sono immagini indicative di una fase storica della fotografia che la vede coinvolta come collaboratrice principale nell'edificazione di una centralità normativa, atta a relegare in una posizione di 'eccentricità' ogni corpo valicante i perimetri della 'normalità' tracciati dal pensiero positivista e, al contempo, pratica organizzativa e codificatrice di questa stessa eccentricità.

Le prime ricerche etnografiche ed antropologiche sul campo attestano, ad esempio, un largo impiego del *medium* fotografico inteso come documento inoppugnabile. Come ricorda Francesco Faeta, solo cinque anni dopo la nascita della fotografia, nel 1844, Antoine Étienne Renaud Augustin Serres mostrava all'Accademia delle arti di Parigi dagherrotipi di una coppia di nativi Botocudo eseguiti da Adolf Thiesson, sostenendo l'utilità di una collezione di immagini ai fini del perfezionamento delle conoscenze relative alle razze umane <sup>-26</sup>. Come queste fotografie, anche quelle di Eisenmann possono essere ascritte a quel territorio descritto dallo studioso come "il luogo iconico dell'incontro, un documento creato in una prospettiva intermedia, a metà strada tra le intenzioni e le determinazioni dell'osservatore e quelle dell'osservato" <sup>-27</sup>. Il discorso di Faeta si riferisce all'applicazione della fotografia etnografica come strumento di conoscenza dei contesti fotografati. Tuttavia, quanto sottolineato risulta centrale per la lettura e la comprensione dei ritratti di Charles Eisenmann qui presi in esame:

—

Una fotografia poco testimonierà del reale, molto del suo autore e della situazione che ha creato [...] ciò che l'antropologo allora deve chiedere alla fotografia è, aldilà delle immediate e comunque trascurabili valenze realistiche e storiche, la documentazione del campo strutturale dell'osservazione. La fotografia può aiutare a comprendere infatti, le logiche e i processi della messa in codice, le modalità visive e rappresentative con cui cultura osservante e cultura osservata entrano in contatto <sup>-28</sup>.

—

Seguendo questa indicazione, quello che le immagini qui di seguito prese in esame possono restituirci riguarda le logiche e i processi di messa in codice del tempo, a cui si aggiungono le informazioni storio-grafiche relative ai *freak shows*.

Le fotografie di Eisenmann che ritraggono *freak* famosi nei circhi e nelle fiere del Nord America e dell'Europa della prima metà dell'Ottocento sono nel formato *carte de visite* e *cabinet card*. La fortuna di Eisenmann è da ricondurre sia al costo relativamente basso di questi formati, che consentì alle pratiche del ritratto di estendersi in strati sempre più ampi della società, sia all'intuizione di Barnum di utilizzare l'immagine fotografica del *performer* come pubblicità e souvenir <sup>-29</sup>. Inoltre, lo studio di Eisenmann era collocato nella Bowery, un quartiere di New York famoso per la ricca presenza di *dime museums*. Questi musei, infatti, si proponevano come luoghi di educazione e intrattenimento



Charles Eisenmann,  
*Eli Bowen – Legless man*,  
 1879.

Stampa all'albumina,  
 formato carte de visite,  
 8,9×5,4 cm. New York,  
 The Syracuse University  
 Libraries, Ronald G.  
 Becker Collection,  
 Box 8, 632



a basso costo e combinavano esibizioni di *freaks* accanto a curiosità scientifiche, sul modello dell'American Museum di Barnum. Molti dei performer che si esibivano nei *dime museums* divennero assidui frequentatori dello studio di Eisenmann<sup>-30</sup>. Nella New York di fine Ottocento, come ricorda la storica della disabilità Rosemarie Garland Thomson, questi spettacoli ebbero un'immensa popolarità perché:

—  
 Tra gli anni jacksoniani e progressivi gli spettatori necessitano di richiamare costantemente la differenza tra un 'loro' e un 'noi' in un momento in cui l'immigrazione, l'emancipazione degli schiavi, e il suffragio femminile confondono indici fisici precedentemente affidabili a status e privilegi. Sia la guerra civile che i crescenti incidenti delle macchine industriali portano alla comparsa di molte persone invalide tra le classi lavoratrici. L'ansia di sperimentare l'invalidità o della possibilità di incontrare 'l'altro', connessi agli atti espansionisti che portarono alla rimozione delle tribù indiane, alla guerra messicana, e alla schiavitù, richiesero la propagazione di un'ideologia del bianco suprematista<sup>-31</sup>.  
 —

Il primo ritratto preso in esame è di Eli Bowen (fig. 3), l'uomo-torso esibitosi fino al 1876 con il circo Major Brown's Colosseum e, in seguito,

con il Barnum & Bailey Circus –<sup>32</sup>. Nella posa, la fotografia si presenta come un ordinario ritratto vittoriano: l'uomo, infatti, è ritratto insieme alla moglie in attesa e al figlio. Dal punto di vista tecnico, è da notare come sia l'illuminazione che la messa a fuoco corrispondano al centro della fotografia in coincidenza con il soggetto, il quale, dunque, guadagna maggiore attenzione rispetto al resto della famiglia. Da un punto di vista compositivo, lo sfondo neutro staglia e isola la figura, mentre il sostegno su cui il soggetto è posizionato gli garantisce la posizione di punto di fuga per lo sguardo dell'osservatore. La 'narrazione' che sottende questa immagine sembra la medesima che plasma e forma la straordinarietà del corpo nei *freak shows*, orientata alla creazione di un'iconografia dell'alterità inserita in un contesto manipolato, ma reso naturalizzato e 'oggettivo'.

Lo studioso americano Robert Bodgan ci informa che Bowen ebbe in totale quattro figli e che tornò presso lo studio di Eisenmann con ciascuno di loro per avere un nuovo ritratto di famiglia –<sup>33</sup>. Nonostante questa fosse una consuetudine nella metà dell'Ottocento, il fatto che la fotografia di Bowen fosse in vendita e non fosse semplicemente un ricordo di famiglia ci dice qualcosa di più sulla puntualità del nostro nel farsi ritrarre con un nuovo figlio. La norma a dispetto della quale Bowen risulta straordinario è, infatti, proprio la dimensione quotidiana della famiglia. Il fatto che Bowen avesse quattro figli comprovava la sua capacità di riproduzione 'a dispetto' della sua conformazione fisica ed era proprio questa ad accrescerne lo status di meraviglia. Nella raccolta di saggi curata da Marlene Tromp –<sup>34</sup>, Heather McHold rileva quanto, sul finire del secolo, l'appello alla meraviglia non bastasse da solo a sostenere il successo dei *freak shows*: "I *freak* incentivavano le lamentele degli strati conservatori della società, secondo i quali incoraggiavano l'anarchia sociale proponendo un stile di vita libero da una fissa dimora e dalle istituzioni familiari" –<sup>35</sup>. Per rispondere a queste critiche, gli impresari ricorrevano a enfatizzare le virtù etiche dei performer con le quali la classe media tardo-vittoriana avrebbe potuto identificarsi: rispetto per l'istituzione della famiglia, per il duro lavoro, per la produttività. Gli impresari, così, investirono sulla circolazione di biografie o interviste ai performer che ponevano l'accento su questi valori. È in questa direzione che dovremmo leggere la ripetitività con la quale Bowen torna nel tempo nello studio Eisenmann sulla Bowery (fig. 4).

Ma quali sono le informazioni nello spazio dell'immagine che ci inducono a pensare che sia Bowen il protagonista del ritratto e non la famiglia per intero? Cosa distingue questo ritratto da un qualsiasi ritratto di famiglia vittoriano?

Osservando gli sguardi di ciascuno dei sei componenti, l'unico che guardi direttamente l'obbiettivo è proprio Bowen. L'incontro dello sguardo del *freak* ci spinge quasi per automatica reazione a considerarlo il protagonista di questo ritratto. Come osserva Susan Sontag: "nella normale retorica del ritratto fotografico, guardare la camera significa solennità, franchezza, l'apertura dell'essenza del soggetto" –<sup>36</sup>. Il guardare



Charles Eisenmann,  
*Eli Bowen, legless man*,  
 1896. Stampa  
 all'albumina, formato  
 cabinet, 17×11 cm.  
 New York, The Syracuse  
 University Libraries,  
 Ronald G. Becker  
 Collection, Box 3, 274



ritto in camera di Bowen ci rende partecipi della sua consapevolezza nel farsi ritrarre. È chiaro che il ritratto di famiglia fosse, come abbiamo detto, una pratica ordinaria nell'epoca vittoriana e che qualsiasi famiglia che vi si sia 'sottoposta' fosse consapevole di essere ritratta. Ma, in questo caso, l'intenzionalità di Bowen emerge più forte dal confronto con le traiettorie di sguardi dei suoi familiari, che, invece, non entrano in dialogo con noi ma spostano l'attenzione in un fuori campo a sinistra di cui non ci è dato sapere. Inoltre, l'abito nero di Bowen conferisce maggior visibilità al suo volto, alla sua mano e ai suoi piedi nudi. Questi



05

Charles Eisenmann,  
*Dwarf Fat Lady Sophia  
Schultz*, 1879.

Stampa all'albumina,  
formato carte de visite,  
8,9×5,4 cm.

New York, The Syracuse  
University Libraries,  
Ronald G. Becker  
Collection, Box 1, 43

due punti bianchi al centro di una composizione scura si presentano come una cesura, un limite al di là del quale la norma viene contraddetta. A enfatizzare il passaggio da una zona affidabile e conosciuta ad un'altra inconsueta è, inoltre, la presenza del capro proprio al di sotto dei piedi di Bowen. Nella mitologia greca, il capro era considerato un animale prolifico dalla natura ardente, per questo consacrato ad Afrodite. La sua collocazione ai piedi di Bowen potrebbe, infatti, alludere alla sua potenza sessuale. Tuttavia, senza caricare troppo questo animale di significati simbolici, ci limitiamo a constatare come esso non si configuri immediatamente come un animale domestico. L'animale potrebbe suggerire una qualche attitudine da fattore del soggetto. I ritratti vittoriani, infatti, ritraevano convenzionalmente uomini con attributi indicanti la loro professione o il loro status sociale. Tuttavia non abbiamo fonti certe che confermino l'attività pastorizia della famiglia.

Un'operazione sicuramente ricorrente tanto nei *freak shows* quanto nelle pratiche fotografiche a corredo, è il distanziamento tra l'osservatore e l'osservato, ottenuto mediante la presentazione di quest'ultimo come interruzione inaspettata di un continuum ordinario. Tale interruzione, in alcuni casi, trova già forza nell'aspetto del singolo *freak*, in altri è affidata alla comparazione con altri soggetti dotati di qualità fisiche opposte.

Charles Eisenmann,  
*Fanny Mills*, 1880.  
 Stampa all'albumina,  
 formato cabinet, 17×11 cm.  
 New York, The Syracuse  
 University Libraries,  
 Ronald G. Becker  
 Collection, Box 3, 248



Questo è quanto avviene, ad esempio, nel ritratto di Sophia Schultz (fig. 5) la cui statura è enfatizzata mediante la presenza della madre. I due soggetti fissano il fotografo con un'espressione attonita che non lascia trapelare alcun compiacimento nell'essere ritratti.

—  
 Immaginarmente, la Fotografia (quella che io assumo) rappresenta quel particolarissimo momento in cui, a dire il vero, non sono né un oggetto né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte (della parentesi): io divento veramente spettro <sup>-37</sup>.

—  
 Le parole di Barthes spiegano forse più di quanto questi soggetti riescano a dirci sulla tensione che i loro sguardi tristi emanano: la sensazione di divenire oggetto che l'atto fotografico da sempre suggella, specialmente in questo caso, in cui il ritratto si traduce effettivamente in merce di scambio, oggetto in vendita. E, tuttavia, dovremmo resistere alla tentazione di interpretare questo incontro di saperi e intenzioni come sbilanciato in favore di Eisenmann. Bisogna tener presente, infatti, che quest'ultimo veniva pagato dai suoi modelli (non abbiamo notizia dei rapporti economici tra Eisenmann e gli impresari degli spettacoli) al fine di accrescerne la fama, dunque la narrazione dispiegata è da

leggere come un incontro a metà strada tra le competenze del fotografo e le intenzioni dei modelli. Ciononostante, quello che ci resta di queste immagini sono proprio le disposizioni ‘registiche’ del fotografo. All’allestimento del profilmico si aggiungono, poi, altre procedure connotative, seguendo l’analisi di Roland Barthes sul messaggio fotografico <sup>-38</sup>. Per ritrarre i suoi *freaks* e garantirgli il successo, Eisenmann interveniva sulla loro posa e sulla scena, ma, in seconda battuta, anche sulla scelta del posizionamento della camera, sull’illuminazione e sulla messa a fuoco, quei procedimenti propri della fotografia che sembrano farne un “messaggio senza codice” <sup>-39</sup>. Nonostante la posizione di Sophia Schultz, in basso rispetto all’asse centrale dell’immagine, il fuoco è collocato all’altezza del suo sguardo e la profondità di campo è schiacciata sulla sua figura, rendendo sfocate le zone retrostanti e antistanti. Ed è proprio l’insieme di queste strategie che fa di lei il soggetto indiscusso del ritratto, a dispetto della presenza della madre. La modalità di collocazione del *freak* nello spazio del profilmico fa sì che ne sia evidenziata un’unica caratteristica fisica, riducendo in sineddoche la complessità della sua persona. Così avviene in maniera più evidente nel ritratto di Fanny Mills, “The Ohio Big-Foot Girl” (fig. 6), che ostenta in una piattaforma sopraelevata il suo piede di dimensioni spropositate.

Anche in questo ritratto, il metodo della comparazione si costituisce come principio costruttivo dell’eccentricità del soggetto. Nel lato sinistro dell’immagine, infatti, è possibile riconoscere un altro piede che rende maggiormente straordinarie le dimensioni del piede di Fanny Mills posto centralmente. A differenza degli altri ritratti che ‘congelano’ i performer frontalmente, in questo caso il soggetto è colto di profilo e, a ben guardare, anche la camera di Eisenmann è leggermente ruotata a destra. La posa mette maggiormente in risalto gli arti inferiori, le cui forme e dimensioni non sarebbero state colte appieno nella frontalità. Questa scelta fa sì che protagonista del ritratto non sia affatto la persona di Fanny Mills, ma solo una parte del suo corpo, parte che costituisce la sua specifica eccentricità e attorno alla quale la sua esibizione si centra.

