



rsf

RIVISTA DI STUDI DI FOTOGRAFIA



sistf

Società italiana per lo studio della fotografia

Poste Italiane spa - Tassa pagata - Piegò di libro
Aut. n. 072/DCEB/PT1/VF del 31.03.2005



ISSN 2421-6941



N. 07 • 2018
Album, narrazioni e processi



rsf

RIVISTA DI STUDI DI FOTOGRAFIA

rsf rivista di studi di fotografia

Periodico semestrale

n. 7, 2018

Direttore scientifico

Tiziana Serena

Direttore responsabile

Giovanna Calvenzi

Redazione

Antonello Frongia, Sauro Lusini, Monica Maffioli

Comitato di redazione

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

Segreteria di redazione

Cristiana Sorrentino

Comitato Scientifico

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

Progetto grafico

Luca Pitoni

Digitalizzazione immagini

Giovanni Martellucci

Proprietà

SISF Società Italiana per lo Studio della Fotografia

Abbonamenti (print e on-line)

Socio SISF (compreso nella quota associativa)

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

Segreteria organizzativa SISF: Maria Francesca Bonetti

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

Non socio SISF

Individuale € 50

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

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

Istituzionale € 100

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

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

RSF. Rivista di studi di fotografia

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

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

Copyright © 2018 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 07 — TIZIANA SERENA

SAGGI 01 ALBUM, NARRAZIONI E PROCESSI

8 Il fotografo al lavoro: gli album di Cesare Giulio (1890-1946) — VALENTINA VAROLI

28 Vite di carta. Il progetto mancato dell'*Album d'Oro* dei caduti cesenati della grande guerra — BEATRICE LONTANI

50 Il poeta esposto. Un 'album di famiglia' dei poeti italiani d'oggi — RICCARDO DONATI

SAGGI 02 ALTRI STUDI

58 Alberto Sartoris e la fotografia: *Gli elementi dell'architettura funzionale* e le mostre di architettura — CINZIA GAVELLO

80 Pour une définition de la photographie expérimentale: jouer contre les appareils — MARC LENOT

FONTI

102 L'archivio Graziano Arici: un progetto per Venezia? — SARA FILIPPIN

116 La didattica della fotografia nell'Università italiana. Confini e sconfinamenti disciplinari — CRISTIANA SORRENTINO

RECENSIONI

132 Éléonore Challine, *Une histoire contrariée. Le musée de photographie en France (1839-1945)* — TIZIANA SERENA

134 Marina Spunta / Jacopo Benci (a cura di), *Luigi Ghirri and the Photography of Place. Interdisciplinary Perspectives* — ANTONELLO FRONGIA

136 Joan Fontcuberta, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia* — MICHELE SMARGIASSI

139 Antonello Frongia / William Guerrieri (a cura di), *Red Desert Now! L'eredità di Antonioni nella fotografia italiana contemporanea;* Joachim Brohm / Anna Voswinckel (a cura di), *Le strade, le fabbriche, i colori, il cielo, le persone. In riferimento a Il deserto rosso (1964) di Michelangelo Antonioni* — THILO KOENIG

142 Autori

Editoriale 07

In questo numero una sezione monografica è dedicata all'album fotografico nelle sue accezioni più ampie, verificando i limiti e le possibilità in quel territorio costituito dalle forme diverse di album.

È opinione condivisa quella di considerare l'album semplicemente come un contenitore di elementi figurativi, ed eventualmente testuali, concepito e realizzato sulla base di un desiderio di natura sociale atto a coinvolgere delle persone in una comunicazione, attraverso interpretazioni e memorie che scaturiscono da questo erogatore di significati e storie. L'ambizione narrativa, connaturata alla sua forma, è finalizzata all'ambito privato e familiare, oppure a quello pubblico nella dimensione aziendale o statale. È comunque questo desiderio sociale che informa tutte le scelte formali dell'album: la struttura, l'ordine, il rapporto fra immagini e parole, oltre ovviamente alla selezione delle fotografie stesse, alla loro qualità visiva ed espressiva e, non ultimo, alla loro dimensione (ad es. gerarchica).

Nella rosa dei tre casi proposti in questo numero, l'interesse per la forma d'album è dato pertanto dall'irregolarità, dalla sua devianza dal canone.

Il primo caso è una forma d'album che sembra sintetizzare la dimensione del laboratorio del fotografo. Nei 147 album di un fotoamatore torinese d'inizio Novecento, Cesare Giulio, Valentina Varoli analizza i modi con cui egli stesso ha raccolto e montato nella pagine le diverse stampe da un negativo o le diverse fotografie di un soggetto, anche realizzate a distanza di tempo, indagando quindi la dimensione processuale con cui egli dall'ideazione giunge, per via di tentativi e sperimentazioni, all'opera finale.

Il secondo caso indaga un progetto per la realizzazione di un volume, *L'Albo d'Oro* dei caduti di Cesena, che viene letto attraverso i documenti che potremmo definire di risulta confluiti nel fondo fotografico oggi conservato alla Biblioteca Malatestiana, che Beatrice Lontani legge in filigrana ponendo attenzione alla materialità delle fotografie dei ritratti dei soldati che perirono nella grande guerra. Il testo ricostruisce il contesto storico in cui è avvenuta la separazione del ricordo fotografico dalla dimensione privata delle loro case a cui non fecero ritorno, a quella pubblica del fondo di documentazione costituito da Dino Bazzocchi e che avrebbe dovuto scomparire con la pubblicazione del volume e con la restituzione dei ritratti originali alle famiglie, entrambi mai avvenuti.

Il terzo caso riguarda il libro di Niva Lorenzini, *Le parole esposte. Fotostoria della poesia italiana del Novecento* che Riccardo Donati propone di leggere nei termini di un 'album' di famiglia virtuale poiché

i ritratti fotografici dei poeti inclusi in questa raccolta assieme ai meccanismi di montaggio, concorrono a un'operazione culturale mirata che si avvale di una delle strategie primarie dell'album: quella della costruzione genealogica tramite una certa retorica visiva.

Sul doppio filo dell'irregolarità e della verifica dei generi storiografici è da collocare l'intervento teorico di Marc Lenot sul tema della cosiddetta fotografia sperimentale per riscattarla dalla definizione di semplice repertorio di tecniche e restituirla all'ambito più propriamente concettuale. E se Michel Poivert aveva parlato di "una fotografia alla ricerca di una sua coerenza interna" e Vilém Flusser di una fotografia che riflette sulle caratteristiche di "dispositivo" alla ricerca di una particolare emancipazione, Lenot propone di considerarla soprattutto un "atto deliberato" e critico in cui le regole del dispositivo vengono rifiutate e messe in discussione in un estremo atto di libertà creativa.

Cinzia Gavello propone una lettura della molteplice attività di Alberto Sartoris, organizzatore e allestitore di mostre d'arte e di architettura nonché autore di un fortunato volume, *Gli elementi dell'architettura funzionale* (1932), a partire dal ruolo svolto dalle fotografie, che egli raccoglie in gran numero nel suo archivio aggiornatissimo, grazie anche ai contatti diretti con gli architetti del razionalismo e i fotografi: una vera e propria miniera a sostegno e promozione della propria attività e punto di riferimento per l'iconografia del razionalismo architettonico.

Nella sezione dedicata alle "Fonti", Sara Filippin propone di leggere la storia delle attività culturali e patrimoniali legate alla fotografia nella città di Venezia attraverso il caso recente della donazione alla Fondazione Querini Stampalia dell'archivio fotografico di Graziano Arici e delle problematiche connaturate al fondo stesso, alla sua mole (di circa un milione di pezzi), nonché alla sua gestione patrimoniale e culturale nel futuro prossimo.

Cristiana Sorrentino propone i dati di un censimento, realizzato su committenza della SISF, sugli insegnamenti di fotografia nel sistema universitario italiano nell'anno accademico 2017-2018, comparandoli con quelli raccolti in una serie di indagini da Cosimo Chiarelli a partire dal 2005-2006. La mappa che viene delineata restituisce una fisionomia culturale della didattica della fotografia per molti versi contraddittoria. Auspichiamo che docenti e operatori del settore, in un momento di profonda trasformazione del mondo universitario, potranno articolare delle riflessioni su un settore di studio interdisciplinare per vocazione e che ormai dovrebbe essere adeguatamente attrezzato per una crescita in termini di maggiore professionalità e stabilizzazione della ricerca.

Tiziana Serena

— saggi

ALBUM, NARRAZIONI E PROCESSI

8 Il fotografo al lavoro:
gli album di Cesare Giulio
(1890-1946)

— VALENTINA VAROLI

28 Vite di carta.
Il progetto mancato
dell'*Album d'Oro*
dei caduti cesenati
della grande guerra

— BEATRICE LONTANI

50 Il poeta esposto.
Un 'album di famiglia'
dei poeti italiani d'oggi

— RICCARDO DONATI

ALTRI STUDI

58 Alberto Sartoris
e la fotografia:
*Gli elementi
dell'architettura
funzionale* e le mostre
di architettura

— CINZIA GAVELLO

80 Pour une définition
de la photographie
expérimentale: jouer
contre les appareils

— MARC LENOT

Il fotografo al lavoro: gli album di Cesare Giulio (1890-1946)

Abstract

Close analysis of the 147 photographic albums of Italian photographer Cesare Giulio (1890-1946) allows us to understand the author's way of working and his evolving ideas about the medium. Three different types of objects are preserved in the photographer's archive: proof sheet, dating mainly from the 1910s; albums meant as visual memories of his excursions in the Alps during the first half of the 1920s; and a set of "accurate tests" related to the artist's evolution toward a more modernist approach in the second half of that decade. As a whole, these albums shed new light on the work of a less-known Italian photographer who nevertheless had a deep influence on Italian modern photography in the interwar period.

Keywords

GIULIO, CESARE; DUMMY; MODERNISM; MOUNTAIN PHOTOGRAPHY; PHOTOGRAPHIC ALBUM; TURIN

Nei primi anni Duemila, lo spostamento della Biblioteca CAI di Torino dalla sede storica ai locali dell'Area Documentazione del Museo Nazionale della Montagna portò alla luce un consistente gruppo di album fotografici avvolti in vecchi fogli di giornale. Si trattava di un ritrovamento composto da 147 album, di cui solamente 11 ancora rilegati, realizzati tra il 1910 e il 1930 da Cesare Giulio (1890-1946), un fotoamatore torinese che partecipa alle temperie culturali del modernismo, come dimostrato nell'unico studio a lui dedicato e a firma di Pierangelo Cavanna ⁻¹. Complessivamente questi materiali contano 548 fogli di cartoncino di 25 × 35 cm sui quali sono incollate 2.755 stampe alla gelatina bromuro d'argento di diverse dimensioni ⁻².

Dopo la scoperta, questi oggetti rimasero a lungo senza inventariazione né catalogazione nella fototeca del museo. Solo la recente campagna catalografica ha permesso di riconsiderare gli album, mettendo

in luce il valore euristico di questi materiali dimenticati a livello istituzionale ma che, nella stratificazione di materialità, nell'intenzionalità narrativa che lega le fotografie tra la pagina e la doppia pagina e nelle diverse tipologie di montaggio⁻³, permettono di accedere ad un punto di vista privilegiato per osservare una precisa personalità fotografica nelle dinamiche del processo creativo.

Il fondo "Cesare Giulio"

Il reperimento degli album ha permesso di ricostruire degli importanti collegamenti all'interno della Fototeca del Museo Nazionale della Montagna, facendo sì che il nome di Cesare Giulio, la cui firma autografa ricorre ben 12 volte in 11 diverse serie fotografiche, fosse ricondotto ad un altro gruppo di negativi e di stampe qui conservati dagli anni Ottanta del Novecento, ma fino a quel momento rimasto anonimo e genericamente accorpato al fondo "Fotogruppo Alpino"⁻⁴. Quest'ampio gruppo di fotografie è stato quindi scorporato dal fondo "Fotogruppo Alpino" per costituire, insieme alla raccolta di album, il nuovo fondo "Cesare Giulio"⁻⁵ nel quale oggi è riunita interamente l'opera dell'autore composta oltre che da 8.000 negativi su vetro (6,5 × 9 cm, 7 × 11,5 cm) e su pellicola (4,5 × 6, cm 4,5 × 7 cm), da 750 prove di stampe (30 × 40 cm) e 40 stampe alla gelatina bromuro d'argento di grande formato (30 × 40 cm) incollate su un supporto secondario di cartoncino (50 × 60 cm)⁻⁶, e dai citati 147 album e serie fotografiche, per un totale di ben 3500 esemplari positivi. Nel fondo, positivi e negativi sono contraddistinti da un numero inventariale (dal n. 85 al n. 10.011) attribuito univocamente dallo stesso autore: il numero che contrassegna l'esemplare negativo è riportato anche nelle stampe di piccolo e grande formato, consentendo, grazie al puntello di questa precisa numerazione, di ricostruire un'affidabile progressione cronologica⁻⁷.

La sistemazione e risemantizzazione del fondo "Cesare Giulio" seguita al ritrovamento degli album è stata occasione per il museo per avviare accurate ricerche sulla figura di Cesare Giulio, culminate nella mostra monografica tenutasi al Museo Nazionale della Montagna nel 2007 e con la pubblicazione di un catalogo⁻⁸. Questo primo studio ha ricostruito puntualmente la biografia di Giulio individuandone gli esordi nell'ambito della fotografia amatoriale d'inizio Novecento i cui soggetti prediletti sono riconducibili alla rappresentazione del mondo rurale e al tema alpino. Queste prime prove fotografiche sono affrontate dall'autore uniformandosi alla cultura visiva tipica del pittorialismo italiano, incline ai toni bucolici, sentimentali e pittoreschi⁻⁹.

La precoce affermazione di Cesare Giulio nei circuiti espositivi locali e nazionali (si ricorda la sua prima presenza nel 1920 all'Esposizione Fotografica dell'Unione Escursionisti, seguita nel 1923 dalla prestigiosa partecipazione alla I Esposizione Internazionale di Fotografia, Ottica e Cinematografia) ha ben presto favorito una maturazione del gusto e della sensibilità fotografica di questo fotoamatore che oramai desiderava svincolarsi da quelle che egli stesso definiva "scipite fotografie

che riproducevano il paesaggio soltanto” ⁻¹⁰. Nelle sue opere successive alla metà degli anni Venti si riscontra infatti un’intenzionalità autoriale molto più marcata ed orientata ad un gusto moderno grazie al quale “si comincia a sentire che in arte contano gli elementi essenziali” ⁻¹¹. Giulio traduce nelle sue fotografie la generale tendenza della cultura fotografica torinese e italiana di quegli anni che tende sempre più alla predilezione del dettaglio, alla linearità grafica e all’essenzialità compositiva. In questo senso Cavanna delinea il ruolo chiave di questo fotografo nell’affermazione di un gusto estetico improntato ad un “raffinato minimalismo” che ne fa “uno dei massimi esponenti, con Bricarelli e Baravalle almeno, di quella importante fase di transizione e maturazione che per pura necessità classificatoria potremmo provvisoriamente chiamare secondo pittorialismo” ⁻¹².

L’analisi del *corpus* di fotografie montante in album di Cesare Giulio, se da un lato ha confermato questa lettura critica e il cambiamento di gusto estetico in chiave modernista, dall’altro lato ha permesso di entrare direttamente nel vivo delle sue dinamiche processuali, ideative e creative mettendo in luce la dimensione sperimentale del laboratorio sulla fotografia e dei modi con cui è pervenuto a certe soluzioni figurative.

La montagna vista da Torino

Gli studi hanno sottolineato la particolare importanza del tema della montagna, che ricopre preminenza assoluta nelle ricerche fotografiche di Cesare Giulio. Tale predilezione contraddistingue ampiamente la tradizione figurativa torinese, tanto da poter essere considerata un *fil rouge* che attraversa trasversalmente il contesto culturale cittadino. A partire dalla seconda metà dell’Ottocento, infatti, Torino si qualifica come città alpina per antonomasia ⁻¹³ concretizzando questa vocazione con la fondazione del Club Alpino Italiano nel 1863 ⁻¹⁴ e la costruzione nel 1874 della vedetta alpina sul Monte dei Cappuccini (oggi sede del Museo Nazionale della Montagna) che ne fanno punto di osservazione privilegiato sulle Alpi.

La fascinazione per la dimensione alpina si tradusse non solo nell’attivo impegno esplorativo e scientifico, ma ebbe anche importanti riscontri dal punto di vista artistico, diventando soggetto privilegiato per molti pittori piemontesi ⁻¹⁵. Queste ricerche pittoriche vennero inaugurate dalla figura carismatica di Antonio Fontanesi ⁻¹⁶ e, snodandosi per più di un secolo attraverso gli esiti divisionisti e simbolisti di autori come Giovanni Segantini ⁻¹⁷ e Angelo Morbelli ⁻¹⁸, si protrassero fino alla prima metà del Novecento con le opere di Matteo Olivero ⁻¹⁹ e Cesare Maggi ⁻²⁰.

In questa lunga dinastia pittorica si inserisce la giovane arte fotografica “incanalandosi, senza sostanziali cambiamenti iniziali, lungo l’asse ampiamente consolidato della tradizione” ⁻²¹ che ne individua negli illustri precedenti i primi imprescindibili interlocutori, sviluppano i modelli iconografici e compositivi dell’età del pittorialismo. Le tematiche bucoliche e pastorali sono, per esempio, presenti nell’opera

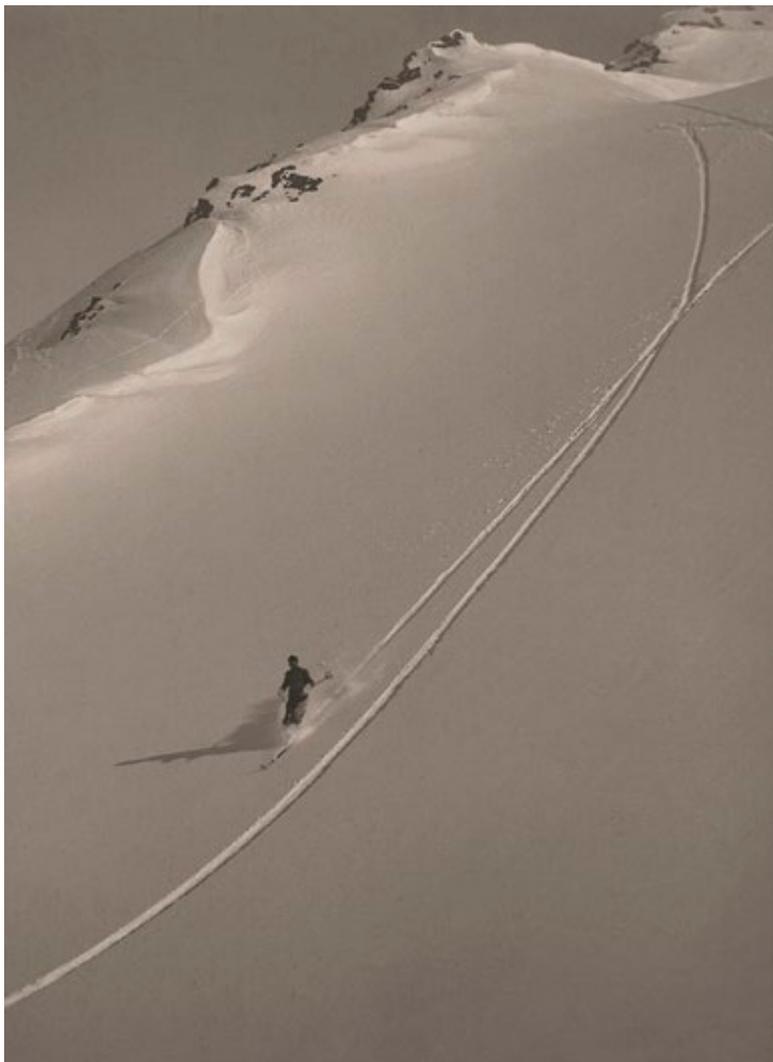
di Cesare Schiaparelli ⁻²², emerito esponente della Società Fotografica Subalpina ⁻²³ di cui fu anche presidente dal 1925, che le declina in toni idilliaci e sentimentali.

Solo dagli anni Venti del Novecento, secondo uno degli interpreti coevi la “tendenza verso la sintesi, l’unità, la semplificazione, la linearità” ⁻²⁴, infonde nuova linfa vitale a questa eredità figurativa ⁻²⁵. Il genere del paesaggio alpino inizia così ad essere indagato, nelle storie parallele di pittura e fotografia, attraverso lo sguardo moderno che predilige la riduzione alla geometria delle forme, l’attenzione al dettaglio e all’essenzialità ⁻²⁶. Il tema della montagna in fotografia ⁻²⁷ si situa in un contesto figurativo particolarmente ampio in cui il desiderio di confrontarsi con il problema della rappresentazione puramente estetica dell’alta quota accomuna diversi autori torinesi (Mario Gabinio ⁻²⁸, Felice Andreis ⁻²⁹, Stefano Bricarelli ⁻³⁰, Ettore Santi ⁻³¹, Piero Oneglio ⁻³², per citarne solo alcuni) i quali, secondo quanto scrive Schiaparelli, guardano alle rispettive opere in una sorta di “fratellanza spirituale cooperante di coscienze diversissime [...] ma concordi nella ricerca di un unico ideale artistico” ⁻³³. La rappresentazione dei territori alpini diventa quindi oggetto di una complessa trama di riferimenti e costituisce un *leitmotiv* che permea non solo l’opera di Cesare Giulio ma un immaginario visivo talmente diffuso da poter suggerire l’idea, così come proposta da Cavanna, di una sorta di “autore collettivo” ⁻³⁴. Questo concetto vorrebbe trascendere la molteplicità dei percorsi dei singoli autori per alludere ad una condivisa tensione comune verso l’elaborazione di immagini in cui l’ambiente naturale viene manipolato in “infinite variazioni sul tema [...], nel tentativo di scrollarsi di dosso il peso della referenzialità fotografica” ⁻³⁵. L’affermarsi di questo nuovo gusto estetico individua alcuni tratti iconografici comuni tra cui l’uso della neve come espediente visivo in grado di annullare il referente reale e trasformarlo in pura espressione grafica (si pensi agli scheletrici alberi invernali o ai tracciati degli sciatori), la predilezione di interventi di taglio sul negativo piuttosto che manipolazioni fotochimiche ⁻³⁶ e la scelta di prospettive insolite che László Moholy-Nagy avrebbe nello stesso decennio definito “riprese fotografiche ‘sbagliate’: dall’alto, dal basso, in diagonale” ⁻³⁷.