Questo ritratto risulta emblematico perché non coinvolge lo sguardo del soggetto né impiega oggetti atti a collocare socialmente la figura. Mentre Bowen è presentato con la famiglia e Sophia Schultz è presentata con la madre e con un abito che ne suggerisce uno status aristocratico, poco o nulla ci è detto di Fanny Mills. La donna porta l’abito al di sopra delle ginocchia per scoprire le sue vistose gambe, la scena è priva di qualsiasi elemento indicativo il suo stato sociale. L’unica presenza ad accompagnare il soggetto è questo arto sulla sinistra, evidentemente utile solo a evidenziare le dimensioni del piede di Fanny Mills. Se poco ci è detto su questa donna è perché sono i suoi piedi a costituirsi come il soggetto della fotografia e a spingere la persona in una zona fuori fuoco e desoggettivante. Questo tipo di narrazione sembra avvicinarsi agli usi scientifici della fotografia del periodo positivista. Il corpo isolato, lo spazio ristretto, la sottomissione a uno sguardo non restituibile, il controllo di gesti, volti e caratteristiche fisiche, la chiarezza di illuminazione, la

nitidezza di fuoco, lo sfondo neutrale sono modelli ripetitivi che lo studioso John Tagg<sup>-40</sup> ritrova in tutte le immagini fotografiche utilizzate nell'Ottocento per documentare e identificare la 'verità' di casi come i deformi, i prigionieri, i mendicanti e i folli.

L'idea dell'epistemologia positivista e realista che lo sguardo fotografico restituisse il senso dell'oggetto osservato comportò, come ricorda Giacomo Daniele Fragapane, l'utilizzo del *medium* come validante e al contempo come dispositivo edificante di alcune ricerche "pseudo-scientifiche" dell'epoca<sup>-41</sup>. Ne costituiscono esempi i ritratti dei tipi criminali di Francis Galton<sup>-42</sup>, fondatore dell'eugenetica, o il sistema antropometrico di Alphonse Bertillon<sup>-43</sup>, entrambi tentativi di regolare e scovare la devianza sociale tramite l'uso della fotografia. Il fotografo e critico Allan Sekula ha sottolineato come:

—  
La più chiara indicazione dell'essenziale unità di questi archivi di immagini del corpo risiede nel fatto che dalla metà del XIX sec. acquisì grande prestigio un singolo paradigma ermeneutico. Questo paradigma derivò da due istanze: la fisiognomica e la frenologia. Entrambe condividevano l'assunto che la superficie del corpo fosse specchio di una personalità interiore. Entrambe erano discipline comparative e tassonomiche che cercarono di fissare e sistematizzare un'intera gamma di diversità umana<sup>-44</sup>.  
—

Il *medium* fotografico divenne uno strumento diagnostico, un metodo di sviluppo di un sistema classificatorio e un mezzo di verifica empirica del legame tra il disordine fisico e quello psicologico. In questa direzione potremmo, ad esempio, leggere la documentazione fotografica di Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne de Boulogne sui suoi esperimenti con la stimolazione elettrica dei muscoli facciali per studiare i meccanismi della fisionomia umana, le fotografie sulla follia realizzate dal fisico Hugh Welch Diamond nel 1848 o il corpus sull'isteria di Jean-Martin Charcot presso l'ospedale della Salpêtrière. Sull'impiego del mezzo fotografico nell'indagine della pazzia Diamond, ad esempio, scrive: "il fotografo assicura con estrema accuratezza i fenomeni esterni di ogni passione come indicazioni certe di un deterioramento interiore ed esibisce allo sguardo la ben conosciuta sintonia che esiste tra la malattia, il cervello e le caratteristiche del corpo"<sup>-45</sup>.

Con l'ausilio del mezzo fotografico, queste discipline schematizzarono l'evidenza dell'anomalia fisica in esempi patologici e sezionarono il corpo in dati e segni. Tale predisposizione del mezzo allo studio del corpo portò, addirittura, allo sviluppo di dispositivi creati ad hoc per la ricerca medica come nel caso del cronofotografo, inventato nel 1881 dal fisiologo francese Étienne-Jules Marey allo scopo di studiare il movimento dei corpi<sup>-46</sup>. Dello stesso strumento si servì il neurologo italiano Vincenzo Neri, il quale, a partire dal 1907 (anno in cui inizia a filmare i movimenti dei pazienti degli ospedali parigini Bicêtre, Pitié, Salpêtrière) sperimenta tre metodi congiunti per lo studio dei disturbi



funzionali e psichiatrici e neurologici: il metodo grafico (impronta dei piedi, disegni e diagrammi); il metodo cronofotografico e il metodo fotografico<sup>-47</sup>. In questi casi la fotografia diviene uno strumento di standardizzazione e matematizzazione del corpo in movimento, “un filtro per mezzo del quale organizzare dati di un altro campo”<sup>-48</sup>.

È da questo terreno che sembra attingere Eisenmann nel ritrarre Fanny Mills. La composizione della scena sembra caratterizzata dal medesimo distacco estetico e discorsivo del procedimento clinico, nel quale il corpo si stagiava frontalmente o di profilo, contro uno sfondo naturalizzato e omogeneo. Cosa ci spinge, tuttavia, a collocare il ritratto di Fanny Mills tra gli archivi di spettacolarizzazione del corpo e non in quelli della sua medicalizzazione?

Molte immagini cliniche tra la metà dell'Ottocento e gli inizi del Novecento oggettivavano il loro soggetto coprendo la faccia o gli occhi o isolando parti del corpo al fine di esaminare il paziente in maniera distaccata e impersonale. Nel ritratto di Fanny Mills, invece, nonostante non si inneschi alcun coinvolgimento di sguardo tra osservatore e osservato, il volto è scoperto e la persona è colta nella sua intrezza. Inoltre la donna alza il vestito, non solo a scoprire la differenza tra il proprio busto e le gambe, ma anche a ripetere il momento dell'esibizione in cui svela la propria straordinarietà. Lo scarto, dunque, tra il ritratto di Fanny Mills e una delle tante fotografie di quegli archivi che sono andati a configurare la nomenclatura delle deformazioni corporee, solo in minima parte è determinato da informazioni contenute nell'immagine. La natura promozionale del ritratto deriva, piuttosto, dall'incontro e convergenza tra queste e le informazioni provenienti dall'esterno: il formato commerciale della fotografia, la biografia della performer, la letteratura sui *freak shows*.

Un ritratto che, invece, ci fornisce maggiori indizi sul coinvolgimento del suo soggetto nel mondo spettacolare dei *freak shows* rappresenta l'uomo senza braccia Charles Tripp (fig. 7). L'uomo è presentato da Eisenmann vestito elegantemente nell'atto di bere un tè. La composizione riflette quella di qualsiasi convenzionale ritratto vittoriano, se non fosse che Tripp afferra la tazzina con i suoi piedi. Il contatto con la dimensione spettacolare è dato dagli oggetti in primo piano in basso, sintomi della destrezza del soggetto di condurre azioni elementari per l'osservatore 'a dispetto' della mancanza di arti superiori. È da notare come la nitidezza di fuoco sia uniforme tanto da rendere ben visibili sia il soggetto che gli oggetti collocati in basso in primo piano. Tali oggetti, infatti, sono rappresentativi delle prove di abilità che Tripp mostrava durante le sue performance, esempi della sua calligrafia o delle *silhouettes* ritagliate con i piedi<sup>-49</sup>. A differenza di Bowen, la meraviglia suscitata da Tripp risiede, infatti, nella sua capacità di utilizzare gli arti inferiori per svolgere attività domestiche e, di conseguenza, non necessita di una rappresentazione che lo inquadri in un ambiente di famiglia.

Ad ogni modo, quello che ci permette di leggere queste immagini come continuum rispetto alle esibizioni è lo studio del loro contesto:

Charles Eisenmann,  
*Charles Tripp*, 1893.  
 Stampa all'albumina,  
 formato cabinet, 17×11 cm.  
 New York, The Syracuse  
 University Libraries,  
 Ronald G. Becker  
 Collection, Box 6, 492



l'analisi dei *freak shows*. L'antropologo Clifford Geertz ricorre alla nozione di "thick description" <sup>-50</sup> per spiegare la metodologia utilizzata nelle sue indagini etnografiche. Secondo Geertz, "l'uomo è un animale sospeso fra ragnatele di significati che egli stesso ha tessuto" <sup>-51</sup>. È impossibile descrivere un comportamento sociale senza collegarlo ai diversi filamenti di queste reti, ai molteplici strati di interpretazioni attribuitigli dagli attori sociali appartenenti a una determinata società. Si tratta, piuttosto, di ricostruire le trame complesse di una società, le quali non fungono direttamente da agenti provocatori di un dato comportamento, ma lo contestualizzano. Osservando da questa prospettiva le immagini di Eisenmann, ritroviamo sia i codici costruttivi della straordinarietà tipici del *freak show*, sia la naturalizzazione della scena adoperata nelle applicazioni mediche della fotografia.

Fotografia e *freak show*, nello specifico periodo preso in considerazione, inscrivono strategicamente il loro funzionamento nell'ordine significativo dell'indessicalità: la prima facendo appello al processo stesso che la costituisce, cioè la registrazione della traccia fisica dell'azione della luce su reagenti chimici, il secondo basando la propria 'drammaturgia' sull'atto dell'"ostensione". In termini semiotici, si ha un segno ostensivo quando qualcosa viene esibito per significare se stesso, in quanto oggetto singolo o in quanto membro di una classe. Tuttavia, Umberto Eco specifica che "per esprimersi ostensivamente è richiesta una sorta di tacita o esplicita stipulazione di pertinenza" <sup>-52</sup>. Per far sì che venga compreso il significato dell'oggetto mostrato, occorre che il destinatario conosca tale oggetto. L'oggetto in sé non è l'impronta di un determinato significato, ma si associa ad esso mediante un accordo implicito o esplicito con il destinatario. Nel caso dei ritratti di Eisenmann, il soggetto e

la sua corporeità ‘eccentrica’ si costituiscono, dunque, come significante di un contenuto che, a sua volta, viene recepito dall’osservatore a causa di una correlazione precedentemente codificata e implicitamente accettata. E tale correlazione risiede nella consequenzialità, implicitamente pattuita, tra superficie corporea e interiorità della persona, apparenza e senso dell’oggetto inquadrato dalla foto. La fotografia medica, i ritratti vittoriani e quelli di Eisenmann hanno in comune la naturalizzazione delle procedure connotative nella costruzione dell’immagine e dell’identità del soggetto rappresentato. Come scrive Roland Barthes:

—  
Questo statuto pienamente denotante della fotografia, la perfezione e la pienezza della sua analogia, in breve la sua oggettività, rischia di essere mitico (è il senso comune che attribuisce tali caratteri alla fotografia): in effetti è assai probabile che il messaggio fotografico sia anch’esso connotato [...] La connotazione, cioè l’imposizione di un senso secondo al messaggio fotografico propriamente detto, agisce ai diversi livelli della produzione fotografica (scelta, trattamento tecnico, inquadramento, impaginazione): si tratta insomma di una messa in codice dell’analogo fotografico <sup>-53</sup>.

—  
È proprio in questo processo di naturalizzazione che per Barthes risiede la creazione del Mito, che nel caso di Eisenmann rimanda alla straordinarietà del soggetto *freak* e all’occultamento delle norme sociali dominanti sui corpi. Più che di occultamento, Barthes parla di deformazione: “Il mito non nasconde nulla: la sua funzione è di deformare, non di far sparire” <sup>-54</sup>. Per il semiologo il piano ideologico è manifesto proprio nella forma dei ‘significati’ di connotazione. Il mito, infatti, non è un oggetto, né un concetto, né un’idea: è “un modo di significare, una forma” <sup>-55</sup>.

La terminologia barthesiana ci aiuta a comprendere quanto il corpo esposto del *freak* fosse, da una parte, il significante, forma accogliente il sistema mitico (straordinarietà), ma, dall’altra, significato, in quanto corpo che rimanda a un soggetto e alla sua identità.

—  
Il mito non può svelare il meccanismo – non può dire, cioè, di essere un senso parassitario di un senso storico, né può lasciarsi dissolvere da una lettura che non vada al di là del senso denotato. L’elaborazione di un secondo sistema semiologico consente al mito di sottrarsi al dilemma: ridotto a svelare o a liquidare il concetto, esso si risolve a naturalizzarlo <sup>-56</sup>.

—  
Così i ritratti di Eisenmann naturalizzano il contesto che accoglie il soggetto, consentendo al concetto voluto, quello della straordinarietà, di nascondersi.

Questo processo di costruzione del mito del *freak* è stato definito da David Hevey “enfreakment” <sup>-57</sup>.

La stretta connessione tra *enfreakment* degli spettacoli e gli



assiomi scientifici dell'epoca ci spinge a sostenere che tali spettacoli fossero delle verifiche di quanto le discipline scientifiche andavano formulando. L'esposizione, a cavallo tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento rientra a pieno diritto in quel paradigma che Foucault ha definito "governmentalità" <sup>-58</sup>, in quelle tecniche di disciplinamento del corpo fisico degli esseri umani attraverso cui avvengono i processi di edificazione del potere e dell'identità statale. Come scrive Guido Abbattista a proposito dell'etno-esposizione:

—  
Si presenta come una complessa operazione biopolitica per sua propria natura e intenzione. Essa scaturisce dalla capacità di esercizio di potere, controllo e (ri-)attribuzione di senso all'esistenza fisica di persone, secondo una descrizione che si attaglia in modo evidente tanto ai fenomeni spettacolari massificati e mercificati dell'Ottocento imperialista quanto alle precedenti forme dello schiavismo transatlantico e, risalendo all'indietro, alle complesse ritualità dei trionfi nell'antichità <sup>-59</sup>.

—  
I *freak shows*, i ritratti di Charles Eisenmann e l'uso della fotografia medica a cavallo dei due secoli, si fanno portatori di una modalità di pensiero che radica nell'atto del mostrare la convalida delle premesse sui cui si basa. L'aspetto delle persone esposte conferisce, infatti, validità e visibilità a forme discorsive storiche intangibili, che incastrano il corpo all'interno di una gamma di significati di ordine ideologico. Questo corpo si trova ad essere il punto di fuga in cui si incontrano le linee parallele dei discorsi di potere e di sapere, che strutturano la prospettiva entro cui prende vita l'identità del soggetto rappresentato. Il punto di fuga è una convenzione ottica che richiede a un osservatore di guardare al di là del piano visibile, immaginando un punto in cui convergono linee parallele, che per definizione non si incontrano mai. Una rappresentazione affidata a questa costruzione prospettica chiede, dunque, allo spettatore di credere che esista tale punto, di aggiungere profondità allo spazio osservato, di accettare in definitiva le convenzioni della rappresentazione cui sta assistendo.

—  
*Note*

<sup>-1</sup> Per un maggiore approfondimento sul tema dell'eccentricità cfr. Lauretis, de 1999; D'Amico 2017.

<sup>-2</sup> La collezione comprende le sue fotografie, assieme a quelle di Frank Wendt e di altri fotografi che hanno

documentato l'attività dei circhi e dei Dime museums di New York durante l'ultima parte del XIX secolo: cfr. <[https://library.syr.edu/digital/guides/b/becker\\_eisenmann.htm](https://library.syr.edu/digital/guides/b/becker_eisenmann.htm)> (30.11.2017).