L’opera di Cesare Giulio si contraddistingue per la capacità di affrontare il soggetto alpino attraverso queste molteplici chiavi di lettura che vanno dall’essenzialità grafica di opere come *La Scia* del 1927 (fig. 1), al “fascino delle riprese in *panning* [...], all’astrazione del gesto dove il progressivo lavoro di sottrazione condotto in ripresa e poi sul negativo si traduce in esiti puramente e modernamente fotografici” ⁻³⁸. Minimo comune denominatore di tutto il lavoro è la levità dei soggetti, l’abilità di sfruttare i campi bianchi della neve e l’attenzione per dettagli secondari come ombre e tracce.

Gli album di Cesare Giulio

La varietà del trattamento del tema alpino nell’opera fotografica di Cesare Giulio trova ampio riscontro nei suoi album fotografici che possono



01

Cesare Giulio,
La scia, 1928.
Stampa alla gelatina
bromuro d'argento,
38×29 cm (supporto
secondario 61×49 cm).
Torino, Centro
Documentazione Museo
Nazionale della Montagna
- CAI e Fondo Cesare
Giulio

essere considerati come una vera e propria fucina di sperimentazione. Questi oggetti possono essere definiti, riprendendo una formula apparsa su un articolo proposto da “Il Corriere Fotografico” del 1909, “album di prove accurate”⁻³⁹ cioè una collezione meticolosa di stampe che possono variare per “intonazione e formato”⁻⁴⁰ e che, attraverso delicate relazioni interne e nell’uso di didascalie, iscrizioni e diverse tipologie di montaggio, consentono di rintracciare le modalità ideative e processuali con cui l’autore perviene agli esiti finali del suo lavoro.

Le 2.755 stampe fotografiche raccolte negli album di Giulio affrontano il tema alpino non come iconografia stereotipata ma come vivo confronto capace di porre sfide figurative aperte e di subire numerosi cambiamenti che riflettono, di pari passo, il modificarsi delle tecniche,

dello stile e del tipo di approccio che l'autore tiene con la fotografia stessa. Giulio costruisce sulle pagine dei propri album una narrazione per immagini che verte sull'idea di "messa in scena" e di condivisione del ricordo: l'atto di distribuzione delle fotografie nell'album, infatti, presuppone sempre un pubblico – che sia quello familiare, la cerchia delle amicizie oppure l'autore stesso in momenti diversi della sua vita – e getta una luce sulla natura peculiare di questi oggetti che si pongono in una condizione liminare tra uso privato e funzione pubblica⁻⁴¹. Scegliendo e disponendo le immagini che comporranno l'album, Cesare Giulio mette in scena se stesso e contemporaneamente mostra le proprie irrequietezze, evoca i propri sogni e ricordi e tradisce le proprie ambizioni di fotografo⁻⁴².

Fogli di studio (1910-1920)

Una prima tipologia di album potrebbe essere definita come 'fogli di studio' e corrisponde agli inizi dell'attività fotografica di Cesare Giulio, coprendo cronologicamente tutti gli anni Dieci. Questo gruppo è composto da 8 fogli sciolti con 44 stampe incollate ed è contraddistinto da un uso ancora incerto della macchina fotografica. Le stampe che vengono montate in questi fogli lasciano intravedere un autore alle prime armi che si cimenta nella prova di diversi formati, tecniche e viraggi per osservarli comparativamente.

Giulio focalizza la propria attenzione su un elemento costitutivo del paesaggio (come le nuvole, il ruscello, gli alberi ecc.) e lo indaga per scoprirne la resa fotografica migliore. Questi dettagli di paesaggio vengono di volta in volta declinati, spesso a partire da uno stesso negativo, in formati di diverse dimensioni (stampe a contatto da 6,2 × 3,7 cm fino a stampe di 23,7 × 31,3 cm ottenute utilizzando un ingranditore), tecniche (stampe alla gelatina bromuro d'argento, stampe alla celloidina) e viraggi⁻⁴³ (dal seppia ai toni anti-naturalistici del verde e del blu), e messi a confronto sulle pagine degli album. Le diverse prove di stampa dello stesso negativo vengono incollate su fogli diversi a creare un reticolo di citazioni e rimandi interni (figg. 2-3).

In questi esemplari, Giulio non è interessato all'organizzazione visiva delle immagini nella pagina, poiché le fotografie sono presentate quasi sempre prive di didascalie e informazioni topografiche e cronologiche, ma focalizza l'attenzione sulla differente resa dell'immagine alla ricerca del miglior procedimento di stampa in relazione al soggetto. Il genere del paesaggio alpino, infatti, solleva ardue problematiche tecniche per la difficoltà di tradurre sia l'atmosfera e la luminosità dell'alta quota sia i forti contrasti tonali dei pendii innevati. Giulio quindi si serve di questi 'fogli di studio' per risolvere queste complessità tecniche che affronta appuntando la propria attenzione su alcuni elementi del paesaggio quali la resa dell'acqua, della neve, dei cieli per la cui rappresentazione si uniforma alle categorie proposte dalla manualistica coeva per quanto riguarda le scelte compositive sempre ben soppesate a armoniche, la cromia morbida e poco contrastata e la sapiente calibrazione dei piani atmosferici.



02

Cesare Giulio,
Cedrate - Dintorni, 1910 ca.
 Foglio sciolto con 6
 stampe incollate, stampe
 alla gelatina bromuro
 d'argento, 10,2×15,8 cm,
 13×8,4 cm, 6,5×4,3 cm,
 6,5×4,2 cm, 6,5×4,3 cm,
 4,3x6,5 cm (supporto
 secondario 24,7×33,6 cm).
 Torino, MNMT, Fondo
 Cesare Giulio 2.1.831/XIIV,
 F-4234, F-4235, F-4237,
 F-4238, F-4239, F-4240



03

Cesare Giulio,
 [Ruscello in inverno.
 Foglio di studio], 1910 ca.
 Foglio sciolto con 2
 stampe incollate, stampe
 alla gelatina bromuro
 d'argento, 16×10,6 cm,
 16,3×10,7 cm (supporto
 secondario 24,5×33,6
 cm). Torino, MNMT,
 Fondo Cesare Giulio
 2.1.831/XIV, F-4257,
 F-4258

04

Cesare Giulio,
Le Rutorine, 1919-1930 ca.
Foglio di album con tre
stampe incollate, p. VIII
verso, stampe alla
gelatina bromuro
d'argento, 11,2×7,2 cm,
9,3×13,4 cm, 15,5×10,8
cm (supporto secondario
25,3×34,5 cm). Torino,
MNMT, Fondo Cesare
Giulio 2.1.828/I, F-131,
F-132, F-133



05

Cesare Giulio,
*La Becca du Lac da Sud
mt. 3409. Sulla vetta*,
1919-1930 ca.
Foglio di album con 4
stampe incollate, p. XXV
verso, stampe alla
gelatina bromuro
d'argento, 8,7×13,2 cm,
8,7×7,4 cm, 13,6×8,6 cm,
13,5×8,8 cm (supporto
secondario 25,3×34,5
cm). Torino, MNMT,
Fondo Cesare Giulio
2.1.828/I, F-206, F-207,
F-208, F-210



Album come memoria viva (1920-1925)

Con il consolidarsi dell'abilità nell'uso della macchina fotografica si registra un cambiamento anche nella tipologia di album che, nella prima metà degli anni Venti, non vengono più sfruttati come 'fogli di studio' ma declinati ad un uso più intimistico e biografico. Quest'uso è confermato dalla massiccia presenza, soprattutto tra il 1919 e il 1923, di didascalie documentarie⁻⁴⁴ che fanno da puntello cronologico alla narrazione delle gite escursionistiche del CAI alle quali l'autore partecipa⁻⁴⁵. Questi materiali, nella loro dimensione ibrida di memoria personale e di testimonianza sociale, restituiscono il clima di grande fervore alpinistico in cui le montagne si erano trasformate, nelle intenzioni del CAI ma anche nelle narrazioni della politica, in strumento di coesione sociale per forgiare una coscienza e una precisa identità italiana⁻⁴⁶. Essi fungono da documentazione di un clima culturale e sociale che andava costruendosi, fomentato anche dagli interessi del Fascismo, attorno alla montagna⁻⁴⁷. Allo stesso tempo, questi materiali snodano una delicata narrazione che combina fotografie e parti testuali come titolazioni, didascalie e iscrizioni. La titolazione della pagina è usata generalmente per individuare la località specifica delle riprese fotografiche mentre le didascalie e le iscrizioni manoscritte possono essere di tipo documentario quando riportano datazioni o informazioni topografiche, oppure fornire un commento alle fotografie prediligendo una tipologia poetico-narrativa che fa emergere tutto un immaginario letterario legato alla montagna come luogo mistico e sacrale, ancora profondamente connotato da una dimensione magica e sublime.

La pagina *Le Rutorine*, appartenente all'album *Rutor* (fig. 4) mostra esattamente l'uso delle diverse tipologie di didascalie: il titolo al centro della pagina permette di collocare geograficamente le località rappresentate nelle stampe, in alto a sinistra l'iscrizione "Fotografia eseguita / dal Ponte / della 1° Cascata / dall'alto in basso / (mt. 70-80)" aggiunge alcune informazioni che denotano le specificità morfologiche del luogo. In basso a destra invece Giulio descrive le cascate sottolineando come "fra rupi precipitose, entro roboanti abissi / l'acqua / canta il continuo inno della sua infinita potenza..." ed esprimendo così tutta la sua sensibilità ed empatia rispetto al tema naturale.

L'inclinazione al lirismo che emerge nelle didascalie di commento, si manifesta in maniera più sottile anche nella tipologia di montaggio: l'autore opera incollando su stampe preesistenti fotografie con datazioni successive, spesso coprendo in tutto o in parte le più antiche didascalie e titolazioni. Tale tipologia di montaggio rivela una costruzione sovente ricorsiva della pagina, data da una vera e propria riscrittura della narrazione precedente secondo le tematiche della nostalgia e del ritorno sui luoghi e sulla stessa sua interpretazione fotografica.

Sempre nell'album *Rutor*, la pagina *La Becca du Lac da Sud mt. 3409. Sulla vetta*⁻⁴⁸ (fig. 5) palesa chiaramente il *modus operandi* dell'autore che, in un momento successivo rispetto alla data di creazione dell'album, incolla la fotografia *Immensità in Valgrisanche* del

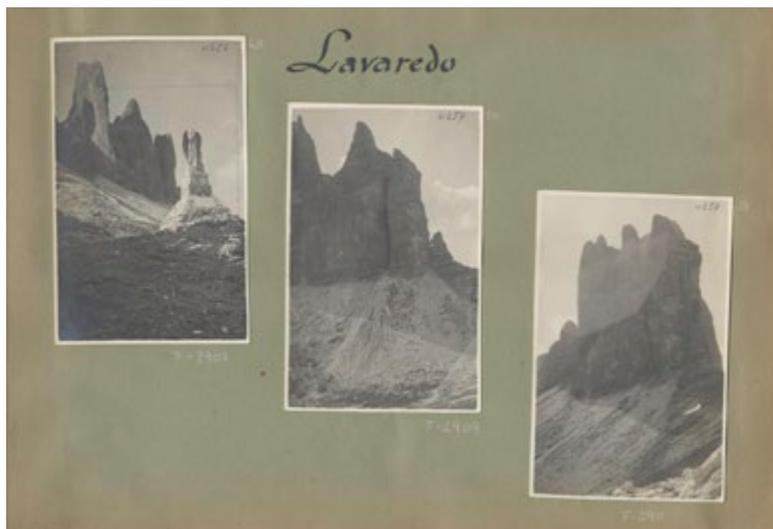
1930⁻⁴⁹ al centro del supporto secondario, coprendo metà della titolazione della pagina e una parte delle due stampe centrali del 1919. Cesare Giulio rivede successivamente i propri album avviando una riscrittura, o meglio una sovrascrittura, della pagina secondo nuove chiavi interpretative che non tengono conto della disposizione delle stampe fotografiche precedenti né degli apparati testuali.

Questa tipologia di montaggio si riscontra frequentemente in questo nucleo di album: nel solo caso dell'album *Rutor* che fin qui è stato analizzato, l'autore ricorre a questo espediente su sei diverse pagine (al recto della terza, sesta, ventitreesima, ventiquattresima e al verso della ventiduesima e venticinquesima) incollandovi successivamente sette stampe che coprono parzialmente quelle già presenti. Queste fotografie vengono accostate secondo criteri di uniformità geografica e disposte creando sovrapposizioni con titoli, commenti e stampe preesistenti, costruendo così un delicato gioco di specchi non solo tra le stampe ed i loro differenti rimandi visivi ma anche tra i ricordi dei diversi momenti di svago e spensieratezza della vita dell'autore. Giulio, ormai più che trentenne, desidera tornare negli stessi luoghi e calpestare gli stessi sentieri della sua prima giovinezza ed istituisce così, nelle pagine degli album di questo periodo, una narrazione incline alla suggestione dello scorrere del tempo e della malinconia, costantemente giocata sul filo incerto di passato prossimo e passato remoto. La variabile cronologica quindi assume un ruolo chiave nella composizione dell'album poiché quest'oggetto è aperto a continue, potenzialmente infinite, letture, riletture e modifiche dell'artefice che, guardando con occhi sempre diversi la narrazione intessuta su queste pagine può decidere di sovrascriverne i precedenti significati⁻⁵⁰.

Da un punto di vista stilistico e compositivo, le stampe prodotte tra gli anni Dieci e Venti suggeriscono delle analogie con l'iconografia tipica delle fotografie di Vittorio Sella⁻⁵¹. Le riprese delle vette dall'alto, la contemplazione del paesaggio da parte di piccole figure umane spesso ritratte di spalle, l'esaltazione degli elementi naturali come le nuvole o le cascate sono aspetti peculiari della poetica del sublime alpino introdotta da Sella. Le sue fotografie mostrano dunque "un paesaggio pastorale, arcadico, preindustriale, sentimentalmente avvolto in una dimensione romantica e attento a non rivelare i segni di un trauma storico"⁻⁵², che si ritrovava nelle immagini pubblicate nei periodici come "La Fotografia Artistica" di Annibale Cominetti e nell'opera di molti autori torinesi, tra i quali Domenico Riccardo Peretti Griva⁻⁵³ e Italo Maria Angeloni⁻⁵⁴.

Album di "prove accurate" (1925-1930)

Solo dalla seconda metà degli anni Venti, l'opera fotografica di Giulio inizia a esibire i segni di un rinnovamento linguistico orientato ad un gusto sempre più modernista che predilige i ritmi grafici e gli aspetti superficiali e tonali a discapito della tridimensionalità dei volumi e della profondità dei campi lunghi⁻⁵⁵. Tale cambiamento è incalzato dalla partecipazione attiva all'associazionismo fotografico, in particolare,



06

Cesare Giulio,
Lavaredo, [1927-1928].
 Foglio di album con 3
 stampe incollate, p. IX
recto, stampe alla gelatina
 bromuro d'argento,
 13,8×8,8 cm, 13,8×8,8
 cm, 13,8×8,8 cm
 (supporto secondario
 25,2×35,2 cm). Torino,
 MNMT, Fondo Cesare
 Giulio 2.1830/IX, F-2907,
 F-2901, F-2911

Giulio fa parte del consiglio direttivo del Fotogruppo Alpino dal 1926 e dall'anno successivo collabora attivamente con il Gruppo Piemontese per la Fotografia Artistica ⁻⁵⁶. Inoltre, le sue fotografie hanno ampia circolazione tra gli anni Venti e Trenta non solo nei più importanti eventi espositivi nazionali e internazionali ⁻⁵⁷ ma anche in pubblicazioni fotografiche di grande rilievo. In Italia Cesare Giulio collabora con riviste come "Il Corriere Fotografico" e il suo annuario *Luci ed Ombre* ⁻⁵⁸, "Galleria" e "Natura" mentre nel circuito internazionale le sue opere vengono diffuse grazie alla pubblicazione di *Audax* su "Photograms of the Year" nel 1928 e *La Scia* sull'annuario "Modern Photography" nel 1931 ⁻⁵⁹.

Il sorgere di più ampie ambizioni artistiche da parte dell'autore si riflette negli album fotografici che egli realizza tra la seconda metà degli anni Venti e il 1930. Cesare Giulio riesce a infondere nel retaggio storico dell'iconografia alpina un desiderio di modernità che, sulla scia dalle sperimentazioni formali tipiche delle avanguardie e dall'affermarsi di una vera e propria passione-mania per lo sci e della sua riproduzione fotografica e cinematografica, si traduce in una nuova attenzione verso la raffigurazione della montagna. L'emergere di queste nuove tensioni estetiche fanno sì che Giulio inizi ad utilizzare le pagine degli album come composizioni di "prove accurate" per riflettere sulla propria fotografia e sulla tipologia di immagine che vuole ottenere.

La predilezione per il dettaglio contraddistingue il rinnovamento di gusto di questi anni e si riflette in operazioni di taglio e di revisione delle stampe fotografiche incollate su questo gruppo di album. Ai fini della sua personale rielaborazione, Giulio si serve della riquadratura dei positivi per creare nuove composizioni e ottenere quello che Donato Pellicce definisce come "una sintesi di secondo grado, sulla lastra che

Cesare Giulio,
 [Capanna Kind],
 [1927-1928].
 Foglio di album con 8
 stampe incollate, p. IV
 verso, stampe alla
 gelatina bromuro
 d'argento, 13,7×8,9 cm,
 13,8×8,7 cm, 13,8×8,7 cm,
 13,7×8,7 cm, 13,8×8,8 cm,
 8,7×13,7 cm, 13,7×8,7 cm,
 13,8×8,9 cm (supporto
 secondario 25,7×35,8
 cm). Torino, MNMT,
 Fondo Cesare Giulio
 2.1.830/V, F-2537, F-2539,
 F-2541, F-2543, F-2546,
 F-2547, F-2549, F-2551



approfondisce di infinite prospettive, linee, ombre e piani”⁻⁶⁰. Giulio interviene direttamente sul supporto primario e disegna con matita e righello un rettangolo che esclude le parti liminari o quelle ritenute meno significative (fig. 6). In questo modo l'autore applica una sapiente operazione di analisi e di scelta e lavora sul bordo della fotografia indicando ciò che vuole ottenere o che considera necessario eliminare in una nuova stampa.

Un diverso uso di questi album si rispecchia non solo in questi interventi sul supporto primario ma anche nel cambiamento della tipologia di montaggio. Giulio sovente dispone le fotografie non in modo ordinato: i bordi dell'una e dell'altra stampa si intersecano sovrapponendosi, mescolando i contorni e creando un intrico di linee e di punti di vista come nell'album *Souze d'Oulx* composto da 9 pagine sulle quali l'autore incolla ben 58 stampe. Inoltre, questi esemplari sono costruiti dall'autore piegando a metà fogli di cartoncino di lunghezza doppia (70 cm) rispetto a quella della normale pagina di album (35 cm). I cartoncini così piegati vengono poi inseriti l'uno nell'altro, creando un dispositivo narrativo perfettamente leggibile, ma dal quale possono essere in ogni momento eliminati o aggiunti fogli semplicemente inserendoli tra le pagine. Questo meccanismo consente all'autore di intervenire sull'album in ogni momento, rimaneggiando, togliendo o modificando l'ordinamento primigenio, costruendo quindi una nuova narrazione.

Queste pagine sovraffollate di stampe costruiscono, sul modello di una cultura visiva diffusa sia dalle riviste e dai rotocalchi illustrati dell'epoca come “La Domenica del Corriere” e “Il Secolo Illustrato”⁻⁶¹ sia dalle più note riviste di architettura come “Domus” e “Casabella”, un'impaginazione molto caotica, spesso articolata sulla sovrapposizione, sulla valorizzazione del ritmo visivo e sulla disposizione diagonale.



08

Cesare Giulio,
[Sciatore], [1930].
Stampa alla gelatina
bromuro d'argento,
38,8×28,9 cm, Torino,
MNMT, Fondo Cesare
Giulio

Giocando con questa modalità di montaggio, Giulio enfatizza visioni multiple della realtà tese a suggerire un'evocazione di una forma o una suggestione di movimento. In questo modo l'autore ricrea una sorta di caleidoscopio dinamico capace di evocare molteplici punti di vista: le serpentine nella neve, le scie, le impronte degli sciatori compongono un universo di immagini che appaiono sospese in un'atmosfera eterea come visioni tra soffi di neve fresca.

Il foglio [*Capanna Kind*] (fig. 7), sul quale sono incollate sovrapposte otto stampe alla gelatina bromuro d'argento delle stesse dimensioni (13,7×8,7 cm), permette di osservare questo procedimento. Le fotografie si assommano le une alle altre e creano una corallità complessa e affastellata nella quale potrebbe sfuggire che le quattro stampe presenti sul lato destro della pagina sono due coppie di prove di stampa dei negativi

n. 4.044 ⁻⁶² e n. 4.050 ⁻⁶³. Le due coppie di positivi sono stampate dello stesso formato ma propongono un diverso ingrandimento dal negativo. In particolare, sono leggibili le due stampe in basso a destra, realizzate dal negativo su pellicola n. 4050, che mostrano sperimentazioni differenti sia per l'aspetto compositivo, che nelle due versioni comprende porzioni diverse della parte inferiore dell'immagine spostando la centralità della figura dello sciatore, sia i valori tonali che sono molto più chiaroscurati in un caso rispetto all'altro. Queste diverse declinazioni della medesima immagine fotografica accostate negli album ne confermano l'uso attuato dall'autore: esse fungono da banco di prova della sua personale ricerca estetica e formale.

Da un punto di vista stilistico le fotografie incollate da Giulio su questo gruppo di album confermano la lettura proposta da Cavanna e mostrano l'aggiornamento iconografico dei soggetti alpini in cui la scelta di prospettive insolite e di dettagli privati della tridimensionalità dei volumi si traducono in "ritmi grafici iterati dallo spazio totale dell'immagine, in un indeciso desiderio di astrazione, dove il soggetto [...] diveniva puro pretesto, un'occasione di immagine" ⁻⁶⁴.

A partire da queste "prove accurate", l'autore continua a lavorare sulla stampa dal negativo n. 4050 realizzandone una versione di dimensioni maggiori (38,8 × 28,9 cm) (fig. 8) la quale può essere considerata il prodotto finale delle riflessioni di Giulio, sintetizzando le caratteristiche ritenute migliori per composizione e rapporti tonali e verificate nelle due piccole stampe dell'album. L'esito finale della stampa esalta la percezione di dinamismo della scena. I pendii innevati diventano spazi nuovi da comporre bilanciando la sapiente organizzazione dei rapporti tonali con i segni neri delle ombre e delle tracce sempre più schematici con la figura umana che, per la velocità della discesa, sembra perdere consistenza mentre scivola in controluce tra sbuffi di neve fresca.

Al *recto* della stampa l'iscrizione a matita "CAI 1930" riconduce la fotografia nei circuiti espositivi torinesi, testimoniandone la presenza alla *IV Esposizione del Fotogruppo Alpino* tenutasi nell'ottobre del 1930 ⁻⁶⁵. Ai fini dell'esposizione della stampa, Giulio effettua anche una piccola operazione di ritocco sulla superficie del supporto primario sul quale è visibile il segno di un suo intervento manuale che, con matita bianca e nera, lavora sulla silhouette dello sciatore per esaltare i contrasti tonali e i punti più luminosi del profilo.

L'autore, ormai maturo ed inserito in un panorama fotografico di livello nazionale e internazionale, utilizza quindi questi album come strumenti di lavoro e di revisione sui quali appuntare, come su un blocco note visivo, tutte le suggestioni delle forme, i rimandi visivi e le sospensioni sulle quali grava la promessa di una riflessione successiva.

Per una riflessione sugli album fotografici di Cesare Giulio

In conclusione, gli album di Cesare Giulio sono riconducibili a tre periodizzazioni e a due differenti tipologie. Da una parte gli album dalla prima metà degli anni Venti relativi alle escursioni, legati alle pratiche

ludiche ed extra-ordinarie della gita e della scoperta del territorio, che costruiscono un impianto narrativo di tipo memorialistico. Dall'altra, fogli di lavoro o menabò che contraddistinguono la fase iniziale (anni Dieci) e la fase matura (seconda metà degli anni Venti) dell'attività dell'autore, il quale se ne serve come strumento di sperimentazione per diversi linguaggi figurativi. Queste due tipologie rispecchiano non solo un differente trattamento tecnico della stampa fotografica ma anche vari approcci e funzionalità degli album in relazione alle cronologie.

Questi oggetti, se considerati complessivamente, mostrano la parabola fotografica di un autore osservato direttamente nello spazio privato del suo laboratorio, mentre sperimenta le diverse soluzioni visive che ne hanno contraddistinto l'operato dagli esordi pittorialisti degli anni Dieci fino al rinnovamento stilistico in chiave modernista successivo alla metà degli anni Venti. Registrando non solo i cambiamenti della tecnica fotografica o dello stile, gli album di Cesare Giulio si propongono come punto di osservazione privilegiato sull'autore del quale restituiscono anche le ambizioni, le inquietudini e le poetiche. Lo studio di questi materiali lascia apparire in filigrana molto più una semplice somma di dettagli tecnici ma diventa inaspettato momento di incontro con l'anima più intima e privata dell'autore.

Gli album quindi consentono di osservare da 'dietro le quinte' l'attività del fotografo, presentandosi come una sorta di tavolo di lavoro sul quale, di volta in volta, Giulio agisce tagliando, modificando e riconfigurando la sua opera a seconda dei suoi interessi. L'attenta osservazione di questi materiali permette di prendere in esame molte informazioni sia sulle tecniche e sul trattamento delle stampe (dimensioni, tagli, manipolazioni) sia informazioni sulla tipologia di montaggio e sull'uso della fotografia che confermano l'evoluzione stilistica della sua opera e, allo stesso tempo, consentono di accedere ad una prospettiva insolita entrando direttamente nello spazio creativo del suo laboratorio fisico e mentale.

– ¹ Cesare Giulio (1890–1946), stimolato dalla partecipazione alle attività escursionistiche del CAI, inizia a realizzare le sue prime fotografie dedicandosi al soggetto alpino, tema che caratterizza gran parte della sua opera dopo gli esordi negli anni Dieci in chiave pittorialista sino a quelli modernisti della metà del decennio

successivo. In questo periodo risulta inserito nel dinamico contesto fotografico torinese, partecipa a numerose esposizioni locali, nazionali e internazionali, oltre a ricoprire ruoli direttivi nell'associazionismo fotografico. Le sue fotografie hanno ampia circolazione sulle riviste, e compare come autore di due testi sulle fotografie

di montagna su "Galleria" (Giulio 1934; Giulio 1936). Sulla sua attività fotografica, oltre alle rapide citazioni in Zannier 1993 (p. 43) e Miraglia 2001 (p. 18), si rimanda al catalogo a cura di Pierangelo Cavanna (2007) che è ancora l'unico studio edito a lui dedicato.
– ² La maggior parte delle stampe incollate sugli album è di circa 14×9 cm,

—
Note

ma sono presenti anche formati più piccoli di 7×4 cm ed esemplari di 24×32 cm.

– 3 Sull'album in quanto dispositivo narrativo e sulla sua affinità ontologica con il libro, cfr. Tomassini 2013.

– 4 Il fondo "Fotogruppo Alpino" è costituito da circa 4.800 stampe positive di vari formati montate su 2.200 cartoni. Le fotografie, opera di diversi autori, sono ordinate per aree geografiche. Il fondo conta anche 2.789 diapositive in bianco e nero su vetro di 8,5×10 cm. Il Fotogruppo, fondato nel 1925 a Torino, si poneva programmaticamente l'obiettivo di costruire un archivio fotografico delle Alpi Occidentali per favorirne sia la conoscenza scientifica e alpinistica sia lo sviluppo della fotografia artistica nella rappresentazione della montagna.

– 5 Tutti i dati relativi ai fototipi catalogati sono reperibili sul sito <<http://mnmt.comperio.it/>> (01.06.2018).

– 6 Al verso del supporto secondario sono incollate le etichette che ne attestano la circolazione in contesti espositivi nazionali e internazionali.

– 7 Questa precisa numerazione, oltre a consentire di rintracciare un affidabile ordine cronologico, ha permesso di risalire a quanti esemplari non sono più conservati nel fondo "Cesare Giulio", individuando nel periodo compreso tra il 1910 e il 1920 l'arco cronologico più incompleto. Dopo il 1920, le lacune si fanno meno consistenti e la presenza del negativo corrisponde

quasi sempre alla presenza di almeno una stampa.

Complessivamente sono andati perduti circa 2.000 negativi.

– 8 Il catalogo Cavanna 2007 è concentrato in particolare sulla ricostruzione dell'importanza di Cesare Giulio e sull'analisi delle stampe fotografiche, delineandone la diffusione nei circuiti espositivi nazionali e internazionali e la circolazione in riviste e pubblicazioni, mentre il tema degli album fotografici è stato meno trattato (pp. 12-14).

– 9 Sulla stagione italiana del pittorialismo, con particolare riferimento al caso torinese, cfr. Falzone del Barbarò / Zannier 1991; Zannier 2004; Clarelli / Fusco 2011; Dall'Olio 2012; Antonetto / Reteuna 2017.

– 10 Giulio 1934, p. 7.

– 11 Angeloni 1925, p. 68.

– 12 Cavanna 2007, p. 18.

– 13 Antonio De Rossi individua nell'interazione tra Torino e la montagna un elemento costitutivo dell'identità cittadina nei decenni a cavallo tra Ottocento e Novecento, grazie anche alla costruzione di infrastrutture (vie ferrate, strade, ponti, trafori, ecc.) che collegano il capoluogo alle vallate circostanti. L'interesse per la montagna trova massima espressione in occasione dell'Esposizione Internazionale di Torino del 1911 che, nei padiglioni del Villaggio Alpino, vuole fornire un'immagine enciclopedica della vita alpina. Cfr. De Rossi 2004.

– 14 Garimoldi 1988; Morosini 2009.

– 15 L'ipotesi di una scuola di paesaggisti piemontesi

era già stata teorizzata in Longhi 1952.

– 16 Maggio Serra 1997.

– 17 Quinsac 2000.

– 18 Angelo Morbelli 2001.

– 19 Marini 1994.

– 20 Marini 1983.

– 21 Miraglia 2001, p. 10.

– 22 Reteuna 2003.

– 23 La società, fondata nel 1899 e attiva ancora oggi, fu punto di riferimento imprescindibile per l'attività fotografica torinese almeno fino agli Trenta, partecipando attivamente all'organizzazione di importanti eventi espositivi come la *Mostra di Fotografia Artistica all'Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna del 1902* o l'*Esposizione Internazionale di Fotografia, Ottica e Cinematografia del 1923*. Cfr. Società Fotografica Subalpina 1999.

– 24 Bernardi 1928, p. 642.

– 25 Gli anni Venti del Novecento rappresentano un momento di profondo rinnovamento culturale e artistico per Torino coinvolgendo oltre alla fotografia, soprattutto l'architettura (si ricordino per esempio le esperienze razionaliste di Edoardo Persico, Riccardo Gualino e Giuseppe Pagano) e la pittura (come le ricerche di Felice Casorati e dei "Sei pittori di Torino"). Cfr., tra gli altri, Miraglia 2001.

– 26 Boggeri 1929.

– 27 Sulla fotografia di montagna cfr. Garimoldi 2005; Garimoldi 2006.

– 28 Cavanna / Costantini 1996; Cavanna 2000.

– 29 Bonazza 2012.

– 30 Cavanna 2005b.

– 31 Antonetto / Reteuna 2017, p. 194.

– 32 Cavanna 2005a, p. 142.

– 33 Schiaparelli 1924.

- 34 Cavanna 2005a, pp. 9-10.
- 35 *Ivi*, p. 10.
- 36 *Ibid.*
- 37 Moholy-Nagy 2010 [1925], p. 54.
- 38 Cavanna 2007, p. 21.
- 39 L'album fotografico 1909, p. 1260. Devo questa segnalazione alla redazione di questa rivista.
- 40 *Ibid.*
- 41 Tomassini 2013, pp. 59-70.
- 42 Sul rapporto percezione/ rappresentazione di sé messa in scena negli album, cfr. Chiozzi 1996.
- 43 Se le diverse tipologie di viraggio vengono ampiamente trattate dalla manualistica fotografica dei primi decenni del Novecento, il manuale curato da Ginocastro per le edizioni del "Corriere Fotografico" consiglia di scegliere viraggi con toni cromatici consoni al soggetto, evitando per i soggetti invernali le tinte calde dei rossi e dei bruni a favore dei toni freddi del violetto. Cfr. Ginocastro 1908, p. 85.
- 44 Delle 505 note didascaliche registrate complessivamente sulle pagine degli album di Cesare Giulio, 363 sono riconducibili ad una cronologia compresa tra il 1919 e il 1923. Dopo il 1924, didascalie o iscrizioni documentarie risultano sempre più sporadiche.
- 45 Cesare Giulio risulta ufficialmente iscritto al C.A.I. dal 1919.
- 46 Sull'importanza dei rilievi montuosi nella costituzione di un'idea di nazione, cfr. Pastore 2009; Armiero 2013.
- 47 Sulla costruzione di un immaginario alpino cfr. De Rossi 2004; De Rossi 2017.
- 48 In *La Becca du Lac da Sud* (3.409). Sulla vetta sono incollate tre stampe alla gelatina bromuro d'argento. Sul supporto primario delle due stampe centrali sono manoscritti i numeri d'inventario 1561 e 1562 che permettono di datarle al 1919, mentre la stampa soprastante riporta la numerazione 5309 che ne sposta la datazione al 1930 circa.
- 49 La fotografia di C. Giulio *Immensità* è riprodotta in Schiaparelli 1930, p. 670. Quest'articolo è dedicato alle opere esposte alla *IV Esposizione del Fotogruppo Alpino* del 1930 e, oltre alle fotografie di Giulio (*Immensità, Purità, Alt di Sciatori*), sono riprodotte anche fotografie di Luigi Andreis, Adolfo Hess, Mario Prandi, Francesco Ravelli, M. Vittone, U. Pastris. Inoltre, la stampa *Immensità in Valgrisanche* è stata successivamente esposta nel maggio del 1932 alla XX Esposizione Sociale d'Arte Fotografica alla Società Fotografica Subalpina, nel maggio del 1934 alla II Mostra Nazionale di Strumenti Ottici di Firenze e nel novembre del 1935 al I International Indian Salon of Photography Art del Camera Pictorialists of Bombay.
- 50 Coppa 2002.
- 51 Sella 2006.
- 52 Costantini 1990, p. 100.
- 53 Dall'Olio 2012; Antonetto / Reteuna 2017.
- 54 Antonetto / Reteuna 2017, p. 159.
- 55 Cavanna 2007, p. 20.
- 56 Il Gruppo Piemontese per la Fotografia Artistica nasce nel 1922 per germinazione dalla Società Fotografica Subalpina e da subito prende parte attiva all'organizzazione di importanti eventi espositivi come l'*Esposizione Internazionale di Fotografia, Ottica e Cinematografia* del 1923 e il *Salon Italiano di Arte Fotografica Internazionale* del 1925. Cfr. Miraglia 2001, pp. 10-19.
- 57 I primi importanti eventi internazionali nei quali è attestata la sua partecipazione sono il Salon International d'Art Photographique di Parigi del 1928 e il London Salon of Photography del 1929. Per un approfondimento sulle maggiori esposizioni a cui Giulio partecipò cfr. Cavanna 2007, pp. 169-174.
- 58 Costantini / Zannier 1987.
- 59 Queste informazioni sono riportate anche in Cavanna 2007, pp. 16-17.
- 60 Pellice 1932, pp. VII-XVIII.
- 61 Rusconi 2013, pp. 47-66.
- 62 C. Giulio, *Zig-zag*, [1927]. Negativo su lastra di vetro, 12x9 cm, Torino, MNMT, Fondo "Cesare Giulio" 2.3.4/4044, F-2544
- 63 C. Giulio, [Silhouettes], [1927]. Negativo su pellicola, 11,5x7 cm, Torino, MNMT, Fondo "Cesare Giulio" 2.3.4/4050, F-2550
- 64 Costantini / Zannier 1987, pp. 20-21.
- 65 Cesare Schiaparelli cita 20 opere di Cesare Giulio in mostra, esaltando la poesia e sensibilità che l'autore riesce ad infondere nelle fotografie. Cfr. Schiaparelli 1930, pp. 661-672.

- Angelo Morbelli 2001** *Angelo Morbelli: tra realismo e divisionismo*, catalogo della mostra (Torino, Galleria d'Arte Moderna, 2001), Torino, Fondazione De Fornaris, 2001.
- Angeloni 1925** Italo Maria Angeloni, *La Mostra sociale 1925 alla "Società Fotografica Subalpina" – Recenti manifestazioni dell'attività fotografia in Italia*, in "Il Corriere Fotografico", n. 11, 1925, pp. 67-67.
- Antonetto / Reteuna 2017** Marco Antonetto / Dario Reteuna (a cura di), *Il pittorialismo italiano e l'opera fotografica di Domenico Riccardo Peretti Griva: dalle collezioni fotografiche del Museo nazionale del cinema*, catalogo della mostra (Torino, Museo Nazionale del Cinema, 2017), Milano, Silvana Editoriale, 2017.
- Armiero 2013** Marco Armiero, *Le montagne della patria*, Torino, Einaudi, 2013.
- Bernardi 1928** Marziano Bernardi, *L'arte fotografica al Salon*, in "Il Corriere Fotografico", n. 10, 1928, p. 642.
- Boggeri 1929** Antonio Boggeri, *Fotografia moderna*, in "Il Corriere Fotografico", n. 8, 1929, pp. 557-564.
- Bonazza 2012** Carlo Bonazza (a cura di), *Felice Andreis. Un uomo che guarda. Fotografie 1926-1952*, Firenze, Photoedizioni, 2012.
- Cavanna / Costantini 1996** Pierangelo Cavanna / Paolo Costantini (a cura di), *Mario Gabinio. Dal paesaggio alla forma. Fotografie 1890-1938*, Torino, U. Allemandi & Co., 1996.
- Cavanna 2000** Pierangelo Cavanna (a cura di), *Mario Gabinio. Valli Piemontesi 1895-1925*, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 2000.
- Cavanna 2005a** Pierangelo Cavanna, *Bianco su bianco. Percorsi della fotografia italiana dagli anni Venti agli anni Cinquanta*, Firenze, Alinari, 2005.
- Cavanna 2005b** Pierangelo Cavanna (a cura di), *Stefano Bricarelli. Fotografie*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 2005), Torino, Fondazione Torino Musei, 2005.
- Cavanna 2007** Pierangelo Cavanna, *Sul limite dell'ombra. Cesare Giulio fotografo*, catalogo della mostra (Torino, Museo Nazionale della Montagna, 2007), Torino, 2007.
- Chiozzi 1996** Paolo Chiozzi, *Antropologia, psicologia e album di famiglia*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", n. 24, 1996, pp. 78-79.
- Clarelli / Fusco 2011** Maria Vittoria Clarelli / Maria Antonella Fusco (a cura di), *Arte in Italia dopo la fotografia 1850-2000*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2011), Milano, Electa, 2011.
- Coppa 2002** Sandro Coppa, *L'album per la storia della fotografia. Aspetti, ruolo e funzioni*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", n. 36, 2002, pp. 3-6.
- Costantini 1990** Paolo Costantini, *La Fotografia Artistica. 1904-1917. Visione italiana e modernità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- Costantini / Zannier 1987** Paolo Costantini / Italo Zannier, *Luci ed Ombre. Gli annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934*, Firenze, Alinari, 1987.
- Dall'Olio 2012** Chiara Dall'Olio (a cura di), *Domenico Riccardo Peretti Griva e il pittorialismo in Italia*, catalogo della mostra (Modena, Ex Ospedale Sant'Agostino, 2012), Modena, Franco Cosimo Panini, 2012.
- De Rossi 2004** Antonio De Rossi, *Torino e le Alpi: un rapporto mutevole*, in "L'Alpe", n. 10, 2004, pp. 41-47.

- De Rossi 2014** Antonio De Rossi, *La costruzione delle Alpi. Immagini e immaginari del pittoresco alpino (1773-1914)*, Roma, Donizelli, 2014.
- De Rossi 2017** Antonio De Rossi, *La costruzione delle Alpi. Il Novecento e il modernismo alpino (1914-2017)*, Roma, Donizelli, 2016.
- Falzone del Barbarò / Zannier 1991** Michele Falzone del Barbarò / Italo Zannier, *Fotografia luce della modernità. Torino 1920-1950: dal pittorialismo al modernismo*, Firenze, Alinari, 1991.
- Garimoldi 1988** Giuseppe Garimoldi, *Società e Club Alpino. Note sparse per una storia da scrivere*, in "125° di fondazione. La rivista del Club Alpino Italiano", n. 5, 1988, pp. 30-35.
- Garimoldi 2005** Giuseppe Garimoldi, *Storia della fotografia di montagna*, Scarmagno, Priuli & Verlucca, 2005.
- Garimoldi 2006** Giuseppe Garimoldi, *Fotografia e alpinismo. Storie parallele*, Ivrea, Priuli & Verlucca, 2006.
- Ginocastra 1908** Ginocastra, *La fotografia durante l'inverno all'aperto e in casa*, a cura della rivista "Il Corriere Fotografico", Milano, Tipografica Editrice Messaggi, 1908.
- Giulio 1934** Cesare Giulio, *Fotografie alpine*, in "Galleria", n. 6, 1934, pp. 7-9.
- Giulio 1936** Cesare Giulio, *Fotografia e sci*, in "Galleria", n. 3, 1936, pp. 3-4.
- L'album fotografico 1909** *L'album fotografico*, in "Il Corriere Fotografico", n. 12, 1909, p. 1260.
- Longhi 1952** Roberto Longhi, *Paesisti piemontesi dell'Ottocento*, in *Catalogo della XXVI Mostra Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia 1952, pp. 35-38.
- Maggio Serra 1997** Rosanna Maggio Serra, *Antonio Fontanesi*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 1997), Torino, Allemandi & C., 1997.
- Marini 1983** Giuseppe Luigi Marini (a cura di), *Cesare Maggi*, Cuneo, Gruppo Editoriale Il Prisma, 1983.
- Marini 1994** Giuseppe Luigi Marini (a cura di), *Matteo Olivero*, Cuneo, Gruppo Editoriale Il Prisma, 1994.
- Miraglia 2001** Marina Miraglia, *Il Novecento in fotografia e il caso torinese*, Torino, Fondazione De Fornaris-Hopefulmonster, 2001.
- Moholy-Nagy 2010 [1925]** László Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, a cura di Antonello Negri, Milano, Scalpelli Editore, 2010 [ed. orig. tedesca 1925].
- Morosini 2009** Stefano Morosini, *Sulle vette della patria. Politica, guerra e nazione nel Club alpino italiano (1863-1922)*, Milano, Franco Angeli Editore, 2009.
- Pastore 2009** Alessandro Pastore, *Alpinismo e storia d'Italia. Dall'Unità alla Resistenza*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Pellice 1932** Donato Pellice, *La fotografia artistica in Italia nel 1932*, in *Luci ed Ombre*, 1932, pp. VII-XVIII.
- Quinsac 2000** Annie-Paule Quinsac, *Giovanni Segantini: luce e simbolo 1884-1899*, Milano, Skira, 2000.
- Reteuna 2003** Dario Reteuna (a cura di), *Cesare Schiaparelli: fotografo paesaggista*, catalogo della mostra (Torino, Circolo degli Artisti, 2003), Biella, Ecomuseo Elle Esse Editore, 2003.
- Rusconi 2013** Paolo Rusconi, *Artisti in pagina nei settimanali illustrati*, in Barbara Cinelli / Flavio Fergonzi / Maria Grazia Messina / Antonello Negri (a cura di),

Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2013, pp. 47-66.