<sup>-3</sup> Foucault 2011 [1976], pp. 119, 122.

<sup>-4</sup> Come spiega Anne Dreesbach, in uno studio dedicato alle esposizioni 'esotiche' in Germania durante l'epoca dell'imperialismo e del colonialismo, il contrasto con i popoli primitivi si profilava come propagandistico per la

costruzione delle identità nazionali: Dreesbach 2005.

– <sup>5</sup> Foucault 2004, pp. 63-68.

– <sup>6</sup> Il primo testo interamente dedicato alla mostruosità, il *Liber Chronicarum* di Hartmann Schedel, risale al 1493. Seguendo il quadro sapientemente delineato da Omar López Mato (2003, p. 25), succedono *Historia de gentibus septentrionalibus* di Olaus Magnus del 1555 e *Storie prodigiose di Pierre Boaistuau* del 1560. Al 1575 risale, invece, il primo libro che documenta la presenza e l'esibizione di persone mostruose nelle fiere e nei palazzi, *La Cosmografia Universale* di André Thevet. Al 1642 risale *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium* di Ulisse Aldovrandi. Questi primi studi si limitano a raccogliere e descrivere il mostro fondendo mitologia e superstizione. Cfr. López Mato 2003, p. 25.

– <sup>7</sup> Foucault 2004 [1999], p. 79.

– <sup>8</sup> Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844), è conosciuto per i suoi studi di anatomia comparata, di embriologia, di paleontologia e per aver dato uno statuto autonomo alla teratologia, il cui nome viene dato alla scienza delle mostruosità dal figlio Isidore.

– <sup>9</sup> Secondo Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, il mostro non può essere definito in contrasto ad una norma, ma è esso stesso parte di una norma che il patologo definisce "trascendente"; in Mazzocut-Mis 2012.

– <sup>10</sup> Approfondimenti sulla teratologia e la categoria

del mostro sono in Wilson 1993; Friedman 1981; Barrow 1977.

– <sup>11</sup> Sulla mostruosità nella cultura artistica di fine Ottocento si veda Canadelli 2008.

– <sup>12</sup> *Ibid.*

– <sup>13</sup> Sul rapporto tra i *freak shows* e le strategie dello sguardo, si veda Fiedler 1978; Reiss 2011; Domenici 2015.

– <sup>14</sup> L'impresario fu il fondatore, nel 1842, del New York's American Museum, un luogo nevralgico per l'intrattenimento popolare nordamericano che ospitava allo stesso tempo uno zoo, un museo delle cere, spettacoli teatrali e *freak shows*. Nel 1872 divenne il proprietario del famoso circo The Greatest Show on Earth, che nel 1880 si unì a quello del suo più temuto concorrente James Anthony Bailey diventando il Barnum & Bailey.

– <sup>15</sup> Scarano 2006.

– <sup>16</sup> Gould 1985 [1981], p. 23.

– <sup>10</sup> <sup>7</sup> Sulla relazione tra scienza e razzismo in America, cfr. Pickens 1968; Chase 1980; Smith 2011.

– <sup>18</sup> Smith 2011, p. 10.

– <sup>19</sup> Un esempio dell'influenza di questa propaganda sulla legislazione è rappresentato dalle leggi Jim Crow emanate negli USA, tra il 1876 e il 1965, atte a mantenere la segregazione razziale in tutti i servizi pubblici, come scuole, mezzi di trasporto, bagni dei ristoranti (*ibid.*).

– <sup>20</sup> Vita / Rossati 2000, p. 80.

– <sup>21</sup> Gli storici attestano la presenza di etno-esibizioni e *freak* nelle Esposizioni

Universali parigine del 1878 e del 1889, dove vennero costruiti i cosiddetti "villages nègres". A seguire, nell'Esposizione mondiale del 1900, che ospitò *freaks* accanto alle invenzioni più importanti del secolo tra cui il Cinema dei Lumière. Successivamente, nelle Esposizioni coloniali del 1906 e 1907 a Marsiglia e Parigi; infine, ritroviamo questo tipo di esibizioni nell'Exposition Coloniale Internazionale del 1931. Cfr. Abbattista 2013.

– <sup>22</sup> *Ivi*, p. 58.

– <sup>23</sup> Scrive Guido Abbattista: "Era la società europea di fine secolo nel suo complesso, sostenuta dalla ripresa economica e dai progressi scientifico-tecnologici, a entrare in una nuova, più intensa fase di espansione capitalista e imperialista. Una fase che si caratterizzò sul piano economico per un ampio coinvolgimento nelle politiche imperiali delle energie finanziarie degli investitori europei; sul piano politico-sociale per il crescente peso degli apparati militari statali e per un graduale allargamento degli spazi di partecipazione politica, con una maggiore inclusione di ampi settori dell'opinione pubblica e un più incisivo ruolo dell'ideologia, della comunicazione pubblica e della propaganda" (*ivi*, p. 195).

– <sup>24</sup> Lombroso 1878, p. 50.

– <sup>25</sup> Pretini 1984, p. 67.

– <sup>26</sup> Faeta 2003, p. 10.

– <sup>27</sup> *Ivi*, p. 40.

– <sup>28</sup> *Ivi*, p. 107.

– <sup>29</sup> Smit 2008, p. 286.

– <sup>30</sup> *Ibid.*

– <sup>31</sup> Garland Thomson 1997, p. 58.

- 32 Bogdan 1988, p. 213.  
 – 33 Bodgan 2012, p. 13.  
 – 34 Tromp 2008.  
 – 35 McHold 2008, p. 21 (trad. mia).  
 – 36 Sontag 1973 [2003], p. 34.  
 – 37 Barthes 1985 [1982], p. 15.  
 – 38 Scrive Roland Barthes: “Per la precisione bisognerebbe separare i primi tre (trucco, posa, oggetti) dagli ultimi tre (fotogenia, estetismo, sintassi), poiché nei primi tre procedimenti la connotazione viene prodotta da una modificazione del reale stesso, cioè del messaggio denotato”: Barthes 1985 [1982], p. 10.  
 – 39 Secondo Barthes, “Nella fotogenia il messaggio connotato è nell’immagine stessa, imbellita da tecniche di illuminazione, di impressione e di stampa. Queste tecniche meriterebbero di venir censite, anche solo perché a ciascuna di esse corrisponde un significato di connotazione sufficientemente costante per inserirsi in un lessico culturale degli effetti tecnici” (ivi, p. 13).  
 – 40 Sekula 1986, p. 9.  
 – 41 Fragapane 2015, p. 26 e sgg.  
 – 42 Mazzacane 1997, pp. 239-257.  
 – 43 Nel 1890 Alphonse Bertillon, direttore del servizio d’identificazione fotografica della prefettura di polizia parigina, pubblica *La Photographie judiciaire*, la prima teoria scientifica per la descrizione e classificazione esatta dei malfattori. Bertillon propone un sistema di classificazione della popolazione penale analogo a quello impiegato in botanica e zoologia, cioè biometrico, basato su 14 misurazioni più le impronte digitali.  
 – 44 Sekula 1986, p. 64.  
 – 45 Diamond 1856, p. 19 (trad. mia).  
 – 46 Sulla relazione tra gli studi del movimento di Marey e la forza lavoro cfr. Friedmann 1949, p. 20 e Bertelli 2011, pp. 32-47.  
 – 47 Venturini / Lorusso 2012, p. 32.  
 – 48 Krauss 1990, p. 1.  
 – 49 Bodgan 2012, p. 15.  
 – 50 Geertz 1987 [1973], pp. 3-30.  
 – 51 Ivi, p. 5.  
 – 52 L’ostensione ha luogo quando un dato oggetto esistente come fatto in un mondo di fatti, viene selezionato da qualcuno e mostrato come l’espressione della classe di oggetti di cui è membro. Scrive Eco: “L’ostensione rappresenta il primo livello di significazione attiva, ed è l’artificio usato per primo da due persone che non conoscono la stessa lingua” (Eco 1975, p. 294).  
 – 53 Barthes 1982 [1985], p. 11.  
 – 54 Barthes 1974 [1957], p. 203.  
 – 55 Ivi p. 191.  
 – 56 Ivi, p. 210.  
 – 57 Hevey 1992, p. 5.  
 – 58 Foucault 2004 [1999], p. 16.  
 – 59 Abbattista 2013, p. 70.

---

## Bibliografia

- Abbattista 2013** Guido Abbattista, *Umanità in mostra. Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, Trieste, EUT, 2013.
- Barrow 1977** Mark Barrow, *A Brief History of Teratology*, London, Jupiter Books, 1977.
- Barthes 1974 [1957]** Roland Barthes, *Miti d’oggi*, Torino, Einaudi, 1974 [ed. orig. francese 1957].
- Barthes 1985 [1982]** Roland Barthes, *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici*, Einaudi, Torino, 1985 [ed. orig. francese 1982].
- Bertelli 2011** Linda Bertelli, *Étienne-Jules Marey, Henri Bergson e brevi storie di fotografia: rappresentazione e rappresentabilità del movimento*, in Luigi Russo (a cura di), *Premio Nuova Estetica*, Palermo, Società italiana di estetica, 2011, pp. 32-47.

- Bogdan 1988** Robert Bogdan, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.
- Bogdan 2012** Robert Bogdan, *Picturing Disability. Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rhetoric*, New York, Syracuse University Press, 2012.
- Canadelli 2008** Elena Canadelli, *L'ibrido uomo/animale. Suggestioni nella cultura di fine Ottocento*, in Manuele Bellini (a cura di), *L'orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, Milano, Cristian Lucisano, 2008, pp. 263-277.
- Chase 1980** Allan Chase, *The Legacy of Malthus: The Social Costs of the New Scientific Racism*, Chicago, University of Illinois Press, 1980.
- D'Amico 2017** Flavia Dalila D'Amico, *Le aporie del corpo eccentrico: per una riconfigurazione del soggetto in scena*, tesi di Dottorato di Ricerca in Musica e Spettacolo, ciclo XXIX, a.a. 2016-2017, Università degli Studi La Sapienza, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Arte e Spettacolo, tutor Valentina Valentini.
- Diamond 1856** Hugh W. Diamond, *On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity*, in Sander Gilman (a cura di), *The Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, New York, Brunnel/Mazel, 1976, pp. 10-22.
- Domenici 2015** Viviano Domenici, *Uomini nelle gabbie*, Il Saggiatore, Milano, 2015.
- Dreesbach 2005** Anne Dreesbach, *Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung "exotischer" Menschen in Deutschland 1870-1940*, Berlin, Campus Verlag, 2005.
- Eco 1975** Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.
- Faeta 2003** Francesco Faeta, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003.
- Fiedler 1978** Leslie Fiedler, *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*, New York, Anchor Book, 1978.
- Foucault 2004 [1999]** Michel Foucault, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Milano, Feltrinelli, 2004 [ed. orig. francese 1999].
- Foucault 2011 [1976]** Michel Foucault, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 2011 [ed. orig. francese 1976].
- Fragapane 2015** Giacomo Daniele Fragapane, *Brecht, la fotografia, la guerra*, Milano, Postmedia, 2015.
- Friedman 1981** John Block Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.
- Friedmann 1949** Georges Friedmann, *Problemi umani del macchinismo industriale*, Torino, Einaudi, 1949.
- Garland Thomson 1997** Rosemarie Garland Thomson, *The Extraordinary Bodies*, New York, Columbia University Press, 1997.
- Geertz 1987 [1973]** Clifford Geertz, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1987 [ed. orig. inglese 1973].
- Gould 1985 [1981]** Stephen Jay Gould, *Intelligenza e pregiudizio*, Roma, Editori Riuniti, 1985 [ed. orig. inglese 1981].
- Hevey 1992** David Hevey, *The Creatures Time Forgot. Photography and Disability Imagery*, London, Routledge, 1992.
- Krauss 1990** Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.

- Lauretis, de 1999** Teresa de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano, 1999.
- Lombroso 1878** Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, giurisprudenza e alle discipline carcerarie*, Bocca, Torino, 1878.
- López Mato 2003** Omar López Mato, *Storia dei freak. Mostri come noi*, Bologna, Odoja, 2003.
- Mazzacane 1997** Lello Mazzacane, *Il Mostro di Galton. Fotografia e dato visivo nell'apparato delle scienze antropologiche di fine Ottocento*, in Francesco Faeta / Antonello Ricci (a cura di), *Lo specchio infedele. Materiali per lo studio della fotografia etnografica in Italia*, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1997, pp. 239-257.
- Mazzocut-Mis 2012** Maddalena Mazzocut-Mis, *Una scienza per ogni mostro. Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, Cuvier, Balzac e la querelle... sulla "zebra mostruosa"*, in "Lo Sguardo. Rivista di filosofia", n. 9, 2012, pp. 137-149.
- McHold 2008** Heather McHold, *Even as You and I: Freak Shows and Lay Discourse on Spectacular Deformity*, in Tromp 2008, pp. 21-35.
- Pickens 1968** Donald Pickens, *Eugenics and the Progressives*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1968.
- Pretini 1984** Giancarlo Pretini, *Dalla fiera al luna park*, Udine, Trapezio Libri, 1984.
- Reiss 2011** Benjamin Reiss, *The Showman and the Slave: Race, Death, Memory in Barnum's America*, Harvard University Press, Cambridge, 2011.
- Scarano 2006** Alessandro Scarano, *Immagini e corpi freak: il caso di Joice Heth*, in "Itinera-Rivista di filosofia e di teoria delle arti e della letteratura", marzo 2006, s.p., in <[http://www.filosofia.unimi.it/itinera/mat/saggi/scarano\\_heth.pdf](http://www.filosofia.unimi.it/itinera/mat/saggi/scarano_heth.pdf)> (30.11. 2017).
- Sekula 1986** Allan Sekula, *The Body and the Archive*, in "October 39", 1986, pp. 3-64.
- Smit 2008** Christopher Smit, *A Collaborative Aesthetic: Levinas's Idea of Responsibility and the Photographs of Charles Eisenmann and the Late Nineteenth-Century Freak-Performer*, in Tromp 2008, pp. 283-311.
- Smith 2011** Angela Smith, *Hideous Progeny. Disability, Eugenics and Classic Horror Cinema*, New York, Columbia University Press, 2011.
- Sontag 1973** Susan Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2004 [ed. orig. inglese 1973].
- Tromp 2008** Marlene Tromp (a cura di), *Victorian Freaks. The Social Context of Freakery in Britain*, Columbus, The Ohio State University, 2008.
- Venturini / Lorusso 2012** Simone Venturini / Lorenzo Lorusso, *L'archivio e le sue tracce: Vincenzo Neri*, in "Immagine. Note di storia del cinema", n. 6, 2012, pp. 32-53.
- Vita / Rossati 2000** Emilio Vita / Chantal Rossati, *Viaggiatori della Luna. Storia, arti e mestieri dalla Fiera al Luna Park*, Milano, Ikon Editrice, 2000.
- Wilson 1993** Dudley Wilson, *Signs and Portents: Monstrous Births from the Middle Ages to the Enlightenment*, London, Routledge, 1993.