Schiaparelli 1924 Cesare Schiaparelli, *La scuola piemontese di fotografia artistica*, in "Il Corriere Fotografico", n. 4, 1924, pp. 52-53.

Schiaparelli 1930 Cesare Schiaparelli, *La IV Esposizione del Fotograppo Alpino a Torino*, in "Club Alpino Italiano. Rivista mensile", n. 11, 1930, pp. 661-672.

Sella 2006 Ludovico Sella (a cura di), *Paesaggi verticali. La fotografia di Vittorio Sella 1879-1943*, catalogo della mostra (Torino, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 2006), Torino, Fondazione Torino Musei, 2006.

Società Fotografica Subalpina 1999 *Società Fotografica Subalpina. 1899-1999*, Torino, Daniele Piazza Editore, 1999.

Tomassini 2013 Luigi Tomassini, *L'album fotografico come fonte storica*, in Paolo Bertella Farnetti / Adolfo Mignemi / Alessandro Triulzi (a cura di), *L'impero in un cassetto. L'Italia coloniale tra album privati e archivi pubblici*, Milano, Udine, Mimesis, 2013, pp. 59-70.

Zannier 1993 Italo Zannier, *Leggere la fotografia: le riviste specializzate in Italia, 1863-1990*, Roma, NIS, 1993.

Zannier 2004 Italo Zannier (a cura di), *Pittorialismo e cento anni di fotografia storica in Italia*, catalogo della mostra (Lestans, Villa Savorgnan, 17 luglio-24 ottobre 2017), Firenze, Alinari, 2004.

Vite di carta. Il progetto mancato dell'Album d'Oro dei caduti cesenati della grande guerra

Abstract

This article offers new insight into the stories behind the creation of the “Fondo Caduti” in Cesena, a collection of letters, postcards, and photographic portraits gathered by Dino Bazzocchi, the director of Biblioteca Malatestiana, in view of a memorial publication entitled *Album d'Oro*, devoted to the city's soldiers fallen in the First World War. Through the analysis of the photographs' materiality and the reconstruction of their “cultural biography,” this study investigates the social meanings implicit in photographic objects that are carriers of private grief as well as public memory.

Keywords

BAZZOCCHI DINO; BIBLIOTECA MALATESTIANA; CESENA; MEMORY; PHOTO COLLECTION; PHOTOGRAPHIC ALBUM; PHOTOGRAPHIC PORTRAIT; WORLD WAR I

Questo saggio propone una ricostruzione della storia del Fondo Caduti della Biblioteca Malatestiana di Cesena e la lettura di alcuni ritratti fotografici di soldati della Prima Guerra Mondiale, analizzati in quanto oggetti dotati di una biografia culturale, al fine di rivelare aspetti della fotografia d'archivio che rimarrebbero altrimenti trascurati. Se infatti, da una parte, una fotografia è immagine e rappresentazione, non dobbiamo dimenticarci che è proprio la sua materialità – il supporto, le dimensioni di stampa, le forme di presentazione – a dettarne gli usi e le relazioni che essa instaura ⁻¹ come oggetto fisico, aperto all'esperienza sensoriale più ampia ⁻², che contribuisce attivamente alla “trama concreta della vita sociale” ⁻³. Il riferimento metodologico è quindi declinato dal concetto di *cultural biography* ⁻⁴ proposto per la prima volta dall'antropologo Igor Kopytoff nel suo saggio *The*

Cultural Biography of Things (1986) e applicato alla fotografia dalle antropologhe visuali Janice Hart ed Elizabeth Edwards (2004) per indicare appunto la storia che ogni fotografia porta con sé, come successione di significati assunti o perduti in ogni cambiamento di contesto del suo essere oggetto complesso ⁻⁵.

Il fondo cesenate

Il Fondo Caduti della Biblioteca Malatestiana è un archivio caratterizzato da una doppia anima. Da una parte, corrispondenza e documenti: oltre 2.000 lettere e cartoline spedite dai soldati romagnoli al fronte e i fascicoli di schede biografiche riguardanti 880 caduti e decorati di Cesena e circondario. Dall'altra, le fotografie: 352 ritratti di soldati – perlopiù in formato foto-cartolina – parzialmente riprodotti su 173 negativi su lastra di vetro.

A svolgere un ruolo decisivo per la formazione di questo archivio, fu Dino Bazzocchi (1883-1967), direttore della Biblioteca Malatestiana dal 1915 al 1920. Egli, assieme a Antonio Casalini e al preside del Liceo Classico di Cesena Giovanni Roberti, faceva parte del comitato esecutivo al quale era stato affidato il compito di “compilare anche per Cesena e per il suo Circondario l'*Album d'oro dei caduti*” ⁻⁶: un'iniziativa di stampo celebrativo riconducibile alla tipologia degli opuscoli di necrologio, un genere di pubblicazione nella quale venivano presentati i nomi dei caduti per la patria ciascuno dei quali corredato da un ritratto fotografico e da notizie biografiche.

Fu solo in seguito alla disfatta di Caporetto del 1917, con l'istituzione del “Servizio P”, che si creò un'organizzazione centralizzata per la propaganda ufficiale. Per questa ragione, fin dai primi anni dall'intervento, il quadro nazionale fu caratterizzato da una molteplicità di forme del discorso riguardante la guerra, sia per le produzioni propagandistiche sia per le iniziative spontanee di commemorazione dei caduti del conflitto ancora in corso che vennero promosse soprattutto da associazioni private e da enti locali, seguendo anche interpretazioni distanti rispetto alla lettura nazionalista proposta dal governo ⁻⁷. È in questo contesto che dobbiamo inserire il fenomeno di massa – tipicamente italiano – degli opuscoli di necrologio: volumetti che potevano variare dalle dieci alle cento pagine, che fungevano come veri e propri “monumenti di carta”, promossi da enti sia pubblici (come le università) sia privati (come aziende e grandi famiglie aristocratiche e borghesi) per commemorare i propri caduti ⁻⁸. Talvolta la funzione commemorativa poteva intrecciarsi anche con interessi di tipo commerciale: ad esempio, Alfredo Grilli, condirettore della rivista “La Romagna”, già dal 1915 aveva iniziato a Forlì la vendita a 20 cent. l'uno, di alcuni piccoli opuscoli di 16 pagine dedicati ciascuno alla biografia di un caduto della città. Grilli era un docente di materie letterarie, esperto di tradizioni locali ⁻⁹ ed esponente di quell'intelligenza romagnola che da tempo si prodigava per la promozione di un senso di identità specificatamente regionale prima che nazionale, e per la quale gli eventi bellici stavano offrendo, secondo

lo storico Roberto Balzani: “un’occasione importante per verificare la tenuta di un duplice sentimento di appartenenza: quello verso la ‘piccola’ e quello verso la ‘grande’ patria” ⁻¹⁰.

Fu in questo contesto che, il 2 aprile del 1916, presero avvio i lavori del grande *Album d’Oro* cesenate di Bazzocchi. Nei primi mesi si susseguirono le riunioni tra i membri del comitato e alcuni rappresentanti dei comuni di Cesena e zone circostanti, per la definizione delle modalità di produzione. Inizialmente si pensò di creare dei fascicoli da mettere in vendita al pubblico, al fine di coprire le spese di produzione, tuttavia, temendo la concorrenza degli opuscoli di Grilli, il comitato decise infine di pubblicare 12 biografie a dispense, in 1.500 copie, la cui spesa sarebbe stata coperta da ciascun municipio (Cesenatico, Mercato Saraceno, Sogliano al Rubicone, Sarsina, Savignano sul Rubicone, Roncofreddo, Longiano, Gatteo, San Mauro Pascoli, Gambettola, Montiano, Borghi, Roversano) con una cifra proporzionale calcolata in base alla popolazione ⁻¹¹. Col passare dei mesi, però, mentre Bazzocchi proseguiva con grande impegno le operazioni di raccolta di notizie biografiche, cartoline e fotografie presso le famiglie dei caduti, l’interesse verso l’iniziativa dei quattordici comuni coinvolti scemò progressivamente. Giunti ormai all’armistizio, i documenti raccolti da Bazzocchi vennero definitivamente accantonati: in un momento nel quale la retorica ufficiale intendeva celebrare la vittoria e l’inizio di una nuova Italia, essi risultavano evocare in maniera troppo eloquente l’enorme numero di morti che la guerra aveva causato ⁻¹². Inoltre, la dimensione privata e familiare del dolore alla quale questo genere di documenti inevitabilmente rimandava, spingeva in direzione opposta rispetto alla strategia comunicativa che verrà impostata nel dopoguerra per le celebrazioni pubbliche e per i grandi monumenti cittadini.

Una memoria contesa

L’intervento italiano nel conflitto mondiale, deciso dal governo Salandra dopo un anno di neutralità, fu una decisione verso la quale il paese si trovò diviso, anche a fronte di una situazione economica e sociale già difficile. Se in Francia e Gran Bretagna, paesi caratterizzati da un’opinione pubblica fiduciosa nei confronti dello Stato, proletariato e classe borghese avevano risposto con orgoglio alla chiamata alle armi, in Italia la maggior parte della popolazione oscillava tra indifferenza e rassegnazione. Le classi popolari, coloro che avrebbero offerto il maggior numero di coscritti, affrontarono l’intervento al pari di una calamità naturale, consapevoli di dover obbedire pur senza comprendere le ragioni del sacrificio richiesto ⁻¹³.

La grande guerra fu un conflitto tecnologico ad alta portata distruttiva, che mobilitava enormi eserciti, richiedendo il coinvolgimento di tutti i settori produttivi del paese: una guerra di massa che generò morte di massa, come mai era avvenuto prima ⁻¹⁴. Il trauma della perdita coinvolse a vario titolo l’intera società civile dei paesi impegnati nel conflitto, che risposero elaborando quel culto massificato dei caduti che

troverà il suo apice nel dopoguerra con le grandi celebrazioni nazionali dedicate al Milite Ignoto: una grande invenzione retorica che celebrava il soldato senza nome come figura astratta e collettiva nella quale tutte le famiglie avrebbero dovuto trovare conforto ⁻¹⁵.

In Italia, dopo la fine del conflitto, il culto dei caduti si espresse soprattutto nella vasta proliferazione di monumenti: un fenomeno spontaneo, multiforme e poco disciplinato dall'alto, che anziché mostrare il volto di un paese unito nel dolore, rispecchiava invece le fratture e le tensioni interne alla società e ad una classe dirigente ossessionata dal nemico interno ⁻¹⁶. Un accentramento delle strategie di culto dei caduti nelle mani dello Stato avverrà con l'avvento del fascismo che inaugurerà una seconda fase commemorativa proibendo ogni iniziativa spontanea locale e imponendo una retorica e un'estetica univoca.

Il Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento

Al fine di poter apporre un controllo serrato della memoria ufficiale, lo Stato promosse un'operazione mirata di "museificazione in diretta" ⁻¹⁷ del conflitto, affidandone il compito al Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento, ente fondato nel 1906 allo scopo di raccogliere la documentazione delle vicende risorgimentali per il futuro Museo al Vittoriano a Roma ⁻¹⁸. Scegliere questo Comitato per le operazioni di musealizzazione della grande guerra, significava interpretare il conflitto mondiale come capitolo conclusivo della storia della liberazione d'Italia ⁻¹⁹.

Il 1° agosto del 1915, presidente del Comitato l'On. Paolo Boselli, esponente della destra storica, più volte ministro e futuro Presidente del Consiglio dal 1917 al 1918, emanò una circolare con la quale invitava enti pubblici e privati a collaborare alla vasta campagna di raccolta di testimonianze della grande guerra come, ad esempio, volantini, manifesti, articoli di giornale, ritratti fotografici, diari e schede biografiche ⁻²⁰. La presenza di una copia di questo documento nella corrispondenza di Bazzocchi ⁻²¹ ci porta a pensare che il direttore della Malatestiana, per la sua iniziativa di raccolta di testimonianze, possa essere stato sollecitato proprio dalle direttive del Comitato. Tuttavia, Bazzocchi decise di impostare un proprio sistema di organizzazione dei dati raccolti molto dettagliato ⁻²², che non si rispecchia invece nei fascicoli nominali del Comitato conservati ancora oggi presso il Museo Centrale del Risorgimento ⁻²³ i quali appaiono perlopiù come semplici raccolte di documenti trasmessi dai municipi (atti di nascita e di morte emessi dagli uffici dello stato civile, ritagli di necrologi pubblicati sui giornali locali e ritratti fotografici).

A costituire un'ulteriore prova dei contatti tra Cesena e Roma è la presenza, nell'archivio del Comitato Nazionale per la storia del Risorgimento – disponibile in forma digitale sul portale "14-18" ⁻²⁴ – di 33 fascicoli provenienti da Cesena e spediti tra il 1917 e il 1918. Tra questi troviamo, ad esempio, un documento protocollato il 23 marzo 1918 ⁻²⁵, nel quale Boselli porge i suoi ringraziamenti al direttore Bazzocchi per aver ricevuto una copia della biografia di Renato Serra, grande intellettuale

e martire illustre della città di Cesena, nonché suo predecessore alla Biblioteca Malatestiana fra il 1909 e il 1915.

L'interesse del Comitato era quello di far confluire a Roma il maggior numero di testimonianze e cimeli pubblici e privati della guerra ancora in corso. Si trattava di una strategia informata, secondo lo storico Fabio Caffarena, dallo scopo di “formare una teoria infinita di eroi” ⁻²⁶ nella quale la dimensione privata che emergeva dalle memorie, anche le più intime, come ad esempio le cartoline dal fronte, veniva piegata alle esigenze del discorso politico di sostegno alla guerra. Secondo le intenzioni del Comitato, le testimonianze raccolte avrebbero dovuto raccontare efficacemente ai posteri di quale “impresa redentrice” era stata capace l'Italia: a questo fine, scrisse Boselli in una relazione del 1916, “l'opera perennemente educatrice della storia sarà definitiva consacrazione al valore e alla saggezza di quanti hanno oggi il supremo onore di essere artefici di una nuova pagina delle fortune della Patria” ⁻²⁷.

Di fronte a questo tentativo di appropriazione in chiave nazionalista delle singole memorie private dei soldati, condotta da parte del governo, le famiglie italiane risposero con diffidenza: il richiamo alla coscienza nazionale, che avrebbe dovuto sollecitare il coinvolgimento di tutti nella grande operazione di raccolta, suonava a vuoto per gran parte della società civile, indifferente ai temi della retorica patriottica ⁻²⁸.

A far da ostacolo agli intenti del Comitato contribuì anche la prevedibile riluttanza che le famiglie dimostravano riguardo al cedere i ricordi dei propri cari, aspetto evidenziato anche dallo stesso Boselli, il quale scriveva in una circolare del 1915:

—

è evidente che le famiglie sono gelose custodi – e bene a ragione – di questi ricordi dei loro cari. Il Comitato se ne rende conto e, per il momento, non è forse il caso di insistere in una ricerca che, all'atto pratico, si è dimostrata pressoché sterile ⁻²⁹.

—

A deluderlo furono anche gli stessi sindaci – i quali avrebbero dovuto far da tramite con le famiglie dei caduti – che risposero più tiepidamente e lentamente del previsto all'appello del Comitato ⁻³⁰. Questi ultimi, infatti, erano spesso restii ad assecondare la volontà del Comitato di far confluire tutte le memorie presso la capitale, preferendo piuttosto sfruttare le iniziative di commemorazione dei caduti per favorire la coesione tra i propri cittadini e alimentare l'orgoglio locale prima di quello nazionale ⁻³¹.

La dimensione privata del lutto

Sul polo opposto rispetto ai discorsi pubblici riguardanti i caduti, i quali probabilmente servirono più per l'autolegittimazione di piccoli e grandi centri di potere che a offrire effettivamente consolazione al dolore degli italiani ⁻³², troviamo le famiglie dei soldati. Mogli, genitori, figli, costretti a dover affrontare il dolore della perdita privi del conforto di una salma su cui piangere.

Non potendo ricorrere ai rituali tradizionali legati alla tumulazione, i parenti dei caduti si rifugiarono in altre forme di ricordo organizzate all'interno della sfera domestica. Ad esempio, raccogliendo tutti gli oggetti che potevano costituire una traccia dell'esistenza del defunto, soprattutto quelli che erano stati a contatto con il corpo della persona: indumenti, lettere, ciocche di capelli, e soprattutto fotografie, che più di ogni altra cosa erano in grado di restituire una presenza, come emanazioni dirette del referente⁻³³. Trattate come vere e proprie reliquie profane⁻³⁴ questi oggetti venivano allestiti all'interno della casa in "spazi simbolici della memoria"⁻³⁵ più o meno accessibili agli occhi degli estranei: piccoli altarini sul comò della camera da letto, pareti degli spazi sociali della casa (il salotto o il tinello) sulle quali veniva esposto il ritratto incorniciato, o ancora modesti scrigni per conservare ricordi e cimeli come scatole di latta o cartone⁻³⁶. Le stanze e gli oggetti coinvolti in queste operazioni di allestimento non solo fungevano da supporto evocativo di una memoria della famiglia, ma contribuivano attivamente a strutturarla, conferendole un ordine e una gerarchia⁻³⁷. Posizionando i ritratti all'interno delle stanze delle case, i familiari esprimevano precise intenzioni, mettendo ad esempio in esposizione al pubblico una determinata fotografia piuttosto che un'altra o mettendone più di una in relazione reciproca, in un insieme di operazioni che contribuivano a determinarne nuovi significati e valori⁻³⁸.

Il ritratto del soldato

Durante la prima guerra mondiale, l'Italia vide una diffusione inedita dell'immagine fotografica. Da una parte, la standardizzazione dei procedimenti e l'evoluzione tecnologica delle singole componenti della macchina fotografica, avevano permesso, a inizio Novecento italiano, l'allargamento definitivo della pratica fotografica al di fuori del professionismo⁻³⁹. Al fronte – nonostante vigesse il divieto di fotografare in tutti i territori dichiarati zone di guerra⁻⁴⁰ – non era raro imbattersi in ufficiali armati di una delle nuove fotocamere pieghevoli (dette appunto *folding*) che stavano invadendo il mercato, come la Vest Pocket Kodak (VPK), reclamizzata sulle riviste fotografiche internazionali e nazionali proprio come la macchina ideale per il soldato, grazie al suo peso e formato ridotti al formato tascabile. Dall'altra, la prolungata lontananza da casa fece nascere nei combattenti il bisogno di inviare un proprio ritratto ai parenti, per poterli assicurare sulle proprie condizioni di salute: chi non aveva un commilitone che si dilettasse nella fotografia, era costretto a rivolgersi a un professionista, approfittando di un periodo di licenza per recarsi nel paese più vicino. Cogliendo dunque questa nuova occasione offerta dal mercato, i fotografi dei paesi in prossimità delle zone di stazionamento delle truppe organizzarono veri e propri *ateliers* ambulanti, per poter realizzare ritratti in loco dei soldati⁻⁴¹. Le fotografie venivano stampate spesso nell'ormai diffuso sistema del formato foto-cartolina, così che sul *verso* si potesse aggiungere anche il messaggio per i parenti a casa⁻⁴².

Non tutti i soldati però si recarono al fronte sprovvisti di un proprio ritratto: durante la prima guerra mondiale fu infatti una pratica piuttosto diffusa – *in primis* per gli ufficiali borghesi ma sempre più anche per i fanti-contadini – recarsi dal fotografo di paese o di quartiere già al momento della chiamata alle armi, poco prima della partenza, per farsi ritrarre in divisa, in una sorta di rito di passaggio, di “iniziazione alla guerra e alla partenza” –⁴³. Indossare gli abiti militari consentiva di distinguersi dalla massa e, allo stesso tempo, di dichiarare la propria appartenenza alla collettività nazionale dei combattenti.

Se per gli ufficiali borghesi il ritratto da soldato poteva costituire una delle tante immagini da aggiungere al proprio album personale, per i fanti-contadini esso costituiva spesso l’unica fotografia di sé in tutta la loro vita; l’immagine più rispettabile da lasciare ai propri discendenti –⁴⁴.

I soldati di cui abbiamo testimonianza attraverso il fondo cesenate, erano perlopiù coloni, braccianti e piccoli artigiani, come possiamo ricavare dalle informazioni raccolte nelle minute schede biografiche redatte da Bazzocchi, nelle quali è indicata anche la professione di ciascun soldato prima della chiamata alle armi –⁴⁵. La foto-cartolina spedita dal fronte era dunque probabilmente una delle poche fotografie – se non l’unica – di cui le famiglie contadine romagnole disponessero per il ricordo del proprio defunto. Possiamo facilmente immaginare quanto esse fossero gelose a riguardo: è probabile che Bazzocchi, per riuscire a farsi affidare le fotografie per l’*Albo d’Oro*, avesse promesso alle famiglie la loro restituzione a fine progetto, impegnandosi a farle rifotografare, come possiamo dedurre dai 173 negativi su lastra di vetro con la riproduzione dei ritratti dei caduti conservati nel Fondo cesenate. Tuttavia, per motivi che non conosciamo, il direttore non riuscì ad ultimare l’operazione di riproduzione né a restituire i 352 positivi originali, rimasti fino ad oggi all’interno degli archivi della Biblioteca.

Vite di carta

Il Fondo Caduti è composto perlopiù di ritratti di fotografi non identificati (229 fotografie su 352 non presentano il timbro dello studio fotografico) realizzati in *ateliers* fotografici di paese, seguendo la tipologia del ritratto in divisa a figura intera, con fondale e balastra o tavolino di supporto per la posa.

Tra le fotografie sulle quali è presente il timbro di uno studio, sono stati riconosciuti i nomi di 51 *ateliers* italiani, situati per la maggior parte in località friulane e venete quali Udine, Treviso e Rovigo, città vicine alle zone di stazionamento dell’esercito italiano, ove dunque era più probabile che, durante brevi periodi di licenza, i soldati avessero occasione di recarsi per farsi ritrarre da un fotografo. Sono state inoltre individuate 10 fotografie che recano il logo di altrettanti *ateliers* situati oltre i confini italiani, cioè in Svizzera, Lussemburgo, Francia, Austria, Libia e Germania.