# **\_fonti**

**118** Ripensando  
all'opera fotografica  
di Claude Cahun  
a partire da fonti  
e contesti

— CRISTIANA SORRENTINO

# Ripensando all'opera fotografica di Claude Cahun a partire da fonti e contesti

## Abstract

This article aims to reflect on the methodological questions raised by the historiography on Claude Cahun's work in the past two decades. Often considered as pure images rather than objects, her photographs have been scrutinized mostly from an interpretive and iconological perspective, with little interest in their factual meaning. Building upon this premise, the essay offers to reconsider the biographical and socio-cultural origins of some of Cahun's photographs, with particular attention to issues of philology and contextualization.

## Keywords

AUTOBIOGRAPHY; CAHUN, CLAUDE; CONTEXT; GENDER; PHOTOGRAPHIC SOURCE; SURREALISM; THEATRE

**R**iscoperta solo a partire dagli anni Ottanta del Novecento, in relazione all'altrettanto tardivo risorgere degli studi sui rapporti tra fotografia e Surrealismo, l'opera di Claude Cahun (Lucy Schwob, 1894-1954) è stata al centro di un dibattito internazionale che ne ha indagato importanti problematiche di fondo ma che, allo stesso tempo, non ne ha ancora restituito una visione completa ed esaustiva. Se da un lato, infatti, le ricerche sulla scrittrice e artista hanno mostrato un'attenzione sempre crescente nei confronti delle sue fotografie dagli eterogenei risvolti sperimentativi, dall'altro, invece, l'interesse si è spesso rivolto a una parte esclusiva di esse, relativizzandone il significato fattuale.

La questione che viene sollevata è di carattere metodologico ed impone di verificare un approccio alla fotografia, ridotta al suo valore di pura immagine, che risulta essere più interpretativo che storico-scientifico, più iconologico che filologico. Questo approccio, coagulatosi, soprattutto ma non solo, all'interno di molta solida storiografia



critica di ascendenza femminista (alla quale, senza dubbio, si deve un riconoscimento per aver reso nota l'opera di Cahun a livello internazionale) <sup>-1</sup>, ha contribuito alla riscoperta dell'artista, massimamente per quanto riguarda gli 'autoritratti' fotografici, in rapporto alla proliferante questione *gender*. Ma, inevitabilmente, è stato favorito un processo di decontestualizzazione delle sue opere fotografiche, permeato da quello che François Leperlier – che a buon titolo può essere definito il maggior studioso di Cahun – definirebbe “réductionnisme dominant” <sup>-2</sup>, a favore di un'indagine 'attraverso' le fotografie dai risvolti esegetici.

Dell'opera fotografica di Cahun, sono state prese in considerazione dalla produzione storiografica immagini, dunque, più che oggetti fotografici: massima attenzione al referente e poca, o pochissima, ai supporti e ai metodi di lavoro. Un interesse, potremmo dire, che – in molti dei casi – si manifesta vivo solo in relazione a una lettura unidirezionale delle fotografie stesse, tralasciandone aspetti fondamentali come la tecnica o la materialità, quest'ultima connotatrice di una presente, nella sua manipolabile essenza, “realtà fattuale” <sup>-3</sup>.

Un giudizio, il nostro, che può essere giustificato, ad esempio, dalla mancanza sistematica, riscontrata nella storiografia, di un approccio diretto con gli originali, ovvero con i negativi anche quando non esistono stampe *vintage*, la cui altrettanto fattuale rilevanza si subordina, per la loro fruizione, a una digitale conversione in positivo (secondo un tradimento tipico, per quanto tendenzioso). Soluzione adottata non solo nel catalogo della collezione del Jersey Heritage Trust – dal titolo *Don't Kiss Me: The Art of Claude Cahun and Marcel Moore* <sup>-4</sup> – e sul sito on-line dello stesso ente <sup>-5</sup> – nel quale il fondo attribuito a Claude Cahun è stato interamente reso disponibile – ma anche nei vari contributi dedicati all'artista. Una modalità di partecipare alla condivisione dell'immagine nella sua manifesta chiarezza contenutistica e nella sua esplicita volgarizzazione visiva, tralasciando quella componente oggettuale che ne caratterizza il sostrato e puntando su una tipologia di trasmissione che, al contrario, ne enfatizzerebbe e stimolerebbe una ricezione principalmente ermeneutica.

Quando, nel 1985, il Centre Pompidou di Parigi ospita la pionieristica mostra *Explosante-Fixe. Photographie et Surréalisme* <sup>-6</sup> a cura di Rosalind Krauss, Dawn Ades e Jane Livingston, in cui emerge il capillare sodalizio tra la pratica fotografica e le attività del movimento surrealista negli anni Venti e Trenta del Novecento, i riferimenti biografici a Claude Cahun sul catalogo sono ancora scarni e, in alcuni casi, errati <sup>-7</sup>.

Successivamente, se è François Leperlier lo studioso al quale si devono le lunghe e appassionate ricerche che hanno costituito la base per la riscoperta di Cahun in un contesto ampio e diversificato – dagli anni Novanta con la prima monografia dal titolo *Claude Cahun: L'écart et la métamorphose* (1992) <sup>-8</sup> e con la retrospettiva *Claude Cahun photographie. 1894-1954* accompagnata dal catalogo ragionato del 1995 <sup>-9</sup> – presto l'attenzione su di essa si estende dalla Francia al panorama statunitense.

All'importanza del *background* surrealista, che costituisce un binario necessario per inserire, almeno in parte, il lavoro dell'artista, iniziano ad accostarsi, sempre negli ultimi due decenni del secolo, gli studi sul ruolo della donna – sia come oggetto sia come soggetto della rappresentazione – all'interno di quel movimento artistico: Claude diventa protagonista, insieme ad altre rilevanti artiste (come Frida Kahlo, Lee Miller, Leonora Carrington, Leonor Fini, Remedios Varo, etc.), nei testi di autrici come Whitney Chadwick e Georgiana Colvile <sup>-10</sup> o nel celeberrimo *Bachelors* di Rosalind Krauss <sup>-11</sup>.

Nel suo importante contributo del 1990 dal titolo *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* <sup>-12</sup>, la filosofa americana Judith Butler, arricchendo la differenziazione tra i concetti di sesso biologico e genere, afferma che quest'ultimo si costituisce, oltre che culturalmente, anche attraverso un cosiddetto “processo di ‘performatività’”, che consiste nella ripetizione automatica di atti sociali. Le ricerche legate al genere, di cui Butler rappresenta una delle più attive testimoni, si apriranno, in relazione alla questione cahuniana <sup>-13</sup>, a una serie di spiegazioni di stampo psicoanalitico che inseriscono il suo lavoro (sempre in rapporto, principalmente, agli ‘autoritratti’) all'interno di una prospettiva di analisi di tipo sessuale-comportamentale, attraverso il filtro di una lettura lesbica e femminista delle sue fotografie.

Facendo riferimento all'atto del travestitismo, inoltre, la critica contemporanea <sup>-14</sup>, partendo da un'analisi che verte sul tema dell'emancipazione femminile nella Parigi degli anni Venti e Trenta, rimanda alla volontà dell'artista nantese di riappropriarsi della propria identità in nome di un principio di libertà sessuale, utilizzando in diversi ‘autoritratti’ il travestimento da uomo, secondo una modalità abbastanza tipica in quella temperie culturale, per recuperare e affermare visivamente la propria omosessualità anche se, a tal proposito, è lo stesso Leperlier ad affermare che

—  
non seulement elle ne s'est jamais déclarée féministe, ni lesbienne, ni homosexuelle, pas plus que poète ou même photographe mais elle n'a cessé de manifester la plus forte allergie à toute identification de cette sorte <sup>-15</sup>.

—  
L'interesse verso la tematica *gender* si concretizza, ad esempio, nella disamina di alcuni degli ‘autoritratti’ di Claude che rinviano alla figura dell'androgino. Effettivamente, tra Lucy Renée Mathilde Schwob e Claude Cahun, nome scelto, quest'ultimo, come simbolo di riconoscimento artistico, c'è, oltre che un processo di superamento onomastico, l'accertamento di un'ideologia, quella, cioè, di resistere a un'appartenenza e di crearsi una sorta di nuova identità (il nome Claude – che, in francese, può essere sia maschile che femminile – connota certamente un desiderio di neutralità e libertà categoriale) <sup>-16</sup>.

Nonostante il coinvolgimento dell'artista nell'ambiente che andava sviluppando nuove ricerche sulla sessualità <sup>-17</sup>, bisogna ricordare come

la figura dell'androgino abbia avuto, comunque, importanti ascendenze nell'immaginario culturale dalla fine dell'Ottocento all'inizio del Novecento <sup>-18</sup>, argomento, quest'ultimo, che non viene affrontato dalla critica con sufficiente riguardo. È all'interno di questo periodo, inoltre, che si inseriscono le fascinazioni del Simbolismo, che rappresentano per Claude – in contatto con il movimento soprattutto grazie allo zio paterno Marcel Schwob, figura di rilievo nel panorama letterario del periodo – un punto importante della sua formazione <sup>-19</sup>.

Infatti, se siamo disposti a seguire l'indirizzo di una maggiore contestualizzazione, nelle fotografie in cui compare il travestimento da dandy, Cahun potrebbe aver voluto richiamare alla propria memoria la personale ammirazione citazionistica nei confronti di alcuni degli scrittori che hanno influenzato la sua educazione intellettuale, fra cui sicuramente Oscar Wilde (stimato molto anche da Marcel Schwob, che lo aveva conosciuto personalmente), del quale difende la pièce *Salomé*. Allo stesso modo, la testa glabra, propria di una serie di fotografie dalle implicazioni ambigue (tra cui la celeberrima *Frontière humaine*), potrebbe rimandare anch'essa, lungi dal presentarsi come motivo iconologico per storicizzare l'azione creativa nell'anticipazione del femminismo moderno, a cause puramente biografiche.

L'atto della rasatura, dunque, diventerebbe una citazione in immagine del simbolismo baudelairiano (la *tonsure verte*) e del buddismo Zen (testimonianza dell'interesse di Cahun verso le filosofie e le dottrine orientali) <sup>-20</sup> o, ancora, un embrione di reminiscenza familiare (sia il padre Maurice che lo zio Marcel non avevano capelli), considerazione che sembra ancora più pertinente se partiamo dall'affermazione acuta, ma altamente sottovalutata, di Leperlier secondo il quale

—  
un des grands moments, sûrement le plus âpre, le plus spectaculaire, où Claude Cahun se met la crâne à nu, coïncide avec la mort de son père, en 1928. Elle reprend dans un autoportrait une attitude emblématique de Maurice, en accentuant la ressemblance physique, le fameux nez en "bec de mouette" ou de courlis, bien en évidence <sup>-21</sup>.  
—

Nell'“autoritratto” a cui si riferisce lo studioso (che sul catalogo del JHT è, però, datato 1920 invece che 1928) <sup>-22</sup> (fig. 1), infatti, Cahun, seduta a terra con le gambe incrociate, offre all'osservatore il proprio profilo destro mettendo in evidenza i tratti somatici del volto, lambiti da una luce pressoché identica a quella che si vede nella fotografia del padre, che mostra il medesimo profilo (fig. 2).

L'intento di Cahun, consapevolmente dichiarato o meno, pare essere, infatti, quello di costruire, trasversalmente ai numerosi contesti culturali e artistici che frequenta, una sorta di diaristica autobiografia intellettuale delle proprie idee creative (caratterizzata, anche, dalla componente tendenzialmente privata dei contenuti) attraverso la fotografia. Quest'ultima, nella sua oggettualità, diventa, dunque, la traduzione visiva di una processualità di esperienze, legate ad altrettante



01

**Claude Cahun,**

*Autoportrait*, c. 1928.

Stampa alla gelatina

d'argento, 10,6×8,5 cm,

Jersey Heritage Trust, inv.

JHT/1995/00030/d,

Courtesy of the Jersey

Heritage Collections

reminiscenze letterarie e artistiche, in un clima di particolare e instancabile fermento culturale nella Parigi del Surrealismo; il costituente di una sorta album ideale di progressive sperimentazioni.

Il tema dell'album, poi, sembra molto interessante se rapportato alla ricerca condotta da James Stevenson nell'unico contributo dedicato alla tecnica fotografica di Cahun. Lo studioso, in riferimento ad alcuni degli ingrandimenti per i fotomontaggi del celebre volume *Aveux non avenues* (1929-1930), ha notato, infatti, che hanno gli angoli strappati, ipotizzando che essi potessero essere stati montati in origine su degli album e, successivamente, essere stati rimossi <sup>-23</sup>.

Un'indagine sulla fattualità delle fotografie che sono state utilizzate per i fotomontaggi porterebbe, quindi, a prendere in considerazione nuovi dati per la ricostruzione filologica dell'opera della nostra artista.

Infine, poi, l'esperienza teatrale di Cahun, con tutte le sue implicazioni, non è emersa dagli studi come una componente fondamentale per indagarne la produzione legata al travestitismo, se non tardivamente mostrando una rilevanza niente affatto trascurabile <sup>-24</sup>. Al di là di ogni ricorrente interpretazione psicologico-filosofica, che si erge su pilastri solidi quali la moltiplicazione delle identità o la mascherata, che possono risultare più che calzanti se teniamo conto della complessità di opere fortemente introspettive come *Aveux non avenues*, possiamo considerare le fotografie di Cahun legate al teatro (quelle, cioè, in cui essa stessa si mostra nelle vesti dei personaggi che interpreta) <sup>-25</sup>, oltre che

**Fotografo non  
identificato,**

Maurice Schwob nel 1917.  
Collezione privata, Parigi



come ulteriori prove di un fermento creativo irrefrenabile, come cellule archiviali che documentano di un'esperienza avvenuta, facendosi testimoni di un'attività nel suo esserci e nel suo storicizzarsi.

L'importanza della contestualizzazione in questa tipologia di ricerca, oltre che la lettura delle fotografie in rapporto all'autobiografia teatrale di Cahun, ci fa comprendere bene la scelta di quest'ultima, nella pratica del travestitismo, dell'uno o dell'altro soggetto al quale far riferimento e del quale, potremmo dire, desidera impossessarsi.