Nei ritratti del Fondo Caduti, per la maggior parte foto-cartoline realizzate con la tecnica di stampa fotografica alla gelatina bromuro

d'argento su carta opaca, i toni trionfalistici della retorica nazionalistica risuonano astratti e lontani: ad emergere prepotentemente è la vicenda privata di ciascun soldato e l'intimità dei rapporti familiari, che affiora con evidenza dalla "viva e mutevole materialità" ⁻⁴⁶ di questi oggetti fotografici, sui quali nel tempo diverse mani hanno lasciato impronte, fori, graffi, segni di forbici e di colla. Oggetti complessi, che possiamo leggere come veri e propri palinsesti ⁻⁴⁷ sui quali si sovrappongono le tracce dei passaggi di contesto che hanno caratterizzato la loro biografia culturale.

Osserviamo ad esempio la cartolina di Cesare Casadei (fig. 1). Sul *recto* è stampato il ritratto in divisa, realizzato probabilmente nell'*atelier* di un fotografo ambulante, come possiamo dedurre dalla presenza di un fondale neutro di stoffa montato direttamente sulla pavimentazione di ciottolato e un piedistallo leggero in legno – dunque facile da trasportare – per il sostegno della postura: un tipo di allestimento che ritroviamo in altri 22 ritratti.

Oltre a questa tipologia è presente nel Fondo anche un nucleo di 19 fotografie realizzate ugualmente *en plein air*, nelle quali tuttavia non è presente alcun fondale e la posa del soggetto è più disinvolta: in questi casi siamo propensi a ritenere che si possa trattare di fotografie realizzate non da fotografi di professione, bensì da soldati che si dilettavano in fotografia e che si rendevano disponibili a ritrarre i commilitoni.

Tornando all'osservazione della cartolina del soldato Casadei, notiamo che egli tiene tra le dita una sigaretta – elemento che accomuna anche altri 28 ritratti del fondo – ostentando nella posa una rilassatezza.

Il *verso* (fig. 2) della fotografia accoglie più stratificazioni di testo: la marca della cartolina "Ubermor" è a malapena leggibile sotto il testo del combattente, al cui *incipit* troviamo una data: "Lì, 4 Maggio 1917" a cui segue:

—
Carissima Moglie Cesira. Come vedi ti mando la seconda fotografia in quella di ieri ti avevo detto che ritardavo altri dieci giorni invece stamattina prima di partire erano terminate e anzi abbiamo fatto tappa in un piccolo paese e le spedisco una a te una a tuo padre una a tuo fratello e una a Eugenio quando tuo Padre scrive tuo fratello gli domanderà se la ricevuta. Io Cesira non mi resta altro che baciarti e non pensare per me che io sto bene come sai sono in viaggio che vado in trincea sta alegra speriamo che finirà presto. Do di baci ai bambini e la Mamma e i miei Fratelli a un addio per sempre tuo Marito Angelino ⁻⁴⁸
baci infiniti e un bacio a te.
—

Durante la prima guerra mondiale, il tasso di analfabetismo degli italiani era ancora molto alto. Trovandosi per la prima volta così lontani da casa, i fanti-contadini che fino a quel momento avevano comunicato solo oralmente in dialetto, ebbero per la prima volta necessità di imparare a scrivere, ricorrendo all'aiuto di comandanti e cappellani militari, i quali insegnavano loro a scrivere qualche riga oppure si occupavano

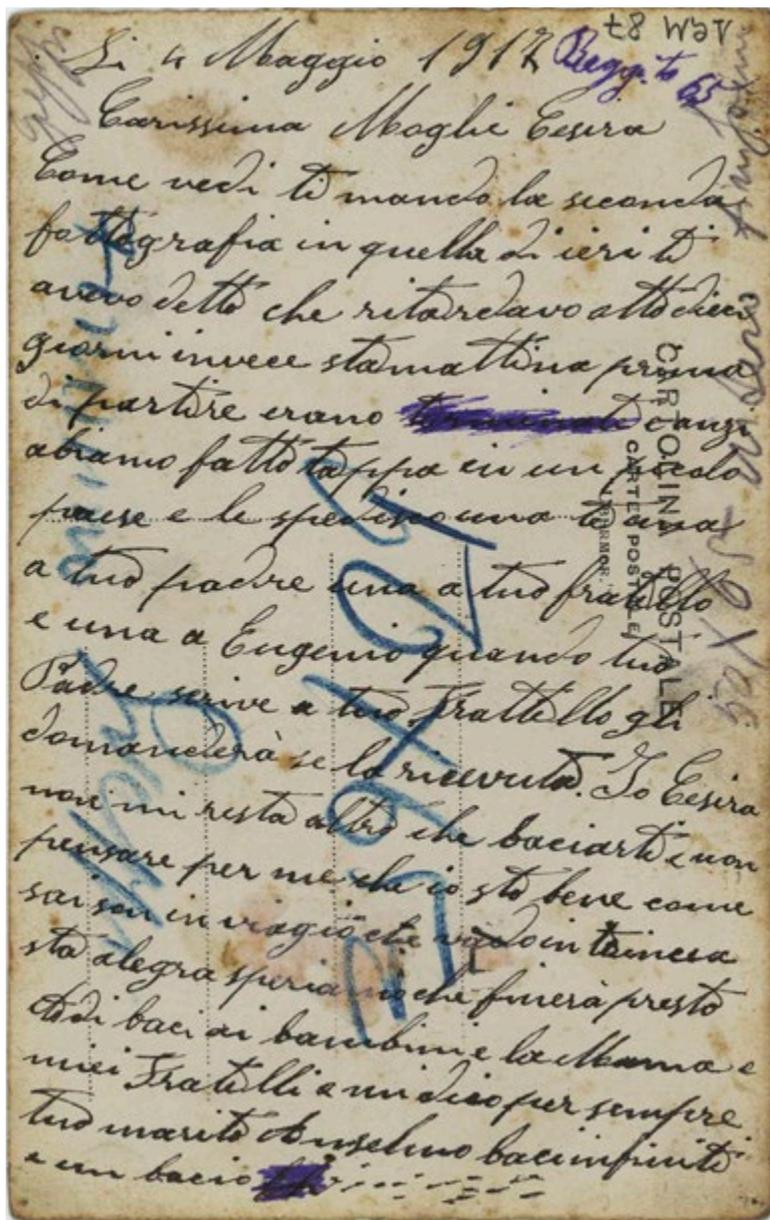


01

Fotografo non identificato,
Cesare Casadei, 1917.
Stampa alla gelatina
bromuro d'argento su
cartolina postale, 13,9×8,8
cm. Cesena, Biblioteca
Comunale Malatestiana,
Arch. Fot. Fondo Caduti,
1 GM 87, *recto*

direttamente della stesura del testo sotto dettatura ⁻⁴⁹. Come emerge anche dal testo di questa cartolina, i fanti scrivevano alle famiglie soprattutto per rassicurare sul proprio stato di salute e trasmettere affetto. All'interno del Fondo Caduti, solo 30 foto-cartoline e una *carte de visite* recano un testo scritto: nei messaggi, generalmente molto brevi – quasi che bastasse una semplice parola scritta a dimostrare che si era ancora vivi – i soldati si rivolgono soprattutto a fratelli, genitori e

Fotografo non identificato,
 Cesare Casadei, 1917.
 Stampa alla gelatina
 bromuro d'argento su
 cartolina postale, 13,9×8,8
 cm. Cesena, Biblioteca
 Comunale Malatestiana,
 Arch. Fot. Fondo Caduti,
 1 GM 87, verso



zii -50, mandando un semplice saluto, un bacio, chiedendo notizie sulla salute dei propri cari.

In questa cartolina leggiamo che il soldato Cesare Casadei aveva già inviato una prima fotografia nel giorno precedente alla scrittura del messaggio, e che si era poi prodigato a inviarne una seconda, non appena si era presentata l'occasione di fare tappa in un paese. Possiamo facilmente immaginare quanto fosse importante sia per le famiglie che per i soldati

ricevere delle fotografie: queste infatti funzionavano da “surrogati” ⁻⁵¹ della presenza fisica della persona, riuscendo a lenire la tristezza della lontananza dal proprio caro, come oggetti da stringere nei momenti di sconforto e da portare con sé, a contatto con la propria persona.

Sul *recto*, al di sotto dell'immagine fotografica, riusciamo a leggere il nome del soldato e il numero di inventario, annotati entrambi a matita da Bazzocchi stesso (elementi presenti con la stessa calligrafia su tutte le fotografie del fondo). Sul *verso* invece, possiamo distinguere gli interventi di tre mani differenti che si sono sovrapposte a quella del soldato. La prima è quella a cui possiamo attribuire le scritte a penna blu: la dicitura “Regg.to 65”, nell'angolo superiore destro della cartolina, e le cancellature di due parole del messaggio, “terminate” e due iniziali alla fine del testo (E. H.?). Forse l'intervento di un censore? ⁻⁵² Ci sembra poco plausibile, dato che queste parole non forniscono né informazioni sottoposte al segreto militare, né commenti di critica alla guerra. La seconda mano è invece quella di colui che ha aggiunto le scritte a matita blu, orientate in senso verticale, di difficile lettura, tra le quali riusciamo solo a decifrare una misura (50 × 65c?): potremmo ipotizzare che questa sia stata aggiunta dal dipendente di uno studio fotografico incaricato dai parenti del defunto di produrre un ingrandimento del ritratto. La stessa mano ha ripetuto queste misure a matita, in dimensioni più ridotte, lungo il bordo destro della cartolina. Infine, la mano intervenuta più recentemente è senza dubbio quella attribuibile all'annotazione del numero di catalogazione, aggiunto nell'angolo destro superiore nel 2000, anno nel quale le fotografie del Fondo Caduti sono state riordinate, catalogate e digitalizzate. In quello stesso anno venne realizzata anche una mostra documentaria presso la Biblioteca Malatestiana, cui seguì la pubblicazione del catalogo (l'unico esistente ancora oggi).

Mentre il testo scritto dal soldato e l'immagine fotografica analizzati precedentemente erano attribuibili al momento in cui la cartolina aveva una funzione ancora comunicativa, di trasmissione di un messaggio tra fronte e paese, questi ultimi indizi presenti sul *verso* (le annotazioni di Bazzocchi, le misure a matita blu e il numero di catalogazione del 2000) sono da riferire invece a un passaggio successivo nella biografia culturale di questa fotografia. Si potrebbero individuare infatti due momenti salienti, due passaggi di contesto e significato che accomunano tutti i ritratti del Fondo Caduti: il primo è quello determinato dall'evento della morte del soggetto raffigurato, che trasforma le fotografie conservate dalle famiglie in oggetti del lutto. Il secondo passaggio viene sancito nel momento in cui Bazzocchi sceglie e preleva la foto-cartolina per il suo progetto dell'Album: aggiungendo a matita il numero di inventario, Bazzocchi trasforma il significato della fotografia, da testimonianza privata a documento d'archivio, come parte della memoria pubblica dell'intera città. Riconoscendo l'appartenenza del singolo soldato al pantheon ufficiale dei caduti cesenati, la storia di ciascun fante diventa parte del mito dei martiri della patria, degni dei massimi onori e dell'eterno ricordo della comunità cittadina.

Osservando attentamente i quattro angoli della cartolina, possiamo infine scorgere alcuni piccoli fori: indizi che potrebbero sfuggire a una prima analisi, ma che risultano essere invece importanti per la ricostruzione delle azioni che si sono avvicendate attorno all'oggetto. Potremmo infatti immaginare che essi siano i piccoli buchi lasciati da alcune puntine utilizzate per appendere la fotografia al muro, oppure da un ago che ha cucito il cartoncino a una stoffa, oppure ancora dai fermagli di una cornice, ipotesi che potrebbe essere supportata dalla presenza di alcune tracce giallastre di colla, ben visibili quando si osserva in prima persona l'oggetto, utilizzata per far aderire la fotografia al cartoncino di spessore all'interno di una cornice o per l'inserimento all'interno di un album.

Il significato di ciascuna fotografia non si riduce dunque entro i limiti dell'impressione fotografica, non è determinato solo dal momento dall'*hic et nunc* della realizzazione dello scatto, bensì è il risultato del susseguirsi di ogni successivo spostamento dell'oggetto lungo le direttrici dello spazio e del tempo, in corrispondenza di ogni mutamento di contesto (e quindi di significato) che lo ha coinvolto. Passaggi che possiamo ricostruire innanzitutto a partire da una lettura attenta di tutti i singoli elementi presenti sulla cartolina – testo, immagini, segni, alterazioni del supporto – in reciproca relazione: una lettura che si limitasse solamente all'immagine, risulterebbe dunque essere parziale rispetto ai significati dell'oggetto fotografico nella sua totalità.

All'interno del Fondo, ad esempio, si possono individuare alcune fotografie per le quali il momento della realizzazione dell'immagine non aveva probabilmente nulla a che fare con la guerra: solo nei momenti successivi della loro biografia culturale, esse hanno assunto un significato legato alla memoria della prima guerra mondiale. È il caso della *carte de visite* ⁻⁵³ di Giuseppe Baruzzi, o della cartolina ⁻⁵⁴ di Carlo Amaducci, entrambi ritratti in abiti civili ⁻⁵⁵.

Per quanto riguarda il ritratto di Amaducci (fig. 3), possiamo ipotizzare che il volto del soldato sia stato ritagliato da una fotografia nella quale erano presenti altre persone (forse un ritratto di famiglia?): il prelievo infatti lascia dello spazio intorno alla spalla destra, eliminando invece parte di quella sinistra, come per escludere altre persone presenti nella stessa immagine. Potremmo ipotizzare che, al momento in cui Amaducci venne a mancare, un suo familiare avesse ritagliato questo ritratto per riuscire ad inserirlo in una cornice o indossarlo all'interno di un ciondolo: il momento dell'alterazione del supporto materiale segna dunque un nuovo momento della biografia di questo oggetto. Le successive annotazioni leggibili sul *verso* (fig. 4), ovvero il nome del soldato scritto da Bazzocchi e la sigla di catalogazione aggiunta nel 2000, si riferiscono infine alla fase della vita nell'archivio: sono questi i segni che determinano l'appartenenza della fotografia alla raccolta di Bazzocchi.

Lo stesso discorso si può applicare anche nel caso del ritratto di Giuseppe Baruzzi (fig. 5), una *carte de visite* realizzata presso lo studio Lugaresi & Giovannini, l'*atelier* fotografico fondato a Cesena nel 1901 da



03

Fotografo non identificato,
Carlo Amaducci,
1915-1918.
Ritaglio di una cartolina
postale, stampa alla
gelatina bromuro
d'argento, 3,5×3,3 cm.
Cesena, Biblioteca
Comunale Malatestiana,
Arch. Fot. Fondo Caduti,
1 GM 12, *recto*



04

Fotografo non identificato,
Carlo Amaducci,
1915-1918.
Ritaglio di una cartolina
postale, stampa alla
gelatina bromuro
d'argento, 3,5×3,3 cm.
Cesena, Biblioteca
Comunale Malatestiana,
Arch. Fot. Fondo Caduti,
1 GM 12, *verso*

05

Lugaresi & Giovannini,
Giuseppe Baruzzi,
1915-1918.
Stampa alla gelatina
bromuro d'argento,
10,5×7,4 cm, montata
su cartoncino 10,8×8
cm. Cesena, Biblioteca
Comunale Malatestiana,
Arch. Fot. Fondo Caduti,
1 GM 27, *recto*



06

Lugaresi & Giovannini,
Giuseppe Baruzzi,
1915-1918.
Stampa alla gelatina
bromuro d'argento,
10,5×7,4 cm, montata
su cartoncino 10,8×8
cm. Cesena, Biblioteca
Comunale Malatestiana,
Arch. Fot. Fondo Caduti,
1 GM 27, *verso*



Erardo Lugaresi e Amedeo Giovannini e specializzato, come riportato da una rivisita cittadina di inizio Novecento, in “ritratti economici, che riescono possibili alle borse minori” ⁻⁵⁶. All’interno del Fondo Caduti, i ritratti di Lugaresi & Giovannini sono i più numerosi tra quelli realizzati a Cesena ⁻⁵⁷, forse proprio perché accessibili anche per le persone più umili.

Osservando l’immagine sul *recto*, ci troviamo di fronte al tipico ritratto d’*atelier*, con una sedia di sostegno alla posa e un fondale neutro: Baruzzi si presenta con la cravatta e il cappello, tenendo disinvolatamente un sigaro in mano.

Notiamo tuttavia un segno a penna appena sotto il ginocchio, e alcune alterazioni nella parte inferiore della stampa e del cartoncino di supporto. Potremmo ipotizzare che anche questo ritratto, come il precedente, sia stato modificato per essere adattato alla forma di una cornice, come parte di quel regime di pratiche tipiche dell’elaborazione del lutto domestico.

Sul *verso* (fig. 6) invece, sul quale è stato stampato il timbro con il nome e l’indirizzo dello studio fotografico di Cesena, sono state aggiunte alcune annotazioni a penna e a matita. Sul lato destro, distinguiamo il nome del soldato (con patronimico) scritto da Bazzocchi. Sul lato sinistro, in basso, è invece presente la sigla d’inventariazione aggiunta nel 2000. Oltre a queste prime tracce presenti anche sulle altre fotografie del fondo, possiamo individuare ulteriori elementi: un nome scritto a penna, “Baruzzi Luigi”, la scritta “foglio intero troncato” e due annotazioni a matita, “43 × 58” e “1/2 figura”. Come nel caso del ritratto di Cesare Casadei, potremmo ipotizzare di trovarci di fronte alle tracce lasciate da un fotografo incaricato di realizzare una copia di questa fotografia, il quale potrebbe aver aggiunto sulla fotografia stessa il segno a penna al di sotto delle ginocchia del soggetto, per avere un riferimento del limite dell’area da ingrandire.

Chi era Baruzzi Luigi, il cui nome è stato appuntato sul *verso* della fotografia? È Bazzocchi stesso a scrivere sul *verso* “Baruzzi Giuseppe di Luigi”, suggerendoci dunque che si tratta del padre del soldato. Potrebbe dunque essere quest’ultimo il committente della copia, il cui nome è stato appuntato dal fotografo sul *verso*, per poter poi riuscire a restituire l’originale al cliente. Ancora una volta, ogni segno presente sul supporto materiale diventa evocativo di un contesto e di un momento preciso appartenente alla vita dell’oggetto fotografico, nei legami che lo legano alla vita degli individui coinvolti.

Come ha scritto Geoffrey Batchen, applicare alle fotografie, soprattutto a quelle che sono prodotte dalla pratica di operatori rimasti anonimi e non di grandi autori, l’approccio dell’antropologia culturale può aprire nuove possibilità rispetto ai canoni tradizionali dello studio della produzione fotografica, sia contemporanea che storica. Considerare le fotografie come oggetti di valenza sociale e non solo estetica, ci permette infatti di puntare l’attenzione sui legami che esse hanno intrattenuto con la vita, il loro scopo e la loro funzione nel contesto delle relazioni umane ⁻⁵⁸.

- ¹ Serena 2012a, p. 17.
 –² Serena 2012b, p. 53.
 Nella fotografia aspetto visivo ed aptico sono strettamente connessi, come sostiene anche Geoffrey Batchen: “It is surely this combination of the haptic and the visual, this entanglement of touch and sight, that makes photography so compelling a medium. Compelling and strangely paradoxical” (Batchen 2004, p. 31).
 –³ Faeta 2016, p. 3. Un concetto presente anche in Schwartz 2012 [1995] e nel capitolo introduttivo di Edwards / Hart 2004.
 –⁴ Kopytoff 1986, pp. 64-91.
 –⁵ Edwards / Hart 2004, p. 4 ed Edwards / Hart 2012, p. 26.
 –⁶ #Biblioteca Comunale Malatestiana 1916, cit. in Balzani 2000, p. 16.
 –⁷ Sulla propaganda e le iniziative dei comitati di assistenza cfr. Sandri / Tamassia 2015 e Menozzi / Procacci / Soldani 2010.
 –⁸ Sugli opuscoli di necrologio: Janz / Klinkhammer 2008; Dolci / Janz 2003 e Critelli / Dolci / Pizzo 2003.
 –⁹ Carlo D’Alessio, Alfredo Grilli (ad vocem), in <[http://www.treccani.it/enciclopedia/alfredo-grilli_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/alfredo-grilli_(Dizionario-Biografico)/>) (09.05.2017).
 –¹⁰ Balzani 2000, p. 17.
 –¹¹ *Ivi*, p. 18.
 –¹² *Ivi*, p. 19.
 –¹³ Gentile 2014, p. 76 oltre a Isnenghi 1997, Isnenghi 1982 e Procacci 1999.
 –¹⁴ “Nel corso della Grande Guerra morì in azione, o a causa delle ferite riportate in battaglia, un numero di uomini più che doppio rispetto al totale dei caduti in tutti i conflitti di rilievo svoltisi tra il 1790 e il 1914”, in Mosse 2005 [1990], p. 3.
 –¹⁵ Sul milite ignoto nelle grandi celebrazioni, per l’Europa: Becker 2007; per l’Italia: Tobia 1998 e Tobia 2008. Sul tema del lutto in Europa: Winter 1998 [1995] e Audoin-Rouzeau / Becker 2002 [2000].
 –¹⁶ Mondini 2004, p. 569. Sui monumenti ai caduti italiani: Canal 1982, Monteleone / Sarasini 1986 e Janz / Klinkhammer 2008.
 –¹⁷ Savoia 2000, p. 13.
 –¹⁸ Sull’iniziativa di raccolta promossa dal Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento: Baioni 1994.
 –¹⁹ Sulla grande guerra come “ultima guerra di Indipendenza” si cfr. il quinto capitolo di Baioni 1994.
 –²⁰ #Ministero della Pubblica Istruzione / Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento 1915. La circolare è riportata in Caffarena 2005, pp. 172-175.
 –²¹ Inserita nel faldone nominato “Album d’oro dei caduti” nella scatola “Onoranze ai caduti”, che fa parte del nucleo archivistico del Fondo Caduti, attualmente in corso di catalogazione.
 –²² Le biografie compilate, per ciascun soldato, da Bazzocchi sono impostate secondo una scheda riportata in un foglio protocollo prestampato e compilato: cognome e nome; paternità e maternità; luogo e data di nascita; classe, categoria, corpo e grado militare; luogo, data e causa di morte; eventuali promozioni e decorazioni con relative motivazioni; cenni biografici particolareggiati e trascrizione dei brani di lettere inviati dal fronte.
 –²³ Consultabili nella sezione Fascicoli dei caduti del portale *14-18 Documenti e immagini della grande guerra*, in <<http://www.14-18.it/fascicoli-caduti>> (16.02.2018).
 –²⁴ <http://www.14.18.it>.
 –²⁵ #Museo Centrale del Risorgimento 1918.
 –²⁶ Caffarena 2005, p. 119.
 –²⁷ #Ministero dell’Istruzione / Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento 1916, p. 73.
 –²⁸ Baioni 1994, p. 166.
 –²⁹ #Ministero dell’Istruzione / Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento 1915, p. 12.
 –³⁰ Baioni 1994, p. 170.
 –³¹ Caffarena 2005, p. 128 e Balzani 2000, pp. 17-19.
 –³² Audoin-Rouzeau / Becker 2002 [2000], p. 163.
 –³³ Batchen, sulla base del pensiero di Roland Barthes (Barthes 2003 [1980], p. 81), sostiene che sia proprio per la sua indessicalità che la fotografia assume il suo status di oggetto privilegiato, come una fedele maschera della morte (Batchen 2004, p. 31).
 –³⁴ Véronique Dassié, nel suo studio dedicato agli oggetti d’affezione nella sfera domestica contemporanea, utilizza questo termine perché individua delle similitudini tra il modo di trattare gli oggetti che sono stati in contatto con il corpo di una persona defunta e le reliquie sacre: Dassié 2011, p. 173.
 –³⁵ Saunders 2007, p. 520.
 –³⁶ Rivoir 1980, p. 14.
 –³⁷ Turgeon 2011.
 –³⁸ Per Elizabeth Edwards, nello studio delle

fotografie domestiche, può essere fonte di informazioni per lo studioso anche lo stesso posizionamento (placing) nello spazio, inteso come espressione di una precisa intenzionalità da parte dei familiari che hanno organizzato gli ambienti casalinghi (Edwards 2012). Questo tema è stato indagato in maniera approfondita da Adam Drazin e David Frohlich in un interessante studio dedicato alle operazioni di framing di alcune famiglie inglesi contemporanee (Drazin / Frolich 2007).