Le fotografie del 1927, in cui l'artista appare come un Buddha, ad esempio, evidenziano il suo spiccato interesse verso le filosofie e le dottrine orientali ed esoteriche, ravvivato e alimentato dalla frequentazione con Constant Lounsbery, grande conoscitrice del buddismo e membra, anche lei, dell'Union des Amis des Arts Ésotériques (legata al Théâtre Ésotérique), con la quale, probabilmente, Claude realizza delle *pièces* in queste vesti <sup>-26</sup>. La cuffia sormontata da una forma sferica e trasparente, che caratterizza la fotografia in cui Cahun è travestita da diavolo (un curioso Satana con i tacchi in cui il maschile e il femminile si confondono) nella *pièce* *Le Mystère d'Adam*, poi, rimanderebbe agli autoritratti del 1926 che ne rappresentano il volto all'interno di un globo di vetro <sup>-27</sup>, mentre il trucco di Elle, protagonista di *Barbe Bleue*, seguirebbe quello della serie di fotografie del 1927-1928 dal titolo *I'm in training, don't kiss me* <sup>-28</sup>, che, a loro volta, rimanderebbero iconograficamente alla figura della marionetta nel teatro di Alfred Jarry <sup>-29</sup>.

**Claude Cahun,**

*Autoportrait*, 1928 (1920?).

Stampa alla gelatina

d'argento, 7,1×5,5 cm,

Jersey Heritage Trust, inv.

JHT/1995/00032/a.

Courtesy of the Jersey

Heritage Collections



Quest'ultimo, in particolare, non solo aveva dedicato la sua opera più celebre, *l'Ubu Roi* (messa in scena per la prima volta nel 1896), a Marcel Schwob, ma pubblicava i propri interventi, tra gli ultimi anni del XIX secolo e i primissimi del XX, sul periodico "Le Mercure de France" <sup>-30</sup>, lo stesso che ospita, tra le altre cose, le prime opere letterarie di Cahun, tra cui la raccolta di poesie in prosa *Vues et Vision* e i racconti di *Héroïnes*.

Sempre rimanendo al tema dello stereotipo, un altro luogo comune che si è radicato solidamente nel corso dei decenni è quello di considerare Cahun come un'anticipatrice e una precorritrice delle azioni performative diffuse a partire dagli anni Sessanta e Settanta. L'istinto di traslare storicamente una pratica, escludendola dalla relatività di un determinato contesto, ha prevalso nuovamente sullo scrupolo filologico, dando vita a una serie di interpretazioni critiche personali in un'ottica

**Vítězslav Nezval,**  
*Abeceda [Taneční*  
*komposice Milča*  
*Mayerová], Praga,*  
 Nákladem J. Otto, 1926,  
 pp. 14-15



di sincronie storico-artistiche che, se volessimo richiamare per ogni fenomeno culturale del Novecento, ci rimanderebbe a un'infinita catena di relazioni delle più svariate tipologie.

Certo, la Francia e Parigi, negli anni Venti e Trenta del Novecento, si presentano come focolai culturalmente sempre attivi e produttivi dal punto di vista performativo: ci sono le prime sperimentazioni dadaiste, il teatro e la danza d'avanguardia, le produzioni cinematografiche surrealiste, ma si tratta di uno scenario strettamente legato a quel periodo, a quei personaggi, a quell'aria di novità che assume tratti differenti rispetto alle forti esigenze artistiche e concettuali di cambiamento che fanno da battesimo alla nascita delle pratiche artistiche attraverso l'azione del corpo nella seconda metà del Ventesimo secolo e, di conseguenza, ai complessi sviluppi che ne hanno costituito la diffusione o il superamento.

In una serie di fotografie, realizzate da Cahun e Marcel Moore nel 1928 circa, Claude, ripresa dall'alto e in costume da bagno, esegue con il proprio corpo delle lettere dell'alfabeto su un lenzuolo bianco (fig. 3). Secondo Tirza True Latimer<sup>-31</sup>, nell'accezione di una lettura propriamente contestuale dell'immagine, queste fotografie, che assumono certamente una valenza performativa, rimanderebbero al codice Laban, un alfabeto corporeo messo a punto nel 1926 dal coreografo e teorico della danza Rudolf von Laban e oggetto, nello stesso anno, di una pubblicazione fotografica, di risonanza internazionale, con la ballerina ceca Milča Mayerová<sup>-32</sup>.

Effettivamente, se confrontiamo le fotografie di Cahun con quelle che ritraggono la Mayerová mentre esegue l'alfabeto (fig. 4), notiamo come le due indossino un costume molto simile (quello di quest'ultima è interamente nero mentre quello della francese ha la canotta bianca), oltre che una cuffia. Entrambe, inoltre, eseguono i movimenti su un



fondo bianco. La componente coreografica della fotografia, poi, rimanda, nuovamente, all'attività teatrale dell'artista (la quale, inoltre, nel 1928 partecipa agli spettacoli del Théâtre Ésoérique di Paul Castan). Claude, d'altra parte, non è del tutto estranea al mondo della danza, data la forte amicizia instauratasi, proprio in quegli anni, con la ballerina Béatrice Wanger, più comunemente conosciuta come Nadja -<sup>33</sup>.

Un'analisi del genere risulta efficace per comprendere in quale modo il lavoro di Cahun sia stato influenzato da avvenimenti artistici collocabili negli stessi anni, offrendo una narrazione alternativa a criteri di valutazione che riducono la complessità dei contesti di appartenenza.

In generale, il fatto che il successo legato alla riscoperta internazionale di Cahun sia stato dovuto, principalmente, all'aver considerato le fotografie delle quali si discute il concetto di identità di genere come vicine a talune rappresentazioni tipiche dell'arte contemporanea -<sup>34</sup>, rappresenta una delle maggiori cause che hanno determinato una tale deriva letteraria. Quest'ultima costituisce, anche se non in tutti i casi, un ostacolo, più che un coadiuvante, per conoscere e approfondire un'opera affascinante e complessa, ma anche fortemente originale, come quella dell'artista nantese.

L'utilizzo, poi, dello strumento di comparazione iconografico-visiva con opere o ricerche di altri artisti – adoperato, oltre che nel sedimentarsi degli interventi storico-critici, anche nella curatela di numerose mostre, anch'esse importanti per la diffusione del nome e dell'opera di Cahun -<sup>35</sup> – ha determinato inevitabilmente un avvicinamento riduzionista all'oggetto fotografico. Di esso è diventato possibile tradire la vera natura (la conversione digitale dei negativi originali in positivi è l'esempio più immediato della facilità con cui viene realizzato il tradimento della fonte) e trascurare, così, l'individualità della sua storia biografica e materiale.

-<sup>1</sup> A partire da un pionieristico saggio di stampo psicologico-interpretativo come Solomon-Godeau / Lasalle 1992. Ma anche, in generale, con contributi come Krauss / Ades / Livingston 2002 [1985] e Leperlier 1995.  
-<sup>2</sup> Leperlier 2006, p. 461.  
-<sup>3</sup> Serena 2012, p. 15.  
-<sup>4</sup> Presso il JHT, che possiede gran parte della produzione fotografica di Cahun, vi è conservato un

fondo di 439 fotografie, di cui 123 negativi e 316 stampe *vintage* attribuibili all'artista. Cfr. Stevenson 2006, p. 47.  
-<sup>5</sup> Cfr. il catalogo on-line in <<http://catalogue.jerseyheritage.org/collection/Search/collect/claude%20cahun/>> (24.07.2017).  
-<sup>6</sup> Krauss / Ades / Livingston 2002 [1985].  
-<sup>7</sup> Data e luogo di nascita dell'artista, ad esempio, sono indicati come ancora

sconosciuti. Le informazioni sul suo decesso, poi, che la danno mancata in un campo di concentramento, nel quale sarebbe arrivata a causa delle sue origini ebraiche e della sua militanza comunista, sono totalmente scorrette. *lvi*, p. 205.  
-<sup>8</sup> Diventata, poi, nella versione rivista e aggiornata, Leperlier 2006.  
-<sup>9</sup> Leperlier 1995.  
-<sup>10</sup> Tra i contributi più

—  
*Note*



rilevanti di queste due studiose possiamo ricordare: Chadwick 1998, Colville 1999.

– **11** Krauss 2004 [1999].

– **12** Butler 1990.

– **13** Come è stato sottolineato dalla critica, cfr. Doy 2007.

– **14** Cole 2005; Solomon-Godeau 2006.

– **15** Leperlier 2006, p. 87.

– **16** È la stessa Cahun, infatti, a scrivere in *Aveux non avenues*: “Masculin? féminin? mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours”. Cahun 2002, p. 366.

– **17** Dopo aver scritto, nel 1925, un articolo per il giornale gay “L’Amitié” (*Réponse à la revue Inversions*), nel 1929 pubblicherà sul “*Mercure de France*” la propria traduzione dall’inglese degli studi di psicologia sociale di Havelock Ellis dal titolo *La Femme dans la société* (Ellis 1916 [1929]), in cui, tra le altre cose, l’omosessualità viene teorizzata come un “terzo sesso”.

– **18** Ma, ancora prima, riferimenti del genere

possono rintracciarsi in opere come *Sarrasine* (1830) e *Séraphita* (1835) di Honoré de Balzac o *Mademoiselle de Maupin* (1834-1835) di Théophile Gautier. Cfr. Mazzucchelli 2014.

– **19** Tra i molti autori del periodo in cui si evince un interesse per l’immaginario androgino possiamo ricordare Baudelaire, Huysmans, Gustave Moreau, Rachilde. Cfr. Leperlier 2006, p. 81.

– **20** Leperlier 1995, p. 10.

– **21** Leperlier 2006, p. 171.

– **22** Downie 2006, p. 104.

– **23** Stevenson 2006, p. 46.

– **24** Solo nel 2006 Miranda Welby-Everard pubblica un saggio sull’argomento (cfr. Welby-Everard 2006). In seguito al trasferimento a Parigi, avvenuto nel 1920, Claude Cahun e la compagna Marcel Moore partecipano per tre anni alle attività del Théâtre Érotique di Paul Castan. In seguito, nel 1929, vengono coinvolte nel breve progetto sperimentale *Le Plateau* di Pierre Albert-Biot.

– **25** Nel catalogo ragionato Leperlier 1995 le fotografie che rientrano in questa categoria sono circa venti.

– **26** Leperlier 2006, p. 145.

– **27** *Ivi*, p. 157.

– **28** *Ibid.*

– **29** Welby-Everard 2006, p. 8. L’autrice, inoltre, individua come possibile riferimento della fotografia in questione alcune figure del balletto russo *Parade* (1917).

– **30** Per una panoramica completa delle pubblicazioni di Jarry sul “*Mercure de France*”, cfr. Béhar 1973, pp. 258-261.

– **31** Latimer 2006a, pp. 62-63. In generale, Latimer ha pubblicato saggi su Cahun dal taglio fortemente *gender* (come ad es. Latimer 2006b).

– **32** Witkovsky 2004, p. 114.

– **33** Leperlier 2006, p. 149.

– **34** Lo stesso afferma Juan Vicente Aliaga in Leperlier / Aliaga 2011, p. 157.

– **35** Tra le molte, possiamo citare Blessing 1997 e Rice 1999.

---

## Bibliografia

**Béhar 1973** Henri Béhar, *Jarry: le monstre et la marionnette*, Paris, Larousse, 1973.

**Blessing 1997** Jennifer Blessing (a cura di), *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, catalogo della mostra (New York, Guggenheim Museum, 1997), New York, Guggenheim Museum, 1997.

**Butler 1990** Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, London, Routledge, 1990.

**Cahun 2002** Claude Cahun, *Écrits*, a cura di François Leperlier, Paris, Jean Michel Place, 2002.

**Chadwick 1998** Whitney Chadwick (a cura di), *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation*, catalogo della mostra (Cambridge, List Visual Arts Center, 1998; Miami Art Museum of Dade County, 1998; San Francisco Museum of Modern Art, 1999), Cambridge, Mass., The MIT Press, 1998.

- Cole 2005** Julie Cole, *Claude Cahun, Marcel Moore, and the Collaborative Construction of a Lesbian Subjectivity*, in Norma Broude / Mary D. Garrad (a cura di), *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History After Postmodernism*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2005, pp. 343-359.
- Colville 1999** Georgiana Colville, *Scandaleusement d'elles. Trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999.
- Downie 2006** Louise Downie (a cura di), *Don't Kiss Me: the Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, catalogo della collezione del Jersey Heritage Trust, New York, Aperture Foundation, 2006.
- Doy 2007** Gen Doy, *Claude Cahun: a Sensual Politics of Photography*, Londra-New York, I. B. Tauris & Co. Ltd., 2007.
- Ellis 1916 [1929]** Havelock Ellis, *The Task of Social Hygiene*, Boston e New York, Houghton Mifflin Co., 1916, trad. fr. parz. di Lucy Schwob, *La Femme dans la société. I. L'Hygiène sociale. Études de psychologie sociale*, Paris, Mercure de France, 1929.
- Krauss / Ades / Livingston 2002 [1985]** Rosalind Krauss / Dawn Ades / Jane Livingston (a cura di), *Explosante-Fixe. Photographie et Surréalisme*, catalogo della mostra (Parigi, Centre George Pompidou, 1985), Paris, Hazan, 2002 [ed. orig. 1985].
- Krauss 2004 [1999]** Rosalind Krauss, *Celibi*, Torino, Codice Edizioni, 2004 [ed. orig. inglese 1999].
- Latimer 2006a** Tirza T. Latimer, *Acting Out: Claude Cahun and Marcel Moore*, in Downie 2006, pp. 56-71.
- Latimer 2006b** Tirza T. Latimer, *Entre nous. Between Claude Cahun and Marcel Moore*, in "GLQ: A Journal of Lesbian & Gay Studies", vol. XII, n. 2, 2006, pp. 197-216.
- Leperlier / Aliaga 2011** François Leperlier / Juan Vicente Aliaga (a cura di), *Claude Cahun*, catalogo della mostra (Paris, Jeu de Paume, 2011), Paris, Hazan, 2011.
- Leperlier 2006** François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme interieur*, Paris, Fayard, 2006.
- Lepelier 1995** François Leperlier (a cura di), *Claude Cahun photographe. 1894-1954*, catalogo della mostra (Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1995), Paris, Jean-Michel Place, 1995.
- Mazzucchelli 2014** Silvia Mazzucchelli, *L'immaginario androgino*, 2014, in <<http://www.doppiozero.com/materiali/letteratura/l-immaginario-androgino>> (17.07.2017).
- Rice 1999** Shelley Rice (a cura di), *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, catalogo della mostra (New York University, Grey Art Gallery 1999-2000; North Miami, Museum of Contemporary Art, 2000), Cambridge, Mass., The MIT Press, 1999.
- Serena 2012** Tiziana Serena, *La materialità della fotografia: una questione ermeneutica*, in Barbara Cattaneo (a cura di), *Il restauro della fotografia: materiali fotografici e cinematografici, analogici e digitali*, Firenze, Nardini, 2012, pp. 15-25.
- Solomon-Godeau 1999** Abigail Solomon-Godeau, *The Equivocal 'I': Claude Cahun as Lesbian Subject*, in Rice 1999, pp. 111-125.
- Solomon-Godeau / Lasalle 1992** Abigail Solomon-Godeau / Honor Lasalle, *Surrealist Confessions: Claude Cahun's Photomontages*, in "Afterimage", vol. 19, n. 8, 1992, pp. 10-13.

- Stevenson 2006** James Stevenson, *Claude Cahun: An Analysis of Her Photographic Technique*, in Downie 2006, pp. 46-55.
- Welby-Everard 2006** Miranda Welby-Everard, *Imaging the Actor. The Theatre of Claude Cahun*, in "Oxford Art Journal", vol. XXIX, n. 1, 2006, pp. 1-24.
- Witkovsky 2004** Matthew S. Witkovsky, *Staging Language: Milča Mayerová and the Czech Book "Alphabet"*, in "The Art Bulletin", vol. 86, n. 1, 2004, pp. 114-135.



# \_recensioni

**132** Christian Joschke /  
Olivier Lugon  
(sous la direction de),  
*Transbordeur.*  
*Photographie Histoire*  
*Société*

— SILVIA PAOLI

**134** Claudia Colecchia /  
Roberto Del Grande /  
Alvaro Petricig  
(a cura di), *Bel*  
*Vedere. Percorsi*  
*della fotografia*  
*di paesaggio*

— SAURO LUSINI

**136** Pierangelo Cavanna /  
Silvia Paoli (a cura di),  
*Paolo Monti.*  
*Fotografie/*  
*Photographs*  
*1935-1982*

— NICOLETTA LEONARDI

**139** Ennery Taramelli,  
*Memoria come*  
*un'infanzia.*  
*Il pensiero narrante*  
*di Luigi Ghirri*

— ROBERTA VALTORTA

SILVIA PAOLI

## Le “paradigme photographique”



Christian Joschke /  
Olivier Lugon  
(sous la direction de),  
**Transbordeur.**  
Photographie Histoire  
Société, n. 1, 2017

Genève, Association  
Transbordeur &  
Éditions Macula, 2017,  
pp. 236  
ISBN 9782865890941  
€ 29,00

**T**ransbordeur – le titre de cette nouvelle revue annuelle dédiée à l’histoire de la photographie et dirigée par Christian Joschke et Olivier Lugon – est une vraie déclaration programmatique. Le pont transbordeur de Marseille, forme moderne de passage entre les rives du port, intermittent, a été construit en 1905 et détruit en 1944. Il a été le symbole, dans les années 1920, d’une architecture industrielle dynamique et aérienne, photographiée par plusieurs photographes d’avant-garde – entre autres, László Moholy-Nagy, Germaine Krull, Herbert Bayer, Florence Henri – et d’un élargissement de la culture visuelle aux formes les plus diverses. Le pont n’a pas perdu sa valeur symbolique après sa destruction; au contraire, cette valeur a pris nouvelle force dans un imaginaire de la mobilité qui a influencé les études sur les images et leur histoire matérielle et technique. En même temps, la couverture de *Transbordeur* est aussi une déclaration contre l’iconoclasme et la barbarie: elle montre, dans un autochrome du 1927, le minaret de la Malouya à Samarra, Irak, endommagé par une bombe en 2005.

Le programme de la revue, énoncé dans l’éditorial, veut focaliser l’attention sur la matérialité et la réalité des photographies, en se situant dans le “tournant matériel” de l’histoire de la photographie qui a voulu répondre à l’idéalisme des études visuelles focalisées sur l’immatériel et l’existence virtuelle des images. La matérialité des photographies, on dit, rapportée soit à leur qualités physiques soit à leur résolution numérique, est aujourd’hui devenue centrale dans notre vie dans le sens économique et symbolique. La diffusion des images sur Internet fait aussi partie d’une économie complexe qui produit la circulation d’importants capitaux financiers et sociales. D’autre part, cette diffusion a rendu plus nécessaire leur présence dans la vie quotidienne et les a reconfigurées comme biens essentiels et symboliques. La notion de “valeur matérielle” a toutefois une utilité heuristique, finalisée à mettre notre attention sur la complexité du “paradigme photographique” et sur la nécessité d’étudier la photographie comme dispositif central de notre rapport visuel au monde, dénominateur commun aux différentes pratiques médiatiques et sociales de l’image et trait d’union entre les divers domaines de la culture. Le but de la revue, donc, est de poser l’attention pas seulement sur la technique ou sur la reproduction des formes, mais sur tous les aspects de l’existence des images et de leur pénétration dans les plus diverses activités humaines.

La méthode proposée par *Transbordeur* est donc bien déclarée: pour comprendre la photographie aujourd’hui il faut explorer les composantes sociales et techniques de la culture visuelle, les rapports entre photographie et autres médias, élargir l’étude des représentations aux dispositifs que les images créent et à l’économie de leur production et circulation; en définitive, il faut considérer les constructions collectives et techniques qui sont à la base de l’existence sociale des

images. Dans ce cadre, la métaphore du pont transbordeur rend parfaitement l'idée d'une étude et d'une recherche sur les images qui se déplace et traverse plusieurs perspectives culturelles.

*Transbordeur* est organisé en quatre sections: Dossier, Collections, Varia et Lectures. Le Dossier de ce numéro, dirigé par Estelle Sohier, Olivier Lugon et Anne Lacoste, est dédié aux "Musées de photographies documentaires". Il comprend sept textes présentés au Colloque international *À l'image du monde. Musées et collections de documentation visuelle et sonore autour de 1900*, organisé à l'Université de Lausanne et à l'Université de Genève en novembre 2015 en parallèle avec l'exposition *La Mémoire des Images. Autour de la Collection iconographique vaudoise* au Musée de l'Élysée de Lausanne. Le but du Colloque était de tracer une histoire des institutions fondées à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle pour collecter des images fixes (les photographies), animées (le cinéma) et des sons (les enregistrements sonores). La question centrale, on dit dans l'introduction au Dossier, est l'apparition, au tournant du XX<sup>ème</sup> siècle, et précisément entre 1885 et 1906 (date du Congrès international de la documentation photographique à Marseille), d'un nouveau type d'institutions, appelées "musées de photographies documentaires", qui, à partir de la valeur documentaire de la photographie, conçoivent des projets culturels destinés à soutenir un nouvel cours de la connaissance dans différents domaines disciplinaires.

Ces Musées avaient le but de répondre à l'incroyable essor de la photographie – favorisé par les campagnes de prises de vues lancées dans divers pays européens pour documenter le patrimoine historique dans son étendue – en donnant une structure organisée à la production d'images. À l'époque, les projets des Musées, qui créent un vrai mouvement, diffèrent selon l'aire thématique ou géographique; certains sont destinés à mettre en valeur une histoire locale ou nationale, certains ne fixent pas aucune limite. On souligne aussi qu'une part de ce mouvement a un projet universaliste, on peut dire créé grâce à la confiance dans les systèmes d'archivage de grandes masses d'images (comme dans le cas des Archives de la planète d'Albert Kahn). Le Dossier, donc, veut tracer une géographie de ce mouvement européen en évoquant les hommes, les techniques, les idées qui sont à la base des collections, en portant une attention particulière à la matérialité des objets – les photographies – considérés dans la diversité des supports et des usages.

Ce mouvement, on postule, représente un moment fondamental de l'histoire de la photographie: les musées de photographies documentaires accueillent la photographie dans toute sa pluralité, en se confrontant à la nature multiforme et indéterminée de son statut. Au contraire, les "musées de la photographie" nés à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle ont valorisé, en imitant les musées d'art, seulement l'image exceptionnelle et rare et le tirage argentique sur toutes les autres formes de supports. En plus, c'est à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, dans le contexte des nouveaux musées documentaires, vrai produit de la modernité, et de leur organisation, que l'idée de document photographique prend corps, alors que les collections se confrontent avec l'urgence de sauvegarder la mémoire des choses en voie de disparition. Les systèmes d'archivage adoptés ou envisagés, animés d'un esprit encyclopédique, confèrent aux photographies stabilité et autorité en les transformant en objets culturels. Avec leur activités, les musées documentaires contribuent, en outre, à l'éducation et à la formation des sentiments nationaux en rapport avec la construction des États-nations.

Les auteurs du Dossier – Elizabeth Edwards (Grande Bretagne), Éléonore Challine (Le musée des photographies documentaires de Paris), Christian Joschke (Allemagne autour de 1900), Tiziana Serena (Italie au tournant du XX<sup>ème</sup> siècle), Luce Lebart (photographie et espéranto), Teresa Castro (les Archives de la parole et les Archives de la planète), Béatrice de Pastre (sur Matuszewski/Lumière) – soulignent donc, avec différents perspectives, tous les aspects de ces questions, selon les divers contextes nationaux et selon des cas emblématiques de musées documentaires, en analysant aussi les divers usages des termes "archive", "musée", "bibliothèque", en raison des projets d'appartenance, et enfin les causes de leur vie limitée, presque toujours problématique, souvent

utopique. Ces collections ont contribué, en tous cas, à faire penser la photographie dans sa force épistémologique propre et pas seulement comme complément de l'écrit.

La section Collections, avec les textes de Frank Kessler, Sabine Lenk, Valérie Perlès (présentés au Colloque cité) et de Nicolas Schätti, complète cette réflexion sur des ensembles patrimoniaux en soulignant la gestion et les usages contemporains des collections, les questions historiques et théoriques liées à l'évolution de leur valeur culturelle et à nouvelles directions de recherche.

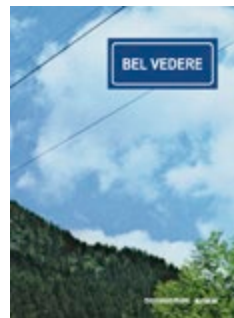
La section Varia présente des articles avec divers apports disciplinaires, comprenant l'anthropologie et l'économie (textes de Alessandra Ronetti, Bernd Stiegler, Romy Golan et C. Angelo Micheli). La dernière section, Lectures, propose un large éventail de commentaires approfondis sur diverses publications internationales.

Dans le panorama actuel des revues scientifiques, *Transbordeur*, avec un comité scientifique international, une graphique élégante et des reproductions de haute qualité, est sans doute une publication essentielle pour la définition d'un nouvel et actualisé point de vue sur la complexité du "paradigme photographique", ainsi que pour l'élargissement de la culture visuelle et de l'histoire du médium et pour la rénovation profonde de notre approche aux images.



SAURO LUSINI

## Il paesaggio nella rete



Claudia Colecchia /  
Roberto Del Grande /  
Alvaro Petricig  
(a cura di),  
**Bel Vedere.**  
Percorsi della  
fotografia  
di paesaggio

Udine, Forum, 2017,  
pp. 240  
ISBN 9788832830125  
€ 18,00

I volume riunisce gli atti e le fotografie della mostra/convegno che si sono tenuti a Trieste il 2 dicembre 2016, promossi dalla Rete regionale delle fototeche e degli archivi fotografici del Friuli Venezia Giulia. Obiettivo: aprire una riflessione sul concetto di paesaggio, il nostro modo di viverlo e di rappresentarlo, con un occhio sulla fotografia e le molteplici versioni che ne ha offerto fin dal suo primo apparire; spostare l'attenzione e promuovere la conoscenza del patrimonio di immagini che la Rete regionale conserva sull'argomento nelle sue collezioni; dare prova che il ruolo delle fototeche e degli archivi non si limita alla conservazione, ma si estende alla promozione e valorizzazione con progetti autonomamente proposti.

Nel contesto delle arti visive, alle quali la fotografia è accostata, della pittura in particolare, il paesaggio ha costituito a lungo un genere tutto sommato minore, concepito preferibilmente come sfondo o cornice di una scena; e quando la natura è diventata protagonista, lo è stata in forma idealizzata, come spazio in cui collocare e accogliere storie sacre e mitologiche. Le cose sono cambiate nel momento in cui è cambiato il rapporto dell'uomo con la natura, in una società che si



avviava verso quella che poi sarà la rivoluzione industriale. Avviene in terra olandese (dalla ricca Olanda del Sei/Settecento arriverà in Italia Gaspar van Wittel prima a Roma poi a Venezia, partecipe all'affermarsi del vedutismo) dove i pittori insieme ai cieli nuvolosi ritraggono i campi coltivati, in una terra che l'uomo modifica e trasforma incanalando le acque e prosciugando i terreni per renderli coltivabili. Con l'Ottocento romantico, "secolo della natura", nel paesaggio irrompe l'infinito, e la natura non più luogo di dei umanizzati acquisisce i caratteri della sacralità, manifestazione essa stessa della produttività divina che la governa.

Con la fotografia, che nel frattempo aveva fatto la sua comparsa sulla scena tra la meraviglia, la sorpresa e lo smarrimento dei contemporanei impreparati a darsi una spiegazione anche per carenza forse degli strumenti concettuali adeguati ad interpretare il fenomeno, il paesaggio, superate le difficoltà tecniche del procedimento legate ai lunghi tempi di esposizione, alla scarsa sensibilità dei materiali e alla cattiva resa delle gradazioni tonali, si guadagna nel sistema della rappresentazione un posto di primo piano, arricchendosi di nuovi significati, percepito e comunicato come lo spazio dell'uomo e della sua storia. Nella prima fase, dominata dal dagherrotipo, dalle carte salate e dall'albumina, i soggetti paesaggistici ripetono in parte schemi e motivi derivati dalle incisioni che fino a quel momento avevano alimentato il mercato del Gran Tour: i siti archeologici, i monumenti, i fatti di costume concepiti al limite tra la documentazione sociale e la curiosità folcloristica, ma adatti a una clientela in cerca di emozioni e attratta dall'idea del primitivo e del selvaggio. Temi che poi transiteranno nelle *cartes de visite*, nelle vedute stereoscopiche da godersi in famiglia tra gli amici, e finiranno nella vasta produzione cartolinesca dopo gli anni Ottanta dell'Ottocento e l'avvento della gelatina, contribuendo a definire il nostro immaginario visivo. Poi con il cambiare della società e il rapido progredire dell'industria, il paesaggio diventa lo spazio produttivo dove si esprime e si esercita l'attività dell'uomo avviato alla conquista del progresso, impegnato nella costruzione delle grandi opere, dei palazzi pubblici, delle strade, delle ferrovie, dei ponti, dei trafori, ma anche il teatro delle sciagure provocate dalla natura o dall'uomo, responsabile per giunta dello sfruttamento selvaggio del territorio, del suo depauperamento e devastazione. Tutto ciò la fotografia documenta a vantaggio delle nostre coscienze critiche, insieme alle tracce disseminate sul territorio di una storia utile a ricostruire un'identità smarrita, a ritrovare il senso della bellezza e della poesia, a riscoprire l'ambiente come lo spazio vitale in cui l'uomo si realizza.