– 39 Reteuna 1980, pp. 33-39.

– 40 Gli unici autorizzati a fotografare erano gli operatori del Servizio Fotografico del Comando Supremo, per fini strategici e militari e per produrre una documentazione del conflitto, che l'Ufficio Stampa e Propaganda del Comando Supremo provvedeva poi a selezionare per gli organi di informazione.

– 41 Fabi 2001, p. 10. Sulla diffusione del ritratto fotografico al fronte: Fabi 1995, Fabi 2014.

– 42 Durante la prima guerra mondiale il numero di lettere e le cartoline scambiate tra fronte e paese superò i quattro miliardi: Mondini 2014, p. 165.

– 43 Faeta 2016, p. 7.

– 44 Ivi, p. 8.

– 45 Balzani 2000, p. 24.

– 46 Serena 2012a, p. 17. Sull'importanza della materialità per l'analisi della fotografia d'archivio rimandiamo anche a Serena 2012b.

– 47 Un termine proposto in Edwards / Hart 2012, p. 35 e ripreso poi in Serena 2012b, p. 55.

– 48 È circostanza piuttosto diffusa in Romagna che le persone vengono chiamate con più nomi.

– 49 Caffarena 2005.

– 50 I familiari costituiscono i destinatari di 18 delle 30 cartoline che presentano un messaggio scritto. Solo in cinque casi il soldato si rivolge direttamente alla moglie.

– 51 Gibelli 1991, p. 54.

– 52 La censura postale venne introdotta in Italia con il R.D. del 23 maggio 1915 n. 689 (Bellosi / Savini 2002, p. 17).

– 53 Quello delle *cartes de visite* costituisce il secondo formato fotografico più numeroso dopo quello delle cartoline postali. Su 352 positivi, contiamo infatti 217 foto-cartoline e 40 *cartes de visite*.

– 54 Lo deduciamo dalle righe prestampate visibili sul verso e dal tipo di carta.

– 55 Nel Fondo Caduti i ritratti di soggetti in abiti civili sono 120, mentre quelli in divisa sono 352.

– 56 Boni 2002, p. 34.

– 57 Sono 50 le fotografie realizzate negli atelier di Cesena: tra queste, 29 recano il timbro del Premiato Studio Fotografico Lugaresi & Giovannini, 16 vennero realizzate nello Stabilimento Fotografico A. Casalboni, quattro dalla Premiata Fotografia Eugenio Tartagni e infine soltanto una riporta il nome della Premiata Fotografia Alberico Manuzzi.

– 58 Batchen 2008, p. 127.

- Audoin-Rouzeau / Becker 2002 [2000]** Stéphane Audoin-Rouzeau / Annette Becker (a cura di), *La violenza, la crociata, il lutto: la grande guerra e la storia del Novecento*, Torino, Einaudi, 2002 [ed. orig. francese 2000].
- Audoin-Rouzeau / Becker 2007** Stéphane Audoin-Rouzeau / Jean Jacques Becker (a cura di), *La prima guerra mondiale*, vol. 1, Torino, Einaudi, 2007.
- Baioni 1994** Massimo Baioni, *La "religione" della patria. Musei e istituti del culto risorgimentale (1884-1918)*, Quinto di Treviso, Pagus Edizioni, 1994.
- Balzani 2000** Roberto Balzani, *La memoria e il culto dei caduti a Cesena*, in Boni / Righetti / Savoia 2000, pp. 13-25.
- Barthes 1980** Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003 [ed. orig. francese 1980].

Bibliografia

- Batchen 2004** Geoffrey Batchen, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, New York, Princeton Architectural Press, 2004.
- Batchen 2008** Geoffrey Batchen, *Snapshots, Art history and the Ethnographic Turn*, in "Photographies", vol. 2, n. 2, 2008, pp. 121-142.
- Becker 2007** Annette Becker, *Il culto dei morti tra memoria e oblio*, in Audoin-Rouzeau / Becker 2002 [2000], pp. 480-484.
- Bellosi / Savini 2002** Giuseppe Bellosi / Marcello Savini (a cura di), *Verificato per censura. Lettere e cartoline di soldati romagnoli nella prima guerra mondiale*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2002.
- Bernardi / Dei / Meloni 2011** Silvia Bernardi / Fabio Dei / Pietro Meloni (a cura di), *La materia del quotidiano: per un'antropologia degli oggetti ordinari*, Pisa, Pacini Editore, 2011.
- Boni / Righetti / Savoia 2000** Gessica Boni / Loretta Righetti / Daniela Savoia (a cura di), *Immagini e documenti della Grande Guerra*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2000.
- Boni 2000** Gessica Boni, "Ricordo perenne degli umili e grandi eroi della nostra Romagna", in Boni / Righetti / Savoia 2000, pp. 33-39.
- Boni 2002** Gessica Boni, *Per una storia della fotografia a Cesena*, in Gessica Boni / Daniela Savoia (a cura di), *Augusto Casalbani "Più che fotografo, artista e appassionato studioso"*, catalogo della mostra (Cesena, Biblioteca Malatestiana, 2002), Cesena, Il Ponte Vecchio, 2002, pp. 23-38.
- Caffarena 2005** Fabio Caffarena, *Lettere dalla grande guerra: scritture del quotidiano, monumenti della memoria, fonti per la storia. Il caso italiano*, Milano, Unicopli, 2005.
- Canal 1982** Carlo Canal, *La retorica della morte. I monumenti ai caduti della Grande Guerra*, in "Rivista di storia contemporanea", n. 4, 1982, pp. 659-669.
- Caraffa / Serena 2012** Costanza Caraffa / Tiziana Serena (a cura di), num. mon. *Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 106, 2012.
- Critelli / Dolci / Pizzo 2003** Maria Pia Critelli / Fabrizio Dolci / Marco Pizzo (a cura di), "Non omnis moriar". *Non morirò del tutto. La memoria dei caduti nella grande guerra*, catalogo della mostra (Roma, Museo Centrale del Risorgimento, 2003-2004), Roma, 2003.
- Dassié 2011** Véronique Dassié, *Oggetti del corpo, oggetti d'affezione: reliquie profane nella cultura materiale domestica*, in Bernardi / Dei / Meloni 2011, pp. 158-181.
- Dolci / Janz 2003** Fabrizio Dolci / Oliver Janz (a cura di), "Non omnis moriar": *gli opuscoli di necrologio per i caduti italiani nella Grande Guerra*, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2003.
- Drazin / Frolich 2007** Adam Drazin / David Frolich, *Good Intentions: Remembering through Framing Photographs in English Homes*, in "Ethnos", n. 72, 2007, pp. 51-76.
- Edwards / Hart 2004** Elizabeth Edwards / Janice Hart (a cura di), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London-New York, Routledge, 2004.
- Edwards / Hart 2012** Elizabeth Edwards / Janice Hart, *Mixed Box. La biografia culturale di una scatola di fotografie "etnografiche"*, in Caraffa / Serena 2012, pp. 25-35.
- Edwards 2012** Elizabeth Edwards, *Objects of Affect: Photography beyond the Image*, in "Annual Review of Anthropology", n. 41, 2012, pp. 221-234.

- Fabi 1995** Lucio Fabi, *Grande guerra e fotografia. Appunti su fonti, ricerche, interpretazioni*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", a. XI, n. 22, 1995, pp. 48-59.
- Fabi 2001** Lucio Fabi, *Fotografare la Grande Guerra*, in *Fotografare la Grande Guerra. Per una conoscenza del patrimonio di fotografie e attrezzature dei fondi fotografici veneti. Guida alla mostra fotografica*, catalogo della mostra (Treviso, Salone dei Trecento, 2001), Treviso, Foto Archivio Storico Trevigiano, 2001, pp. 6-14.
- Fabi 2014** Lucio Fabi, *Soldati d'Italia: esperienze, storie, memorie, visioni della Grande Guerra*, Milano, Mursia, 2014.
- Faeta 2016** Francesco Faeta, *Guerra, costruzioni dell'identità nazionale, dispositivo fotografico*, pre-print dell'intervento al convegno *Il dolore, il lutto, la gloria. Rappresentazioni fotografiche della grande guerra fra pubblico e privato, 1914-1940*, Ravenna, 26-28 maggio 2016, in <<https://eventi.unibo.it/il-dolore-il-lutto-la-gloria/relazioni/ravenna-2016-faeta.pdf>> (11.01.17), p. 7. L'intervento è disponibile nella traduzione in inglese in Francesco Faeta, *War, Constructions of National Identity, and Photography*, in "RSF. Rivista di Studi di Fotografia", n. 4, 2016, pp. 8-22.
- Faron 2007** Olivier Faron, *L'elaborazione del lutto, tra privato e pubblico*, in Audoin-Rouzeau / Becker 2007, pp. 487-499.
- Gentile 2014** Emilio Gentile, *Due colpi di pistola, dieci milioni di morti, la fine di un mondo. Storia Illustrata della Grande Guerra*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2014.
- Gibelli 1991** Antonio Gibelli, *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- Isnenghi 1982** Mario Isnenghi (a cura di), *Operai e contadini nella grande guerra*, Bologna, Cappelli, 1982.
- Isnenghi 1997** Mario Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- Janz / Klinkhammer 2008** Oliver Janz / Lutz Klinkhammer (a cura di), *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, Roma, Donzelli, 2008.
- Kopytoff 1986** Igor Kopytoff, *The Cultural Biography of Things*, in Arjun Appadurai (a cura di), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 64-91.
- Menozzi / Procacci / Soldani 2010** Daniele Menozzi / Giovanna Procacci / Simonetta Soldani (a cura di), *Un paese in guerra. La mobilitazione civile in Italia (1914-1918)*, Milano, Unicopli, 2010.
- Mondini 2004** Marco Mondini, *La festa mancata. I militari e la memoria della Grande Guerra, 1918-1923*, in "Contemporanea", a. VII, n. 4, Bologna, Il Mulino, 2004, pp. 555-578.
- Mondini 2014** Marco Mondini, *La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare: 1914-18*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Monteleone / Sarasini 1986** Renato Monteleone / Pino Sarasini, *I monumenti italiani ai caduti della grande guerra*, in Diego Leoni / Camillo Zadra (a cura di), *La grande guerra: esperienza, memoria, immagini*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 631-662.
- Mosse 2005 [1990]** George L. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Bari, Editori Laterza, 2005 [ed. orig. inglese 1990].

- Procacci 1999** Giovanna Procacci, *Dalla rassegnazione alla rivolta. Mentalità e comportamenti popolari nella grande guerra*, Roma, Bulzoni, 1999.
- Reteuna 1980** Dario Reteuna, *Una pocket per l'alpino, il bersagliere e il marinaio e alcune fotocamere da sparo*, in Schwartz 1980, pp. 33-39.
- Rivoir 1980** Silvana Rivoir, *Il soldato fotografato e fotografo*, in Schwartz 1980, pp. 10-16.
- Sandri / Tamassia 2015** Serena Sandri / Patrizia Tamassia (a cura di), *La collezione di cartoline della Grande Guerra nel Museo Francesco Baracca di Lugo*, Bologna, Bononia University Press, 2015.
- Savoia 2000** Daniela Savoia, "E sarà un passo, un respiro, una cadenza, un destino solo, per tutti". *Immagini e documenti della grande guerra*, in Boni / Righetti / Savoia 2000, pp. 9-13.
- Saunders 2007** Nicholas J. Saunders, *Oggetti di guerra*, in Audoin-Rouzeau / Becker 2007, pp. 516-523.
- Schwartz 1980** Angelo Schwartz (a cura di), num. mon. *La guerra rappresentata*, in "Rivista di storia e critica della fotografia", a. I, n. 1, 1980, pp. 10-16.
- Schwartz 2012 [1995]** Joan M. Schwartz, "We make our tools and our tools make us": *Lessons from Photographs for the Practice, Politics and Poetics of Diplomats*, in "Archivaria", vol. 40, 1995, pp. 40-74. Versione riveduta: "To speak again with a full distinct voice". *Diplomatics, Archives, and Photographs*, in Caraffa / Serena 2012, pp. 7-24.
- Serena 2012a** 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 Editore, 2012, pp. 15-25.
- Serena 2012b** Tiziana Serena, *La profondità della superficie. Una prospettiva epistemologica per "cose" come fotografie e archivi fotografici*, in Caraffa / Serena 2012, pp. 51-65.
- Tobia 1998** Bruno Tobia, *L'Altare della Patria*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- Tobia 2008** Bruno Tobia, *Monumenti ai caduti, dall'Italia liberale all'Italia fascista*, in Janz / Klinkhammer, pp. 59-61.
- Tomassini 1996** Luigi Tomassini, *Immagini della grande guerra. Fra pubblico e privato. Il parte*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", a. XII, n. 23, 1996, pp. 39-49.
- Turgeon 2011** Laurier Turgeon, *La memoria della cultura materiale e la cultura materiale della memoria*, in Bernardi / Dei / Meloni 2011, pp. 103-124.
- Willumson 2004** Glenn Willumson, *Making Meaning. Displace Materiality in the Library and Art Museum*, in Edwards / Hart 2004, pp. 62-80.
- Winter 1998 [1995]** Jay Winter, *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea*, Bologna, Il Mulino, 1998 [ed. orig. inglese 1995].

—
 Fonti archivistiche

#Biblioteca Comunale Malatestiana 1916 Biblioteca Comunale Malatestiana, *Carte Grande Guerra*, bozza di manifesto, ms., Cesena, 25 marzo 1916.

#Ministero della Pubblica Istruzione / Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento 1915 Ministero della Pubblica Istruzione / Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento, *Raccolta di testimonianze e di documenti storici sull'attuale Guerra Italo-Austriaca*, circolare a stampa, Roma, Stab. Tip. C. Colombo, 1° agosto 1915.

#Museo Centrale del Risorgimento 1918 Museo Centrale del Risorgimento, Fondo dei caduti della Prima Guerra Mondiale, *Lettera dell'On. Paolo Boselli al Direttore della Biblioteca Malatestiana di Cesena*, ms., 23 marzo 1918.

#Ministero dell'Istruzione / Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento

1915 Verificare in nota Ministero dell'Istruzione / Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento, *Raccolta di testimonianze e di documenti sulla guerra italo-austriaca. Relazione del Presidente On. Paolo Boselli agli onorevoli membri del comitato nell'adunanza dell'11 dicembre 1915*, lettera dattiloscritta, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1915.

#Ministero della Pubblica Istruzione / Comitato Nazionale per la Storia

del Risorgimento 1916 Verificare in nota Ministero della Pubblica Istruzione / Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento, *Relazione presentata dal presidente On. Paolo Boselli sull'opera svolta dal Comitato dall'inizio dei suoi lavori (4 aprile 1909) al 15 giugno 1916*, circolare a stampa, Roma, Tipografia della Camera dei deputati, 1916.

Il poeta esposto. Un 'album di famiglia' dei poeti italiani d'oggi

Abstract

Bringing together a conspicuous group of photographic portraits of 20th-century poets, Niva Lorenzini's volume *Le parole esposte. Fotostoria della poesia italiana del Novecento* (2002) can be seen as a particular type of album, presenting hundreds of photographic reproductions laid out on the page to create a narrative about the large 'family' of Italian poetry. Such narration develops in an intergenerational perspective by way of inclusion, exclusion, and dialogues among individuals belonging to the same small community. Most important, this ideal album raises crucial questions about the representation and self-representation of the poet as a member of a closely knit community, (presumably) characterized by a strong quest for identity.

Keywords

COMMUNITY; GIOVANNETTI, GIOVANNI; ITALIAN POETRY;
LORENZINI, NIVA; PHOTOGRAPHIC ALBUM

Nei primi anni Duemila una delle voci più autorevoli della critica letteraria italiana, Niva Lorenzini, dava alle stampe una pubblicazione iconotestuale intitolata *Le parole esposte. Fotostoria della poesia italiana del Novecento*⁻¹. Si tratta di un volume sostanzialmente unico nel suo genere, e per questo ancor oggi di estrema originalità nel panorama nazionale. Il libro è bipartito: la prima sezione, la più sostanziosa, si intitola *Reportage sulla poesia*; la seconda, *Cento poeti più uno*. La 'fotostoria' cui fa riferimento il sottotitolo coincide sostanzialmente con il primo capitolo, nel quale, tra testo e immagini, si offre un ampio profilo critico della scrittura in versi novecentesca entro un arco cronologico che da Aldo Palazzeschi – subito identificato, attraverso un ritratto collocato in posizione incipitaria, come 'padre' nobile – giunge agli autori nati negli ultimi decenni del

secolo. *Reportage*, lo definisce Niva Lorenzini, ricorrendo a un termine che di solito viene impiegato in ambito giornalistico, e che di fatto sembra qui valere come sinonimo di resoconto, di *compte rendu* di quasi cento anni di poesia ⁻². In realtà, se è vero che le pagine della studiosa bolognese hanno un andamento piano e ben scandito, tuttavia il tono e il linguaggio adoperati risultano piuttosto sostenuti, mostrando tutti i crismi della scrittura critica più colta e rigorosa.

Il termine *reportage* parrebbe allora alludere non tanto alla natura del testo scritto, quanto al rapporto che esso instaura con le immagini che lo accompagnano: un rapporto misto, anche piuttosto articolato, ma che in sostanza attribuisce loro una funzione di carattere illustrativo. Il vivace e competentissimo panorama tracciato dalla *reporter* d'eccezione Lorenzini, infatti, solo in rari casi entra in dialogo diretto con il ricco corredo iconografico, commentando o facendo giocare tra loro le fotografie, al punto che se queste mancassero, come di norma mancano nelle storie letterarie, il risultato finale ne uscirebbe certo impoverito, ma resterebbe comunque perspicuo, laddove sarebbe difficile sostenere il contrario. Ben lo dimostra la scelta di arricchire la pagina disponendo ad arte qualche ritratto fotografico di eminenti studiosi i cui acuminati giudizi sono richiamati nel testo a supporto del discorso storico-critico, mentre la loro autorevole presenza intellettuale è convocata in effigie a fianco dell'autore trattato. Difficile insomma negare che in questa prima sezione la componente fotografica soggiaccia ancora interamente all'istanza verbale: ogni scatto appare infatti, e davvero letteralmente, "impregnato di linguaggio" ⁻³, sicché lo sguardo del lettore risulta fortemente condizionato dalla ingente presenza di segni tipografici.

Resta da aggiungere qualcosa circa le immagini che figurano in questo primo capitolo. L'apparato iconografico del *Reportage sulla poesia* è composto da una notevole quantità di fotografie prelevate dalle fonti più disparate e poi assemblate in modo da restituire un suggestivo percorso tra gli autori, le scuole e gli indirizzi più significativi del ventesimo secolo. Si tratta di materiali estremamente eterogenei, che vanno dal ritratto del singolo poeta alla fotografia di gruppo, dalla posa professionale, e magari cerimoniale, d'apparato, a quella domestica, fino allo scatto rubato. A tale varietà corrisponde naturalmente anche una molteplicità di forme, stili, codici iconici, risultati. Alcune immagini provengono da importanti archivi, come quelli milanesi di Arnoldo Mondadori (Ame) e dell'agenzia fotogiornalistica Effigie; altri sono stati messi a disposizione dagli eredi dei poeti. Tuttavia è significativo che circa la metà del *corpus* iconografico di questa prima parte, soprattutto là dove compaiono autori nati tra le due guerre e nel dopoguerra, sia stato realizzato da un'unica mano e da un unico occhio: quelli di Giovanni Giovannetti, un fotografo, ha scritto Maria Antonetta Terzoli, "[...] simpatetico ai suoi oggetti, testimone o compagno di strada degli scrittori, artisti, poeti, letterati, attori o scienziati che fotografa" ⁻⁴.