Scenari appena accennati che trovano varia testimonianza nelle raccolte delle fototeche e degli archivi, come dimostra nel caso specifico la rete friulana, per due motivi: la prima, che in generale riuniscono materiali prodotti nel tempo e per questo conservano testimonianza dei mutamenti che sono intervenuti; la seconda, che i materiali di cui si compongono sono eterogenei per tipologia e qualità, dalla produzione di autori a quella commerciale agli album di famiglia, contribuendo così a dare il senso 'totale' di un fenomeno che va oltre la storia tecnica della fotografia e aggancia il costume, con ripercussioni sul nostro modo di percepire e vivere il rapporto con lo spazio che ci circonda, e la sua storia fino a creare un immaginario collettivo condiviso.

Questa complessità di temi si ritrova ricostruita e analizzata nei saggi che, integrandosi a vicenda, affrontano in ottiche diverse specifici aspetti: Valtorta ripensa il ruolo che il paesaggio ha avuto nella fotografia italiana contemporanea, il gruppo di autori che ne furono iniziatori e interpreti, impegnati a porre "la fotografia in dialogo con altre discipline quali la letteratura, l'architettura, l'urbanistica, la sociologia, l'antropologia, per poterne affermare l'autorità culturale che essa ancora non possedeva" (pp. 29-30), al centro la figura di Luigi Ghirri e il suo progetto *Viaggio in Italia* del 1984; Antonello Frongia "invita a ripensare il concetto stesso di fotografia urbana, la proliferazione del genere 'veduta' in tutta la fotografia italiana del XIX secolo e le conseguenze novecentesche di questo modello iconografico", recependo un suggerimento avanzato nel 1986 da Paolo Costantini che concludeva un suo "studio sull'immagine di Venezia e sui suoi stereotipi visivi chiamando in causa

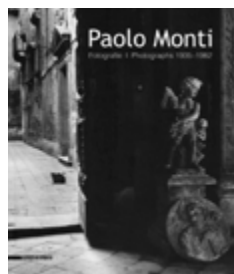
i limiti ermeneutici di un approccio storiografico diffuso che tendeva a identificare nelle pratiche incisorie e pittoriche del vedutismo i modelli iconografici di gran parte della fotografia urbana ottocentesca” (p. 44); Roberto Del Grande sposta il discorso sull’archivio letto come “luogo fisico in cui viene conservata una raccolta di fotografie, una collezione, un fondo, o anche solo un album fotografico, a cui si deve aggiungere, ormai, l’hard disk del computer sopra le nostre scrivanie” (p. 83); Claudia Colecchia ricostruisce la storia dell’archivio della Fototeca dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste *Dal Grand Tour alla visione di Giornalfoto* (p.138); per Claudio Ernè il paesaggio è lo spazio delle attività dell’uomo che interviene “utilizzando tecnologie sempre più invasive” da cui conseguono anche “ferite e cicatrici” non rimarginabili ( p. 157), mentre per Filippo Minelli il paesaggio “è da sempre il motore della creazione dell’identità personale e collettiva perché come individui siamo portati a rispecchiarci nei luoghi in cui siamo cresciuti indipendentemente dalla loro bellezza” (p. 213).

Completano il volume brevi testi distribuiti lungo l’intero percorso narrativo, sorta di finestre che aprono su aspetti e tipologie particolari di materiali e vedute, utili a dare completezza e sistematicità la progetto. Funzionale il tipo di impaginazione adottata con testi e immagini che si alternano in maniera equilibrata, e queste ultime rese in piccolo formato quando si trattava di esemplificarne la tipologia o la ripetitività seriale, in medio/grande formato quando invece si intendeva valorizzarne l’espressività e il significato, come è il caso delle sezioni riservate ai fotografi Andrea Pertoldeo e Toni Nicolini.



NICOLETTA LEONARDI

## A partire dall’archivio del fotografo



Pierangelo Cavanna /  
Silvia Paoli (a cura di),  
**Paolo Monti.**  
Fotografie/Photographs  
1935-1982

Cinisello Balsamo,  
Silvana Editoriale, 2016,  
pp. 336  
ISBN 9788836635870  
€ 39,00

| I volume *Paolo Monti. Fotografie 1935-1982* accompagna la mostra retrospettiva, curata da Pierangelo Cavanna e Silvia Paoli, allestita fra il dicembre 2016 e il marzo 2017 nelle Sale dell’Antico Ospedale Spagnolo del Castello Sforzesco di Milano. Esposizione e catalogo giungono a seguito un lungo lavoro di riordino, catalogazione e acquisizione digitale che i due curatori hanno svolto sull’importante archivio di Monti, costituito, oltre che dal fondo fotografico, da quello documentario e dalla biblioteca. Si tratta di ben 223.000 fototipi su pellicola, 12.244 stampe e 790 chimigrammi, oltre a 124 fascicoli e 34 registri contenenti appunti di lavoro, corrispondenza, agende giornaliera, registri dei rullini e delle fotografie, registri di conti e fatture di vendita, recensioni e scritti, 993 periodici e monografie di argomento fotografico. Questo ingente e prezioso patrimonio, precedentemente conservato presso l’Istituto di Fotografia Paolo Monti e acquistato nel 2008 dalla Fondazione BEIC, è oggi depositato presso il Civico Archivio Fotografico del Comune di Milano.

Corredato da 220 tavole – scelte e montate in modo da evidenziare le ricorrenze formali e strutturali dello sguardo di Monti nell’arco di quattro decenni – e da una cospicua appendice bio-bibliografica, il libro si apre con un saggio di Silvia Paoli che illustra l’attività del fotografo dal 1928 fino al 1959. Strutturando il discorso intorno al susseguirsi diacronico degli eventi, Paoli racconta di un ragazzo appena ventenne che, come tanti, scatta con qualche riluttanza le sue prime fotografie su insistenza del padre durante un viaggio di famiglia a Venezia. Laureatosi alla Bocconi in economia politica qualche anno dopo, il giovane Monti non mostra particolare interesse per la fotografia se non a partire dal 1934, quando chiede e ottiene dal padre, appassionato fotoamatore, una Rolleiflex 6 × 6, con la quale inizia a sperimentare utilizzando codici estetici fra loro assai diversi (dal pittorialismo alla nuova oggettività), producendosi con particolare successo nel genere della natura morta. In questi primi anni, racconta Paoli, non è ancora sbocciata la “passione totalizzante” per la fotografia che animerà la vita di Monti dopo il suo trasferimento a Venezia nel 1945: una passione che esplose proprio grazie all’incontro con la città esplorata stavolta al di fuori dei tradizionali percorsi turistici, e che farà di lui uno dei protagonisti della fotografia italiana del Novecento. Paoli ricostruisce con grande ricchezza di dettaglio l’attività di Monti fino alla fine degli anni Cinquanta: le esperienze con il gruppo La Gondola, la lunga amicizia con Romeo Martinez, direttore della rivista “Camera”, le collaborazioni con l’Unione Fotografica di Milano e con altri circoli amatoriali, i crescenti rapporti internazionali, la ricezione critica del suo lavoro presso figure come Giuseppe Turrone e Italo Zannier.

Il discorso viene ripreso da Pierangelo Cavanna in un saggio che ruota attorno all’anno 1967, individuato come “punto di svolta e di non ritorno; soglia che segna il passaggio dalle committenze puntuali [...] ai rilevamenti sistematici” (p. 50). Nel suo contributo, Cavanna mette in rilievo l’intreccio continuo fra ricerca personale e attività lavorativa che caratterizza la produzione di Monti successiva al 1953. In questa prospettiva, rileva un nesso diretto fra le sperimentazioni di derivazione Bauhaus (che definisce “verifiche [...] più linguistiche che propriamente astratte”) e le attività di Monti negli ambiti dell’industria e dell’editoria, portando ad esempio, tra le altre, le ricerche sul colore eseguite nei laboratori della società chimica Sandoz di Basilea nel 1959 e i lavori riprodotti su due copertine di “Domus” del 1961 (p. 48). Ne emerge la figura di un uomo che negava “se non l’esistenza certo l’efficacia di quella distinzione tra dilettanti e professionisti tipica della cultura fotografica”, rivendicando l’importante ruolo svolto in Italia dagli amatori anche nel settore della fotografia professionale (p. 44). Paladino della fotografia amatoriale, tra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio dei Sessanta, scrive Cavanna, Monti ne osserva con disagio “il progressivo decadimento”. Il saggio passa quindi al vaglio la significativa produzione di Monti nell’ambito della scultura e dell’architettura, dedicando ampio spazio alle fotografie realizzate a partire dagli anni Sessanta sulla Fontana di Trevi, sul Barocco e sulla Pietà Rondanini, e si chiude con le campagne di rilevamento realizzate fra il 1968 e il 1975 sotto la guida di Andrea Emiliani, storico dell’arte e funzionario di Soprintendenza promotore dell’idea del territorio come “museo diffuso”, ovvero di uno spostamento dell’attenzione dalle emergenze monumentali alla cultura materiale conservata in ambiti rurali.

Nel complesso, i saggi di Paoli e Cavanna trattano con grande ricchezza di dettaglio l’appartenenza di Monti ai circuiti della fotografia amatoriale italiana, l’importanza dell’associazionismo fotografico nella storia culturale del nostro paese, il passaggio all’attività professionale, attraverso una puntuale cronistoria di mostre, premi, committenze e idee supportata dalle parole dello stesso fotografo e dei critici a lui più vicini. La figura di Monti che emerge da questo attraversamento dell’archivio aderisce in gran parte a un modello storiografico di stampo museale, che privilegia l’autorialità artistica e le caratteristiche estetico-formali delle fotografie a discapito di un’analisi più approfondita del contesto storico, sociale ed economico che le ha rese possibili. Figura mobile e complessa nel panorama storico-culturale in rapida evoluzione nel secondo dopoguerra,

Monti costituisce oggi un caso esemplare per la verifica delle potenzialità e delle *impasse* di una storia della fotografia alla ricerca dell'unicità poetica del fotografo-artista. La sua produzione è caratterizzata dalla coesistenza di generi e stili assai diversi fra loro, da un eclettismo che non mancò di suscitare qualche perplessità fra i suoi interlocutori, ma di cui lo stesso Monti andò a lungo fiero, considerandolo espressione della libertà offerta proprio dal suo *status* di amatore. Seguendo i canoni tradizionali della storia dell'arte, pur di salvare l'autorialità di un amatore, questo eclettismo può essere giudicato una "presunta incoerenza", dietro la quale si nasconde una "ricerca di essenzialità" finalizzata alla "creazione di una nuova realtà, quella dell'immagine" (p. 22).

Nel caso di Monti, questa scelta metodologica di una storia lineare tutta interna all'autore e alle sue opere può dare esiti problematici. Ad esempio Paoli non fa cenno al fatto che l'artista di cui si descrivono gli esordi è in realtà un fotoamatore che svolge attività di dirigente d'industria, occupazione che lo porta a Mestre, dove lavora per la Montecatini e successivamente a Venezia, dove è dirigente del Consorzio Agrario. Ancor più significativa è l'analisi delle ragioni che nel 1953 portano Monti a lasciare il lavoro di dirigente amministrativo per diventare fotografo professionista, un passaggio cruciale che Paoli legge attraverso la voce di Romeo Martinez, direttore della rivista "Camera" e grande amico di Paolo Monti, per concludere: "la vocazione tardiva corrisponde a un'esigenza interiore, d'interrogazione, è nutrita di cultura e di sensibilità verso le cose dell'arte che ne rivela a livello internazionale l'incontestabile temperamento d'artista" (p. 24). Le tensioni interiori di Monti e la sua forte passione per la fotografia hanno certamente avuto un ruolo importante nelle sue scelte di vita. Tuttavia, sarebbe forse opportuno interrogarsi anche su altre, meno personalistiche, circostanze storico-sociali che potrebbero aver pesato su questa scelta, quali l'inizio della stagione del *boom* economico e le conseguenti opportunità offerte ai fotografi commerciali dallo sviluppo industriale e dalla modernizzazione del Paese. Da questo punto di vista si può inoltre osservare che non è forse il Monti professionista ed autore maturo ad allontanarsi dall'associazionismo fotografico che aveva conosciuto e a cui aveva contribuito, ma è piuttosto l'attività amatoriale che si allontana da lui, trasformandosi radicalmente a seguito dell'esplosione della fotografia come attività del tempo libero di moltissimi italiani. Appunti analoghi potrebbero essere mossi anche alla lettura essenzialmente formale e intimistica proposta da Cavanna sui lavori di Monti relativi all'architettura e alla scultura, che al di là dei valori più strettamente estetici erano necessariamente vincolati ad esigenze non sufficientemente considerate della committenza editoriale e storico-artistica.

In conclusione del volume, Cavanna osserva che i lavori più 'sistematici' realizzati da Monti negli ultimi anni di attività, a partire dal celebre progetto sul centro storico di Bologna avviato nel 1969, sono sostanzialmente rimasti un modello senza filiazioni nelle successive esperienze italiane di rilevamento del territorio. Ma come sarebbe potuto andare diversamente? Gli scatti di una Bologna spopolata e svuotata dalle auto non potevano certo costituire un esempio da seguire per una nuova generazione di fotografi che si confrontava con la realtà nella prospettiva dell'attivismo politico, dell'intervento partecipato, dell'urbanistica dal basso, della contaminazione fra rurale e urbano. A Mario Cresci, fra gli altri, già negli anni Sessanta, Monti appariva come un uomo di grande cultura e sensibilità ma, a ragione o a torto, appartenente a una stagione della fotografia italiana ormai superata. Nonostante questo, è utile ricordare che la prima mostra ad offrire una sintesi antologica del suo lavoro, presentata a Reggio Emilia nel 1979 e curata dallo stesso Monti, fu accompagnata da un catalogo pubblicato da Punto e Virgola, la casa editrice fondata da Giovanni Chiaramonte e Luigi Ghirri.

Nel complesso, il libro è un importante contributo al filone di studi su Paolo Monti che, oltre ad aggiungere nuovi tasselli nella ricostruzione di una figura centrale per la cultura fotografica italiana, offre numerosi spunti di riflessione e di ricerca. Come si può evincere dalle parole di Pierangelo

Cavanna in coda al suo saggio, più che un punto di arrivo *Paolo Monti. Fotografie 1935-1982* può infatti considerarsi come una sorta di chiamata al progetto sul ricchissimo materiale ora messo a disposizione dei ricercatori, che non mancherà certo di alimentare una “stagione di studi che è ancora in corso” (p. 60).