Queste dunque le caratteristiche del primo capitolo, al quale mi pare che la definizione di *reportage* o di inchiesta non si attagliano

perfettamente: siamo piuttosto di fronte a un panorama storico-critico affidato a un originale, almeno per l'Italia, ibrido verbovisuale, dove la narrazione però non si fa 'per' immagini ma semmai 'con' le immagini, le quali pur essendo numerose e in media di buona qualità, sono tuttavia chiamate a supportare e arricchire il testo da posizione tutto sommato ancillare (spesso anche a livello di impaginato). Per questo anche il termine "fotostoria" credo risulti sostanzialmente fuorviante, e sarebbe più corretto, a mio avviso, parlare di storia letteraria illustrata.

Discorso diverso per il secondo capitolo, *Cento poeti più uno*. L'eterogeneità dei materiali iconografici che contraddistingue la prima parte cede qui il passo a una totale omogeneità, visto che *Cento poeti più uno* è composto esclusivamente da scatti d'autore: centouno, appunto, ritratti di poeti d'oggi, tutti realizzati da Giovanni Giovannetti. Il medium verbale si fa ora da parte, o meglio è ridotto alla servile presenza della didascalia di accompagnamento: il potere del linguaggio, se non scompare, almeno diventa discreto e cessa di determinare la struttura dell'opera. Si ha dunque uno scarto di modello, che poi naturalmente implica una differente configurazione degli aspetti materiali dell'oggetto-libro, con il passaggio dalla tipologia della storia illustrata a quella dell'album, o almeno di una configurazione iconografica che credo possa essere definita album. Ma un album che, stante la natura bipartita del libro, entra giocoforza in rapporto con ciò che lo precede. Ritengo che la peculiarità de *Le parole esposte*, e il motivo del suo interesse, risieda proprio in questo, nel discorso relazionale che le due parti – per molti aspetti diverse, e quasi inconciliabili, se a unirle non ci fosse almeno il *fil rouge* degli scatti di Giovannetti – intrattengono, concorrendo, proprio in virtù dello scarto che le separa, a un medesimo traguardo, che è poi quello appunto di attribuire coesione, riconoscibilità e profondità storica alla famiglia dei poeti italiani.

I poeti italiani 'formato famiglia'

Cerco di chiarire il mio discorso attraverso un confronto. Nel 1986 esce negli Stati Uniti un volume intitolato *The Poet Exposed*⁻⁵: il parallelo con il libro di Lorenzini appare inevitabile, se non altro per l'evidente somiglianza fra i titoli, anche se dubito che ci sia stato un rapporto di filiazione consapevole. Ne è autore il fotografo Christopher Felver, anche *filmmaker*, noto per aver ritratto centinaia di personalità di spicco del mondo letterario, musicale e cinematografico statunitense; il suo lavoro più recente, apparso nell'aprile del 2017, è una galleria di volti di poeti e scrittori nativi americani⁻⁶.

In *The Poet Exposed* l'elemento verbale è ridotto ai minimi termini, e non c'è nessun inquadramento storico-critico che presenti sia pur sinteticamente il panorama della poesia americana moderna. Il fatto che si tratti di poeti è certificato da un solo elemento: la riproduzione di alcuni versi, spesso vergati a mano e dunque non trascritti ma a loro volta fotografati, pubblicati a fianco dei singoli ritratti. Secondo un modello tipicamente statunitense di strutturazione identitaria, siamo dunque in

presenza di una rassegna di individualità, ciascuna colta nella propria unicità (non a caso tutti i ritratti sono a pagina intera). Avrebbe senso definire un'opera del genere un album? Credo di sì. Avrebbe però senso definirlo un 'album di famiglia', anche prendendo in considerazione un'accezione allargata della parola 'famiglia', intesa non solo come "nucleo fondamentale della società umana costituito da genitori e figli", ma come "complesso delle persone unite da uno stesso vincolo che hanno un ascendente diretto comune"? ⁻⁷ Ritengo di no, nella misura in cui l'orizzontalità dell'identità collettiva che Felver viene costruendo non prevede quella dimensione di profondità storica e connessione intergenerazionale, appunto determinata dalla presenza di un "vincolo" e di un "ascendente", che è invece richiesta dalla forma dell'album di famiglia.

Senza naturalmente voler sminuire il valore artistico del suggestivo lavoro di Felver, sarei propenso ad avvicinare *The Poet Exposed* al modello di certi album istituzionali, come gli *school yearbooks* dei *colleges* e delle *high schools* statunitensi, pensati appunto in orizzontale, a certificare, e magari cementare, una struttura identitaria collettiva basata sì su una comune appartenenza, ma che risulta piuttosto aleatoria, instabile (per mancanza dell'"ascendente") e che soprattutto si forma per addizione di singolarità, di soggettività iconiche chiamate a esprimere una presunta, intrinseca qualità eidetica dell'esser poeta (scarso peso del "vincolo"). Non è un a caso, credo, che Christopher Felver opti invariabilmente per il primo piano, mettendo sempre in evidenza il volto dei soggetti ritratti, cioè la cifra stessa dell'individualità irriducibile, a costo di sacrificare del tutto la componente fisico-gestuale e il contesto ambientale. Diversamente, scorrendo gli scatti di Giovanni Giovannetti, ci si accorge che i primi piani sono relativamente rari, e comunque quasi mai ravvicinati; il fotografo toscano lavora molto sul corpo dello scrittore ritratto, attribuendo valore agli atteggiamenti e alla mimica, spesso anche al luogo che quella persona abita, alla città dove vive, insomma all'intimità e alle risonanze emotivo-culturali di un preciso *cadre de vie* ⁻⁸.

Per questo, a differenza di *The Poet Exposed*, che definirei un ispirato repertorio tipologico, il capitolo *Cento poeti più uno*, la seconda parte del libro che sto analizzando, può essere considerato come un peculiare 'album di famiglia'. Sono almeno due le ragioni che motivano tale affermazione. La prima è che le pagine in questione, facendo a meno delle parole – eccezion fatta per le asciutte didascalie d'accompagnamento – si sottraggono di fatto a ogni giudizio storico-valutativo o formale. Il solo criterio che le ordina è quello della successione alfabetica, in assenza di qualsivoglia distinzione o tassonomia generazionale, geografica o ideologica. Si osserva, naturalmente, un accorto, e ben ritmato, lavoro di organizzazione e disposizione delle immagini; le retoriche del *layout*, la cui importanza per il genere del fototesto Michele Cometa ha recentemente ricordato ⁻⁹, sono qui adoperate con grande perizia, in modo da suggerire scambi e reciproche risposdenze tra le figure coinvolte. In tal senso anche i ritratti a pagina intera, che pure sono relativamente rari,

non creano mai le condizioni d'un isolamento individualizzante, non certificano l'irriducibile singolarità del soggetto raffigurato, ma partecipano invece a una narrazione collettiva che si sottrae sistematicamente all'effetto congelante del *photo-tableau*. Proprio come negli album di famiglia, ogni immagine non è che la tessera d'un discorso più ampio, e conta per la rete di rimandi di volta in volta instaurata con ciò che precede e con ciò che segue.

La seconda ragione che consente di parlare di album di famiglia è appunto legata al discorso relazionale che unisce le due parti de *Le parole esposte*: i poeti sono tali perché rientrano in una storia, in una tradizione che il capitolo d'esordio si incarica, soprattutto a parole, di affermare. Non voglio dire che il secondo capitolo sarebbe incomprendibile in assenza del primo: credo però di poter affermare che il suo significato sarebbe molto diverso⁻¹⁰. Se per famiglia intendiamo, si è detto, il "complesso delle persone unite da uno stesso vincolo che hanno un ascendente diretto comune", il primo capitolo di questo libro mi pare certifichi l'esistenza di entrambe queste condizioni, ossia il "vincolo", dato dal sussistere di una comunità transtemporale, sia pure estremamente articolata e 'plurale', e l'"ascendente", rappresentato dalla tradizione stessa della poesia italiana, che al pari d'ogni altra tradizione è il risultato di una storia a pendenza lieve, fatta di scontri, conflitti, magisteri accolti e rifiutati, canoni e anticanoni continuamente ridiscussi. Vi è insomma una logica identitaria che funziona da garanzia di *auctoritas* circa l'esistenza di una diretta correlazione tra il lascito degli autori più remoti, diciamo gli antenati, e la presenza attuale dei loro eredi. Su questo elemento si basa la correlazione tra le due parti, con i ritratti degli scrittori nati nel secondo Novecento che, potremmo dire parafrasando le parole con cui Pierre Bourdieu commentava gli album di famiglia, "testimoniano concretamente l'antichità e la continuità della stirpe, consacrano la sua identità sociale, sempre indissociabile dalla permanenza nel tempo"⁻¹¹.

La fotografia del singolo poeta, insomma, come documento socio-culturale da inserire nell'albero genealogico di una famiglia virtuale. A sostegno di questo argomento vorrei ricordare un aspetto della *Fotostoria* di Niva Lorenzini che ho finora volutamente tralasciato, ovvero il passaggio dal bianco e nero della prima parte al colore della seconda. È questo un altro elemento di cui tener conto: *Le parole esposte* è un volume ibrido non solo in ragione della sua natura iconotestuale, o della partizione di cui abbiamo dato conto, ma anche perché a comporlo ci sono immagini realizzate da uno stesso autore, Giovannetti, impiegate in due diversi modi. Si noti infatti che quasi tutti i poeti ritratti dal fotografo toscano nella seconda parte sono già raffigurati nella prima: ma il significato della loro immagine varia notevolmente da un capitolo all'altro, e le due istanze si completano a vicenda. Il bianco e nero del capitolo iniziale in qualche misura livella e apparenta: livella perché pone tutti, i vivi e i morti, sullo stesso piano, ma anche li apparenta perché appunto conferisce loro un ruolo 'storico', ne fa anelli d'una catena che

congiunge le epoche. I poeti sono insomma tutti, i vivi e i morti, le voci d'inizio Novecento e quelle dei primi anni Duemila, monumentalizzati da un'istanza autoritativa fortissima, che non solo il testo ma appunto la scelta del bianco e nero si incarica di accreditare. Viceversa nel capitolo finale il colore attribuisce un *quid* di vitalità e fascino, forse anche di *glamour*, ai poeti ritratti, il che peraltro rafforza l'effetto di realtà delle immagini, grazie anche alla consistenza quasi sensuale dell'elemento cromatico, esaltata dall'esperienza aptica della carta lucida. Tale rapporto dialettico tra spettrale (ma qualificante) funzione del bianco e nero e vivificante, addirittura voluttuosa, presenza del colore, esemplifica alla perfezione proprio quel sotteso discorso relazionale di continuità storica che qui ho cercato di analizzare.

Tra istanza autoritativa e istanza attualizzante

In conclusione, direi che nel volume di Niva Lorenzini i volti di ieri cedono il posto a quelli di oggi, ma non c'è alcuna cesura: c'è, semmai, continuità, e la famiglia dei poeti vi appare peraltro non troppo diversa da ogni altra famiglia, se la sua storia è fatta di divergenze e conflitti anche laceranti, con qualche figlio obbediente e tanti ribelli, spesso più in sintonia con i nonni che con i genitori. Come Milly Buonanno osservava ormai quasi cinquant'anni fa, "in misura quasi esclusiva la pratica della fotografia adempie a una funzione d'integrazione familiare ed è a sua volta funzione di quest'ultima" ⁻¹². Argomento che ben risponde alla definizione, proposta da Elizabeth Edwards, di album come peculiare manifestazione materiale d'un desiderio sociale ⁻¹³. Per questo *Le parole esposte* risulta un libro costruito, come del resto ogni album di famiglia, su un doppio movimento: da un lato autorizza i poeti d'oggi a considerarsi tali, a porsi in continuità con una certa storia e a rivendicare una data appartenenza (istanza autoritativa: la storia illustrata diventa storia di una famiglia); dall'altro garantisce un dopo, la sopravvivenza della famiglia nel presente (istanza attualizzante, che il colore certifica e rafforza). Quanto alle immagini in sé, poi, la presenza d'una ingente quantità di fotografie d'autore rinsalda la continuità tra le due parti del volume, che è visiva e non solo, e in certa misura ne favorisce il dialogo. Dal canto suo, il testo firmato da Niva Lorenzini beneficia notevolmente dell'apparato iconografico perché ciò che afferma nei termini astratti del linguaggio, e tanto più del linguaggio settoriale, storico-critico, è appunto come 'provato', materiato attraverso l'oggetto-fotografia, ossia un elemento concreto, tangibile e persino sensuale nel caso degli scatti a colori.

Libri come *Le parole esposte* sollevano un interrogativo: la poesia ha qualcosa da guadagnare nel rapporto con la fotografia? Credo di sì. Non tanto la possibilità di essere ammessa nel seducente e ambito, ma insidioso, gioco della civiltà delle immagini, quanto semmai l'opportunità di rinsaldare, con i mezzi dell'eloquenza visiva, quel processo identitario e memoriale, di continuità nel e oltre il tempo, che dal Settecento a oggi è il fine ultimo della storia letteraria. Come dimostra il libro di

Lorenzini, unite a far sistema le immagini dei poeti possono offrirci come un elemento di coesione e affermazione della pratica letteraria. Proprio per questo credo che la poesia, arte nient'affatto isolata o aristocratica come spesso la si dipinge, potrebbe trarre grande vantaggio dall'incrociare più spesso il proprio cammino con una diffusa e riconosciuta pratica sociale quale quella dell'album fotografico, molto vicino all'esperienza quotidiana ed emotiva di ognuno e per questo capace, come osservava Elizabeth Edwards, di

—
 rinsaldare reti e identità costruite sulla memoria cui fanno riferimento, posizionando gli individui in relazione al gruppo, legando passato e presente, e, forse, presupponendo un futuro ⁻¹⁴.

—

⁻¹ Cfr. Lorenzini 2002.
⁻² Sul concetto di "reportage di poesia" proposto dalla studiosa bolognese, cfr. *ivi*, pp. 9, 18.
⁻³ Prendo questo sintagma in prestito da Grojnowski 2002, p. 9.
⁻⁴ Terzoli 2006, p. 8. Da ormai trent'anni Giovannetti sta costruendo un vasto repertorio internazionale di ritratti di narratori, poeti, saggisti, in parte già edito in pubblicazioni simili: cfr., oltre al libro appena citato, De Giovanni 2003.
⁻⁵ Cfr. Felver 1986.
⁻⁶ Cfr. Felver 2017.
⁻⁷ Cito dalle definizioni del lemma "famiglia" offerte dal vocabolario Zingarelli (ed. 2017).

⁻⁸ "Unica resta l'immagine di sé suggerita tramite elementi e segnali non verbali: lo sguardo, i gesti delle mani, la posizione del corpo, gli abiti indossati, a volte l'arredamento della casa, gli oggetti o gli animali che si vedono in alcune fotografie" (Terzoli 2006, p. 9).
⁻⁹ Cometa 2016, p. 78.
⁻¹⁰ "Senza il racconto che la circostrive allargandone i confini spazio-temporali, la foto di famiglia risulta incomprensibile (o meglio, inutile) per chi non appartenga alla comunità raffigurata" (Albertazzi 2017, p. 50).
⁻¹¹ Bourdieu *et al.* 2004 [1965], p. 70.

⁻¹² Buonanno 2004 [1965], p. 14.
⁻¹³ "[Albums are] specific material manifestations of social desire. These relate to the function and appropriateness of form, which makes possible authorial ordering, and text, which is central to evocation and the construction of memory" (Edwards 1999, p. 231).
⁻¹⁴ "[Photographs] reinforce networks and identity built on the memory to which they relate, positioning individuals *vis à vis* the group, linking past, present and perhaps implying a future" (*ivi*, p. 233).

—
 Note

Albertazzi 2017 Silvia Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017.
Bourdieu 2004 [1965] Pierre Bourdieu, *Culto dell'unità e differenze colte*, in Bourdieu *et al.* 2004 [1965], pp. 49-121.
Bourdieu et al. 2004 [1965] Pierre Bourdieu / Luc Boltanski / Robert Castel / Jean-Claude Chamboredon (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi, 2004 [ed. orig. francese 1965].

—
 Bibliografia

- Buonanno 2004 [1965]** Milly Buonanno, *Presentazione di Bourdieu et al.* 2004 [1965], pp. 13-18.
- Cometa 2016** Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Michele Cometa / Roberta Cogliore (a cura di), *Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-116.
- De Giovanni 2003** Neria De Giovanni, *E dicono che siamo poche... Scrittrici italiane dell'ultimo Novecento*, a cura di Giacomo F. Rech, con le fotografie di Giovanni Giovannetti, Roma, Dipartimento per l'Informazione e l'Editoria, 2003.
- Edwards 1999** Elizabeth Edwards, *Photographs as Objects of Memory*, in Marius Kwint / Christopher Breward / Jeremy Aynsley (a cura di), *Material Memories. Design and Evocation*, Oxford, Berg, 1999, pp. 221-236.
- Felver 1986** Christopher Felver, *The Poet Exposed*, prologue by Gary Snyder, foreword by Robert Creeley, afterword by William E. Parker, New York, Alfred Van der Marck Editions, 1986.
- Felver 2017** Christopher Felver, *Tending the Fire 2017. Native Voices and Portraits*, foreword by Simon J. Ortiz, introduction by Linda Hogan, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2017.
- Giovannetti 2006** Giovanni Giovannetti, *Un archivio italiano. Scrittori di lingua italiana nelle fotografie di Giovanni Giovannetti*, introduzione di Maria Antonietta Terzoli, Milano, Effigie, 2006.
- Grojnowski 2002** Daniel Grojnowski, *Photographie et Langage. Fictions illustrations informations visions théories*, Paris, Corti, 2002.
- Lorenzini 2002** Niva Lorenzini, *Le parole esposte. Fotostoria della poesia italiana del Novecento*, Milano, Crocetti, 2002.
- Terzoli 2006** Maria Antonietta Terzoli, *Fotografare l'artista*, in Giovannetti 2006, pp. 7-10.

Alberto Sartoris e la fotografia: *Gli elementi dell'architettura funzionale e le mostre di architettura*

Abstract

Italian-Swiss architect and art promoter Alberto Sartoris (1901-1998) was the first to bring to the Italian publishing scene an unusual model of architectural treatise, which had its characteristic traits in a polemical use of the text and in the spectacular nature of the images chosen. Published in 1932, Sartoris' *Gli elementi dell'architettura funzionale* highlights an important history and theory of architecture photography. The aim of this paper is to analyze the extensive and constant presence of Sartoris in international exhibitions, debates and conferences developed in Europe since the 1920s in relation with his most important editorial operation.

Keywords

ARCHITECTURAL PHOTOGRAPHY; ARCHITECTURE EXHIBITIONS; GLI ELEMENTI DELL'ARCHITETTURA FUNZIONALE; HOEPLI, ULRICO; PERSICO, EDOARDO; RATIONALISM; SARTORIS, ALBERTO

La pubblicazione de *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna* di Alberto Sartoris (Torino 1901-Cossonay, Vaud, 1998) ⁻¹, edita da Ulrico Hoepli nell'aprile 1932, è l'esito di quella che Enrico Maria Ferrari ha definito una "ricerca paziente" di fotografie appartenenti ad una specifica tendenza architettonica, generalmente identificata con il termine 'razionale' ⁻². Alla base del volume vi è infatti un intenso lavoro di documentazione preliminare, che consiste nella raccolta e nella catalogazione di numerose fotografie dell'architettura razionale del tempo, avviato da Sartoris almeno a partire dal 1926, anno in cui inizia la sua collaborazione con importanti gallerie e fondazioni d'arte e d'architettura dell'epoca ⁻³ e con le più note riviste europee del periodo – quali

ad esempio “La Casa Bella” di Milano e “Das Werk” di Zurigo – dove le fotografie raccolte dall’architetto italo-svizzero iniziano ad essere riprodotte a corredo delle sue recensioni di mostre europee d’arte e di architettura ⁻⁴. È dunque nella seconda metà degli anni Venti che prende forma uno specifico *corpus* fotografico, strettamente legato agli scritti e agli interventi critici di Sartoris, che caratterizzerà tutta la sua attività editoriale, accademica e professionale e che finirà per associare il suo nome a quello di noti architetti e progettisti dell’architettura razionale del Novecento.

Nonostante la letteratura critica su Sartoris abbia evidenziato un semplice intento documentale nel suo utilizzo della fotografia ⁻⁵, i documenti e la corrispondenza privata, nonché le mostre da lui curate a partire dal 1926, consentono di comprendere come egli consideri invece l’immagine fotografica come un insostituibile strumento di conoscenza del dibattito internazionale e come un fondamentale “mezzo di propaganda ideale” ⁻⁶ dell’architettura razionale. La fitta rete di relazioni che Sartoris stabilisce con i più importanti protagonisti dell’architettura dell’epoca – tra i quali Le Corbusier, Giuseppe Terragni, Henri-Robert Von der Mühl e Alfred Roth – gli consente infatti non solo di ottenere informazioni e stampe fotografiche destinate a confluire ne *Gli elementi dell’architettura funzionale*, ma anche di crearsi una reputazione che renderà possibile la pubblicazione di tre edizioni del volume (1932, 1935 e 1941) e di partecipare a importanti mostre di fotografia di architettura (fig. 1).

Nel Fondo Alberto Sartoris conservato presso gli Archives de la construction moderne dell’École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL) si contano circa 8.000 fotografie di 410 autori, che rappresentano una significativa testimonianza del suo ruolo nei complessi meccanismi di produzione e di diffusione internazionale dell’immagine dell’architettura ‘razionale’. L’attenzione alle inquadrature e ai rapporti tra le forme, la cura per l’illuminazione e per la posizione dell’oggetto architettonico rispetto al contesto ⁻⁷ sono tutti elementi che consentono di riconoscere il ruolo di prim’ordine assegnato alle fotografie impiegate da Sartoris a partire dal 1926. Le numerose esposizioni d’arte e d’architettura curate e allestite dall’architetto italo-svizzero costituiscono un’altra fonte importante per comprendere il suo ruolo nella pubblicitaria di settore ⁻⁸. Le mostre raccolgono infatti sia i disegni e le assonometrie prodotte dallo stesso Sartoris (a partire dal 1925), sia le fotografie da lui raccolte e collezionate che invitano a riflettere sull’uso di queste immagini non solo come strumenti di rappresentazione e documentazione, ma come veri e propri mezzi di trasmissione di una determinata ipotesi interpretativa dell’architettura ⁻⁹. L’analisi delle molte mostre internazionali alle quali Sartoris prende attivamente parte con i suoi disegni e le sue fotografie ⁻¹⁰ permette anche di cogliere similitudini e differenze tra i linguaggi fotografici che si sviluppano nel lungo periodo seguendo modelli diversi di sperimentazione e di innovazione ⁻¹¹. Non a caso, il suo celebre volume del 1932, che conta 676

vedute architettoniche in bianco e nero, è stato più volte paragonato a un immenso album di fotografie di famiglia ⁻¹².