ROBERTA VALTORTA

## **Ars combinatoria e ritorno alle origini**



Ennery Taramelli,  
**Memoria come  
un'infanzia.**  
Il pensiero narrante  
di Luigi Ghirri

Parma, Diabasis, 2017,  
pp. 275  
ISBN 9788881038688  
€ 28,00

Il libro propone una lettura non di tipo storico ma critico, di tono decisamente e poeticamente interpretativo, della fotografia di Luigi Ghirri. L'autrice, Ennery Taramelli, è grande conoscitrice dell'opera dell'artista, e della sua persona. Incontra infatti Ghirri a metà anni Settanta, con lui nel 1979 progetta *Iconicità/1. Una visione sul reale*, mostra innovativa al Padiglione d'Arte Contemporanea di Palazzo Massari a Ferrara che spazza via ingenuità fotoamatoriali e formalismi ancora imperanti in quegli anni e mirati a forzare la fotografia verso l'arte, puntando a mettere in evidenza la complessità del rapporto fotografia/realtà visibile. Segue Ghirri nelle sue ricerche degli anni Settanta, individuando come fondamentale chiave di lettura il tema della memoria e nel 1982 contribuisce con un testo critico al fascicolo *Luigi Ghirri* della collana *I Grandi Fotografi* (Fabbri Editore). Come lei stessa afferma, sospende il suo lavoro di studio sull'artista verso la metà degli anni Ottanta quando, dopo il progetto *Viaggio in Italia*, egli 'vira' verso il paesaggio, e si pone in un atteggiamento di attesa. Lo ritrova nel 1989, con *Paesaggio italiano*. Nel 1992, subito dopo la sua morte, cura con Paola Borgonzoni Ghirri l'antologica *Vista con camera* alla Galleria d'Arte moderna di Bologna.

Dopo anni di riflessione, nel 2005 pubblica *Mondi infiniti di Luigi Ghirri*, un libro nel quale mette a punto soprattutto due concetti alla luce dei quali interpretare l'opera dell'artista emiliano: “arte della memoria” e “pensare per immagini”. La frase *Come pensare per immagini* è in effetti il titolo di un articolo del “Corriere della Sera”, giornale che Ghirri trova a terra piegato e fotografa sul selciato in *Roma, 1978*, una fotografia della serie *Kodachrome*, nonché un riferimento al pensiero di Giordano Bruno, filosofo che egli amava e spesso citava (inoltre, *Luigi Ghirri. Pensare per immagini* è stato il titolo della mostra tenutasi al MAXXI nel 2013, e *Come pensare per immagini* quello del convegno a essa collegato).

A distanza di altri anni ancora, Ennery Taramelli rinnova la sua analisi dell'opera e del pensiero ghirriano con questo nuovo libro, rafforzando i collaudati concetti indicati sopra e mettendo, in particolare, un deciso accento sulla questione del pensiero narrante: Ghirri non lavora per singole immagini, infatti, ma per narrazioni e, inoltre, non si limita a creare delle serie, ma torna più

volte sulle stesse fotografie combinandole e ricombinandole tra loro in sempre diversi racconti, secondo il metodo di un' *ars combinatoria* profonda e fantasiosa. Le sue prime esperienze con i poeti e gli artisti modenesi concettuali e verbo-visivi lo avevano avvicinato, nel periodo della sua formazione, a un'avanguardia intrecciata al parasurrealismo, a una sensibilità straniata e orientata verso ciò che viene definito "pensiero-sogno", l'opposto del "pensiero-merce" tipico di una società che massificandosi porta alla rovina l'uomo contemporaneo. La posta in gioco era un ritorno al primordiale, per una liberazione dell'inconscio sia personale sia collettivo: è così che, da un lato, gli oggetti del banale quotidiano, dall'altro, i segni stereotipati della civiltà della comunicazione di massa diventano piano piano per Ghirri occasioni di straniamento e di ricerca delle origini, dell'*arché*, momenti di un interminabile viaggio nella memoria e nell'immaginazione. Taramelli sottolinea continuamente la natura simbolica delle fotografie di Ghirri, che sono sempre dispositivi narrativi, punti d'incontro tra il mondo esterno e l'interiorità, sempre alla luce di un ritorno all'infanzia che ha il sapore delle favole.

Taramelli offre un'interpretazione ermeneutica, nel senso antico del termine, cioè fortemente basata, anzi intrecciata agli scritti di Ghirri stesso e al suo pensiero. Si tratta di un'analisi densa, espressa in un linguaggio letterario che presenta frequenti punte poetiche, un'analisi che spesso torna su se stessa ribadendo uguali idee da angolazioni diverse, a seconda di come le fotografie e le parole dell'artista le riconfermano di volta in volta. Si può dire che anche Taramelli, assecondando Ghirri, faccia uso di un' *ars combinatoria* che utilizza le stesse parole o parole simili e gli stessi pensieri in modo di volta in volta diverso, in un processo di amplificazione dei significati. Anche la struttura del volume è ghirriana, come i libri di lettura della nostra infanzia, con le fotografie impaginate nel punto esatto in cui il testo ne parla: esse fanno parte del testo e, prive di didascalie (per le quali il lettore è rimandato alla fine del libro), sono immagini – se è possibile dire – 'solo visive' che lasciano uno spazio ludico all'immaginazione, come Ghirri sarebbe stato felice di vedere.

Diviso in tre capitoli (*Il risveglio*, molto breve, sulla formazione modenese dell'artista; *Lo sguardo a ritroso*, il più ampio, che vede la tesi dell'autrice svilupparsi attraverso l'analisi di alcuni suoi importanti lavori degli anni Settanta; *La ricerca del giardino*, infine, sul suo rapporto, negli anni Ottanta, con il paesaggio), il libro conduce il lettore nella profondità del mondo di questo nostro grande artista-narratore.

*Atlante, Paesaggi di cartone, Colazione sull'erba, Kodachrome, Still life, Topografia-Iconografia* sono i lavori indagati da Taramelli, quelli che meglio le consentono di dimostrare le caratteristiche dell'*ars combinatoria* ghirriana, della sua finzione narrativa, della spazialità onirica, della ricerca dei miti d'oggi e del familiare che diviene straniato (non presi in considerazione invece *Catalogo, Km 0,250, Diaframma 11, 1/125, Luce naturale, Italia ailati, Il paese dei balocchi, Vedute, Infinito, In scala, Identikit*). Intrecciando a quelli di Ghirri i pensieri di Breton, Savinio, Magritte, De Chirico (il peso dunque del surrealismo), Rilke, Proust, Freud, anche Jung, Bachelard, Neumann, Kerényi, Calvino, Giordano Bruno, l'autrice delinea una figura di *puer aeternus* che sa costruire narrazioni fantastiche sulla base della forza simbolica della fotografia e della sua natura ambigua e polisensa che trova senso (forse) nel montaggio narrativo. Al centro del ragionamento vi è l'idea che la fotografia sia per Ghirri una "seconda vista", uno "sguardo ottico" straniante e parallelo allo sguardo umano, e che questo secondo sguardo altro non sia che quello dell'infanzia che, sempre, sa trarre dalla realtà quotidiana le figure per la costruzione di immagini appartenenti a un mondo ludico e fiabesco, un mondo che, più profondamente, è costituito da "zone di memoria", secondo le parole di Ghirri stesso.

L'ultima parte del libro dedicata al paesaggio propone una lettura del lavoro di Ghirri sul Delta del Po svolto con Vittorio Savi, del progetto *Viaggio in Italia* (a cui Taramelli accenna però assai brevemente), di *Esplorazioni sulla Via Emilia, Paesaggio italiano, Il profilo delle nuvole*. Per

descriverlo come un artista 'bifronte', intento a cercare le forme visibili dell'ambiente in cui viviamo e insieme le sopravvivenze della memoria, l'autrice chiama in causa il *genius loci* di Christian Norberg-Schulz, il senso del vagabondare nel mondo così tipico della poetica di Bob Dylan a cui Ghirri era legatissimo (gli amici gli regalarono *Knockin' on Heaven's Door* durante i suoi funerali nella nebbia padana del febbraio 1992), la scrittura di Gianni Celati, anche i pensieri di Zavattini (autore, insieme all'amato Strand, del mitico *Un paese*) sulla malinconia del Po e, più ampiamente, della pianura padana tutta. La potenza evocatrice della notte, dunque l'artificio colorato di una fotografia che non descrive ma continuamente immagina e ricorda i luoghi, la forza straniante dei paesaggi della provincia nei quali tutto è familiare e insieme ignoto (le case paesane, le strade, le chiesette, i cieli, le scritte), i richiami alla fotografia americana, da Walker Evans a William Eggleston a Stephen Shore, la nostalgia di un Eden originario e la ricerca di un luogo indeterminato e misterioso, sono i grandi temi individuati per entrare nei paesaggi delicati di Ghirri. Un artista che ci viene restituito come un viandante nel paesaggio, carico di nostalgia per un'armonia perduta, sulle orme del mito e di un altrove che Taramelli ghirriamente ci lascia liberi di immaginare quale possa essere.

# Autori

## 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 collaborato allo studio e alla pubblicazione di diversi fondi fotografici e ha curato la realizzazione di mostre di fotografia storica e contemporanea. Ha curato la redazione della normativa nazionale per la catalogazione dei beni fotografici (Scheda F) e ha contribuito in varie occasioni alla formazione di conservatori, restauratori e addetti alla gestione di archivi fotografici.

## Flavia Dalila D'Amico

Dottore di Ricerca in Musica e Spettacolo presso la Sapienza Università di Roma. Lavora come curatrice di eventi, *visual artist* e *video editor freelance*. Nell'aprile 2015 entra a far parte del programma DAAD per sviluppare la propria ricerca *Le aporie del corpo eccentrico: Per una riconfigurazione del soggetto in scena* presso la Freie Universität di Berlino. Scrive per diverse riviste specializzate in arti performative.

## Sara Fontana

Si è specializzata in Storia dell'Arte Contemporanea all'Università Cattolica di Milano, dove ha poi conseguito un dottorato di ricerca. Dal 2009 è

professore a contratto di Storia dell'Arte Contemporanea presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali (Cremona) dell'Università degli Studi di Pavia. Ha studiato in particolare la pittura e la scultura italiane del XX secolo, con studi monografici e ampie ricognizioni territoriali in area lombarda. Ha svolto lavori di catalogazione e di archiviazione.

## Nicoletta Leonardi

Insegna Storia dell'arte contemporanea e Storia della fotografia all'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino. Autrice di *Il paesaggio americano dell'Ottocento. Pittori, fotografi e pubblico* (Donzelli 2003) e *Fotografia e materialità in Italia. Vaccari, Cresci, Guidi, Ghirri* (Postmedia 2013). Insieme a Simone Natale ha curato il volume *Photography and Other Media in the Nineteenth Century* (Penn State University Press 2018).

## 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" e dal 2000 del supplemento ad essa collegato *Quaderni di AFT. Fotografi e fotografia oggi*.

## Monica Maffioli

Storica dell'arte, già Direttore scientifico di Fratelli Alinari-Fondazione per la Storia della Fotografia e del MNAF di Firenze, si occupa di storia della fotografia dal 1993, con particolare attenzione ai repertori delle origini e al rapporto tra la cultura fotografica del XIX e XX

secolo con le contemporanee discipline artistiche. Tra le pubblicazioni da lei curate, *Ri-conoscere Michelangelo. La scultura del Buonarroti nella fotografia e nella pittura dall'Ottocento a oggi* (Giunti 2014) e *I Macchiaioli e la fotografia* (Fratelli Alinari 2008).

## Silvia Paoli

È Conservatore del Civico Archivio Fotografico di Milano. Laureata in Lettere moderne all'Università Cattolica di Milano, ha poi conseguito il Diploma di Specializzazione triennale post-laurea in Storia dell'arte nella stessa università. È stata professore a contratto di Storia della fotografia all'Università IUAV di Venezia (2011-2013) e all'Università degli studi di Milano (2013-2018). Ha insegnato al Master di alta formazione sull'immagine contemporanea della Fondazione Fotografia di Modena (2011-2015). Presidente dell'associazione Rete Fotografia, ha curato diverse esposizioni ed è autrice di numerosi studi sulla fotografia tra Ottocento e Novecento.

## Ilaria Schiaffini

Insegna Storia dell'Arte Contemporanea e Storia della Fotografia alla Sapienza Università di Roma. Ha scritto sul simbolismo e sulle avanguardie storiche (monografie su Boccioni, Grubicy de Dragon, Metafisica, dada, surrealismo), sui rapporti tra l'immagine e il testo letterario, sulla fotografia e il fotomontaggio in relazione alle arti visive, sull'arte degli anni Cinquanta. Sulla fotografia ha curato i seguenti volumi (con Raffaella Perna): *Per un*

*museo della fotografia a Roma* (Postmedia Books 2012); *Etica e fotografia. Potere, ideologia e violenza dell'immagine fotografica* (DeriveApprodi 2015); *La fotografia a Roma. Proposte per un museo* (Palombi 2016).

## Cristiana Sorrentino

Dopo la laurea in Storia del Teatro, si specializza nel 2017 in Storia della Fotografia presso l'Università degli Studi di Firenze. Oltre a collaborare con l'Associazione Mus.e e con Le Murate. Progetti Arte Contemporanea, ha partecipato alle attività seminariali della SISF e curato dei convegni sull'arte, la fotografia e il cinema contemporaneo.

## Roberta Valtorta

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





**SAGGI 01**  
**LE MOSTRE**  
**FOTOGRAFICHE**

**8** **Aspirazioni fin de siècle:  
l'Esposizione fotografica  
di Firenze del 1899**  
— MONICA MAFFIOLI

**28** **La mostra *Fotografie  
astratte* all'Obelisco  
nel 1951: il sodalizio fra  
Pasquale De Antonis e  
Corrado Cagli**  
— ILARIA SCHIAFFINI

**50** **La Mostra della fotografia  
a Roma dal 1840 al 1915:  
collezionisti, studiosi  
e conoscitori intorno  
al 1953**  
— MARIA FRANCESCA BONETTI

**72** **Aldo Tagliaferro 1970:  
la mostra di una mostra  
come doppia verifica**  
— SARA FONTANA

**SAGGI 02**  
**ALTRI STUDI**

**94** **L'occhio performante:  
la fotografia come  
strumento di costruzione  
del *freak* ottocentesco**  
— FLAVIA DALILA D'AMICO

**FONTI**

**118** **Ripensando all'opera  
fotografica di Claude  
Cahun a partire da fonti  
e contesti**  
— CRISTIANA SORRENTINO

**RECENSIONI**

**132** **Christian Joschke /  
Olivier Lugon  
(sous la direction  
de), *Transbordeur.*  
*Photographie Histoire*  
*Société***  
— SILVIA PAOLI

**134** **Claudia Colecchia /  
Roberto Del Grande /  
Alvaro Petricig  
(a cura di), *Bel Vedere.*  
*Percorsi della fotografia  
di paesaggio***  
— SAURO LUSINI

**136** **Pierangelo Cavanna /  
Silvia Paoli (a cura di),  
*Paolo Monti. Fotografie/  
Photographs 1935-1982***  
— NICOLETTA LEONARDI

**139** **Ennery Taramelli,  
*Memoria come  
un'infanzia.*  
*Il pensiero narrante  
di Luigi Ghirri***  
— ROBERTA VALTORTA