Le prime esposizioni e la raccolta del repertorio fotografico

Tra le molte esposizioni ricostruibili attraverso l'analisi della corrispondenza privata di Sartoris, particolarmente significativa è l'*Exposition d'artistes italiens contemporains* inaugurata a Ginevra presso il Musée Rath il 6 febbraio 1927. Sartoris, in qualità di Commissario generale, viene incaricato di selezionare le opere di un folto gruppo di artisti italiani. L'allestimento della mostra mette in evidenza il suo severo e rigoroso criterio di scelta delle opere:

—

I venti artisti che espongono rivelano temperamenti interessanti e vari per diversità di tecniche e di intendimenti: ma in tutti è palese uno sforzo unico verso una ricerca di semplicità e di verità essenziali, realizzato in sintesi errate e talora aspre, che unisce e collega tra loro le opere, da quelle di Arturo Tosi a quelle di Carrà e di Sironi, dai progetti architettonici di Alberto Sartoris alle tavole di Casorati. Di qui nasce dalla mostra un che di chiaro, di coerente che certo non sarebbe stato raggiunto se la scelta degli espositori non si fosse attenuta a stretti criteri di tendenza ⁻¹³.

—

Sartoris, definito dalla stampa non specialistica come “l'ordinatore e l'ideatore dell'esposizione” ⁻¹⁴, partecipa alla mostra anche in qualità di artista, riservando tuttavia alle sue opere uno spazio alquanto modesto:

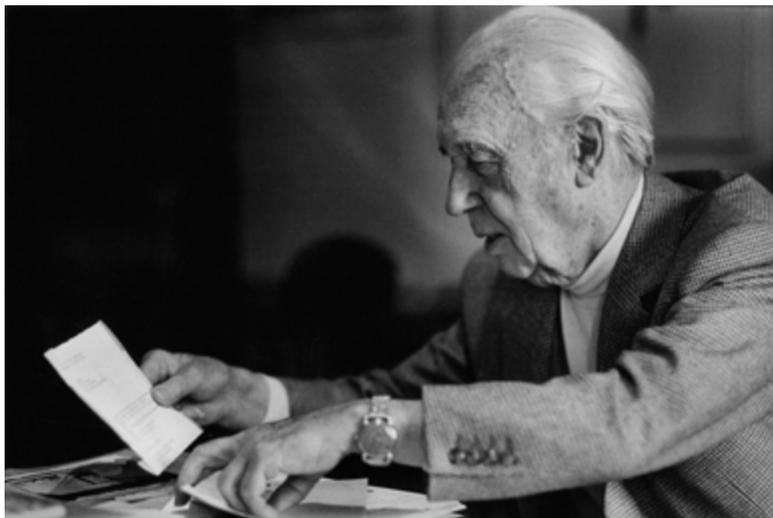
—

la decina di disegni e progetti che egli espone è una buona, anzi ottima premessa, ma non è ancora la chiara determinazione di quella individualità ch'egli certamente possiede e che deve trovare l'occasione di esprimere ⁻¹⁵.

—

Attraverso l'organizzazione delle cosiddette ‘Sezioni nazionali’, metodo scelto e utilizzato da Sartoris per suddividere i disegni e i progetti presentati nella mostra, egli ha modo di sperimentare le modalità più efficaci per mettere in luce le singole opere legate all'architettura del periodo, mantenendo comunque una visione omogenea dell'insieme dei disegni e delle fotografie esposte ⁻¹⁶. Questo approccio consente di cogliere sia le particolarità delle opere che le loro relazioni con il paese e la sfera culturale di appartenenza degli architetti e degli artisti coinvolti. Non a caso tale metodo, già abbondantemente collaudato ad esempio per l'*Esposizione internazionale di architettura* di Torino allestita presso la Palazzina della Promotrice delle Belle Arti nel 1926 e per la *Mostra internazionale delle arti decorative* di Monza del 1927 ⁻¹⁷, viene riproposto dallo stesso Sartoris anche in ambito editoriale, durante l'intera preparazione della prima edizione de *Gli elementi*. Questo ‘modello espositivo’, utilizzato anche negli anni successivi, viene considerato da Sartoris il mezzo più idoneo per una più veloce ed efficace

Gérald Bosshard,
 “Alberto Sartoris”,
 24 ottobre 1984.
 Stampa su carta
 fotografica, 17,6 × 23,8 cm.
 Chavannes-près-Renens,
 Svizzera, Archive
 Cantonale Vaudoise,
 ACV PP 886 B
 9839/19842410



diffusione delle immagini legate all’architettura razionale del periodo e per favorire il dibattito legato alle nuove idee circa la nascita di una cosiddetta “nuova architettura”⁻¹⁸. Tale specifica attività testimonia inoltre come i disegni prospettici dei primi progetti ad opera di Sartoris – fra i quali le cosiddette “sistemazioni architettoniche e urbanistiche” per il quartiere dello Stadium di Torino del 1922⁻¹⁹ – comincino velocemente a diffondersi all’interno delle più celebri gallerie internazionali d’arte e d’architettura.

La crescente notorietà, acquisita attraverso la partecipazione ai numerosi eventi espositivi citati⁻²⁰ e a seguito della pubblicazione delle prime riproduzioni fotografiche relative ai propri progetti, consente a Sartoris di essere convocato al primo Congresso Internazionale di Architettura Moderna (CIAM) del 1928 e, da quel momento in poi, di essere considerato uno dei principali teorici della cosiddetta “nuova architettura”. La partecipazione al CIAM, svoltosi presso il Castello di La Sarraz, in Svizzera, dal 25 al 29 giugno del 1928, è considerata come la prima esperienza concreta attraverso la quale egli ha l’occasione di iniziare quel lungo processo di raccolta di un personale archivio fotografico⁻²¹: in realtà il tentativo di realizzare una vera e propria ‘biblioteca di immagini di architettura’ costituiva già parte integrante delle sue primissime pubblicazioni.

Le numerose mostre organizzate da Sartoris a partire dal 1926 mettono in luce la sua meticolosa attenzione all’uso sapiente del personale repertorio iconografico. Dal 1929, l’organizzazione di esposizioni di architettura si rivela nuovamente fondamentale per incrementare la sua personale raccolta fotografica: in occasione della “esposizione internazionale dell’architettura modernissima”⁻²² *Werkbund-Ausstellung: Wohnung und Werkraum*, tenutasi dal 15 giugno al 15 settembre 1929 a Breslavia⁻²³, Sartoris ha il compito di selezionare per la sezione

italiana opere riferibili esclusivamente al movimento razionalista: raccogliendo più di 85 documenti, fra cui disegni di progetti e fotografie di edifici realizzati, organizza quella che un recensore della “Gazzetta del Popolo” giudica “la più bella, per numero e interesse, delle sezioni presenti all’esposizione” ⁻²⁴. L’intransigenza di Sartoris nella scelta delle opere esposte non desta certo sorpresa, dal momento che il carattere nettamente razionalista su cui è improntato il programma della mostra di Breslavia esclude di per sé la partecipazione di altre tendenze architettoniche. Questa “saggia divisione dei Generi” ⁻²⁵ denota come gli artisti italiani

—
non siano più idonei a partecipare ad altre esposizioni all’estero senza averne inteso il vero carattere di modernità inviandovi opere di altra tendenza e lasciando perdurare così, anzi avvalorando a tutto scapito del nome italiano, l’idea tanto radicata all’estero che realmente in Italia si continui a rimasticare il passato e non esista alcuna corrente di rinnovamento ⁻²⁶.

—
Tale esposizione rappresenta quindi “la prima e unica grande affermazione dell’architettura razionalista italiana all’estero” ⁻²⁷. Gli architetti razionalisti che intendono prendere parte all’esposizione devono inviare i loro disegni e le loro fotografie, esclusivamente dedicati al tema della casa di abitazione, a Sartoris presso la sede del Fascio, la Maison des Italiens, a Ginevra ⁻²⁸. Il fatto che Sartoris sia il destinatario diretto dei materiali fa sì che egli stesso possa implementare la sua già vasta collezione: si candidano infatti più di 85 architetti italiani, ciascuno dei quali spedisce numerose fotografie di svariate opere. L’occasione di una prima organizzazione di questo materiale fotografico è rappresentata, ancora una volta, dalla pubblicazione del catalogo. L’esposizione di Breslavia rappresenta probabilmente il momento culminante della raccolta iconografica messa a punto da Sartoris, nuovamente protagonista di un frenetico scambio di immagini con gli architetti più in vista del periodo ⁻²⁹.

Intanto, a fine gennaio del 1932, a pochi mesi dalla pubblicazione de *Gli elementi*, viene allestita presso la Galleria Il Milione di Milano la prima mostra personale di Sartoris dedicata esclusivamente ai suoi progetti assonometrici, veri e propri simboli della sua visione dell’architettura che, come tali, erano già stati pubblicati sulle riviste più diffuse, fra le quali “La casa bella” e “L’Ambrosiano” di Milano ⁻³⁰, ed esibiti alle esposizioni internazionali dell’epoca fra le quali la prima mostra di architettura razionale ⁻³¹. È importante sottolineare come per tale esposizione Edoardo Persico, direttore della galleria milanese, preveda la realizzazione di un grande catalogo in grado di assumere “le caratteristiche di un vero e proprio volume sull’architettura” ⁻³². Ernesto Nathan Rogers scrive per l’occasione:

—
La mostra delle Assonometrie dell’architetto Alberto Sartoris [...] è un avvenimento assai degno di essere ricordato, prima di tutto perché è

raro di poter esaminare in una mostra l'opera di un architetto e poi, perché, in particolare l'espositore è uno dei più interessanti esponenti dell'architettura moderna, e non solo italiana. Ognuno che s'occupi di questa materia sa quanto il giovane artista abbia contribuito al propagarsi delle salutari tendenze con l'opera e con gli scritti in patria e olttralpe; la sorprendente bibliografia del resto, documenta di quale larga considerazione il Sartoris sia circondato per ogni dove ⁻³³.

Tale esposizione, presentata da Pietro Maria Bardi e corredata dal catalogo illustrato da otto immagini di progetti di Sartoris curato dallo stesso critico romano e con una tiratura di 300 copie ⁻³⁴, provoca una reazione di sorprendente interesse da parte del pubblico e della critica, anche se tra i commenti pubblicati si osserva la mancanza di "qualche sezione di pianta, accanto alla lirica sintesi delle sue assonometrie" ⁻³⁵.

A seguito della pubblicazione de *Gli elementi* e grazie al successo della prima esposizione personale a Milano, nel corso del 1933 e del 1934 numerose gallerie d'arte, italiane e straniere, concordano con Sartoris l'allestimento di mostre personali dedicate ai suoi primi progetti di architettura razionale. Ad esempio, la Galleria Palladino di Cagliari, il Circolo degli Artisti di Torino, il Bragaglia fuori commercio di Roma e la Galleria degli Illusi di Napoli ospitano nelle loro sale le riproduzioni delle opere di Sartoris, considerato il "capintesta dell'architettura razionalista italiana, il primo che abbia realizzato e il primo che ha potentemente inquadrato in chiara teoria le idee e i contributi italiani alla architettura funzionale" ⁻³⁶.

Contraddizione fra teoria e pratica: il riscontro dell'attività professionale su quella espositiva

Attraverso la prima edizione de *Gli elementi* nell'aprile del 1932, l'impresa editoriale che lo renderà celebre, Sartoris incomincia a definire una specifica iconografia legata alla sua figura che lo accompagnerà nel corso di tutta la sua carriera professionale e accademica. La pubblicistica di settore, come ad esempio le riviste "Domus" di Milano o "Bâtir" di Bruxelles e gli organi di stampa non specialistica, come "La Stampa" di Torino o "Feuille d'Avis de Genève", iniziano a costruire, attraverso articoli e recensioni, una ben definita immagine dell'architetto italo-svizzero. Già all'epoca il critico Luigi Colombo, meglio noto come Fillia, lo definisce un vero e proprio "propagandista a favore della nuova architettura che lo impone [...] all'attenzione del mondo come il migliore teorico ed il più puro creatore" ⁻³⁷. Sartoris, infatti, già conosciuto soprattutto per le sue assonometrie, sembra essere riuscito a risolvere efficacemente l'ambizioso programma di raccogliere "le migliori realizzazioni dell'architettura funzionale di tutto il mondo" in quella che appare essere un'unica immensa "rassegna panoramica" ⁻³⁸, costruita attraverso il potere mediatico offerto dalla fotografia.

Così come per i cataloghi delle esposizioni curate e allestite da Sartoris in Italia e all'estero, l'obiettivo della prima edizione de *Gli elementi*

è quello di rivolgersi, oltre che agli architetti, anche a un pubblico di non addetti ai lavori che vuole documentarsi sugli sviluppi dell'architettura dell'epoca, immediatamente comprensibili per mezzo delle fotografie – scattate, nella maggior parte dei casi, da fotografi specializzati, fra i quali, ad esempio Mario Crimella o Jan Kamman – e delle riproduzioni di disegni di architettura –³⁹.

L'apparato iconografico della prima edizione del volume comprende 676 riproduzioni di fotografie e di progetti degli edifici più rappresentativi che hanno contraddistinto la carriera e l'attività di oltre 150 architetti provenienti da 25 nazioni. Nelle successive due edizioni, Sartoris aggiunge e toglie spazio a progetti di diversi progettisti privilegiando quelli che egli stesso definisce veri "esempi di architettura moderna" –⁴⁰. In ogni caso, l'attenta scelta delle fotografie da riprodurre testimonia la volontà di riunire sotto un unico testo le sole immagini relative alla cosiddetta "nuova architettura", mettendone in evidenza i rigidi criteri razionalisti. Sartoris esegue uno specifico lavoro di selezione delle fotografie con lo scopo di accostare un obiettivo didattico-formativo a una logica puramente promozionale, al fine di accostare il proprio nome e i propri progetti alle grandi firme dell'architettura razionalista dell'epoca. Nonostante Sartoris decida di pubblicare ne *Gli elementi* numerose fotografie di architetture edificate, egli dedica ai propri progetti una notevole importanza pubblicando 36 disegni di opere non realizzate (ad eccezione del Padiglione delle Comunità Artigiane, costruito in occasione della *Prima mostra di architettura moderna* di Torino del 1928 e distrutto pochi mesi dopo). Opere di altri architetti già pubblicate sulle principali riviste dell'epoca vengono riproposte, come ad esempio il progetto della Ville Radieuse per il centro di Parigi di Le Corbusier e Pierre Jeanneret e le diverse residenze di Robert Mallet-Stevens e Mies van der Rohe.

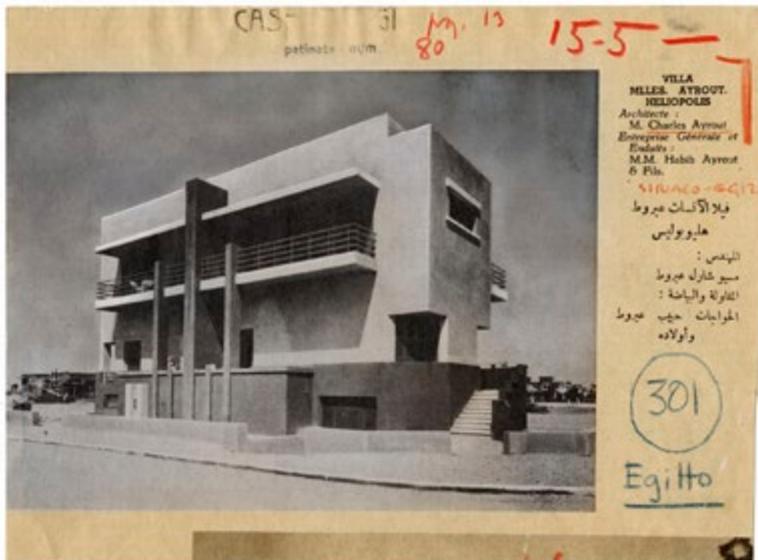
Per il volume di Sartoris, Ulrico Hoepli, in accordo con l'autore, sceglie di omogeneizzare le immagini raccolte eliminando tra l'altro ogni descrizione tecnica delle opere –⁴¹ e di stamparle tutte in bianco e nero, abbattendo quindi ogni eventuale suggestione dovuta all'utilizzo del colore (fa eccezione l'assonometria, ad opera dell'autore, dello studio del pittore Jean-Saladin van Berchem a Parigi). Un esempio eclatante è la famosa fotografia della Casa Elettrica di Figini e Pollini a Monza del fotografo Giovanni Bombelli di Milano, che in questo modo 'riduce' gli inserti in rosso pompeiano ad un grigio chiaro, contribuendo così a diffondere a livello internazionale l'idea di un'architettura razionale progettata con il solo uso di pareti bianche e inserti scuri. Questa scelta editoriale, probabilmente dettata da valutazioni prettamente economiche, contribuisce ad attribuire a tutte le fotografie pubblicate la stessa importanza e lo stesso 'valore' di rappresentazione, che si tratti di riproduzioni di progetti non realizzati, di plastici o di edifici realmente costruiti. Sartoris quindi si serve della fotografia come fondamentale strumento di mediazione dell'architettura; grazie ad essa stabilisce a priori le caratteristiche legate all'inquadratura, alla prospettiva e alla

tonalità delle superfici degli edifici rappresentati. In particolare, alcune stampe riportano e rivelano le indicazioni di ritocco fotografico fornite da Sartoris per celare la firma del fotografo o per modificare il contenuto dell'immagine stessa (figg. 2-3). Per alcune note immagini del Novocomum di Terragni, realizzate dalla Fotoarte Mazzeletti, il fotoritocco si rende necessario per eliminare gli elementi considerati di disturbo – fili elettrici, ombre portate, oggetti sul piano stradale – e per omogeneizzare la tonalità delle superfici (figg. 4-5). Anche se nel suo libro Sartoris elide ogni riferimento all'autore della fotografia pubblicata⁻⁴², la paternità o la fonte sono identificabili tramite la ricerca archivistica, dal momento che il nome del fotografo o dello studio fotografico è riportato sul *verso* dell'originale con le indicazioni di *copyright*. Le numerose indicazioni di ritaglio e, quando presenti, le annotazioni per il fotoritocco rappresentano una preziosa testimonianza del puntiglioso lavoro, svolto in prima persona da Sartoris, per la pubblicazione delle fotografie all'interno delle tre edizioni de *Gli elementi*.

La corrispondenza personale dell'architetto italo-svizzero non mette in evidenza richieste inviate ai fotografi delle opere, ma solo agli architetti e alle case editrici. Ciò significa che gli architetti, ricevuta la domanda di documentazione fotografica da parte di Sartoris, si sono rivolti allo studio fotografico per ottenere l'immagine da pubblicare. Il testo dell'“Avvertimento”, preparato da Sartoris e pubblicato in tutte le edizioni de *Gli elementi*, si rivela uno strumento utile per comprendere alcune tappe relative alla provenienza del materiale illustrativo della *Sintesi panoramica*⁻⁴³. Anche in questa ottica, la ricerca d'archivio si rivela estremamente efficace per tracciare una storia della fotografia di architettura attraverso le fotografie delle opere più rappresentative degli architetti che Sartoris reputava meritevoli di essere rappresentati nel suo libro.

La decisione di Sartoris di includere nel volume le opere dei cosiddetti “grandi maestri del Novecento”⁻⁴⁴ – tra i quali Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius e Alvar Aalto – accanto a quelle di architetti e progettisti meno conosciuti è una chiara testimonianza delle finalità auto-promozionali dell'opera, che gli permetteva di accostare anche il proprio nome a quelli di protagonisti dell'architettura razionale dell'epoca. Se le imprese editoriali di Sartoris rappresentano un considerevole sforzo di raccolta di immagini relative all'architettura razionale, esse hanno costituito anche la base per la costruzione di quella fama che l'architetto italo-svizzero ha alimentato sino a venire considerato da Bardi, già nel 1932, uno dei “crociati della nuova architettura”⁻⁴⁵.

La chiesa cattolica di Notre Dame du Bon Conseil progettata da Sartoris a Lourtier, in Svizzera, definita come “il primo edificio religioso moderno costruito nella Svizzera romanda”⁻⁴⁶, rappresenta il primo tentativo dell'architetto di dare una dimensione pratica ai principi dell'architettura funzionale enunciati nel suo volume. Le fotografie di questo edificio, rese note grazie all'intensa campagna promozionale messa a punto da Sartoris e pubblicate nella seconda edizione de *Gli*



02

Fotografo non identificato,
Villa Melles Ayrout, à
Heliopolis, 1935.

Stampa su carta
fotografica (Impression
sur papier), 15,5 × 11,5 cm
(supporto secondario
20 × 28 cm).

Archives de la
construction moderne
- EPFL, Fonds
Alberto Sartoris,
0172.02.0061/164



03

Fotografo non identificato,
Fabrique, à *Wangen*, 1928.

Stampe su carta
fotografica, 12,5 × 15 cm
e 11 × 12 cm (supporto
secondario in cartone
21 × 29 cm).

Archives de la
construction moderne
- EPFL, Fonds
Alberto Sartoris,
0172.02.0002/34 e
0172.02.0002/35

04

Fotoarte Mazzoletti,
Immeuble Novocomum,
1929.
Stampa su carta
fotografica, 17,5×24 cm.
Archives de la
construction moderne
- EPFL, Fonds
Alberto Sartoris,
0172.02.0003/222



05

Fotoarte Mazzoletti,
*Casa d'abitazione di 200
camere "Novocomum"
a Como - Facciata
principale*, 1929.
Riproduzione in Sartoris
1932, p. 333

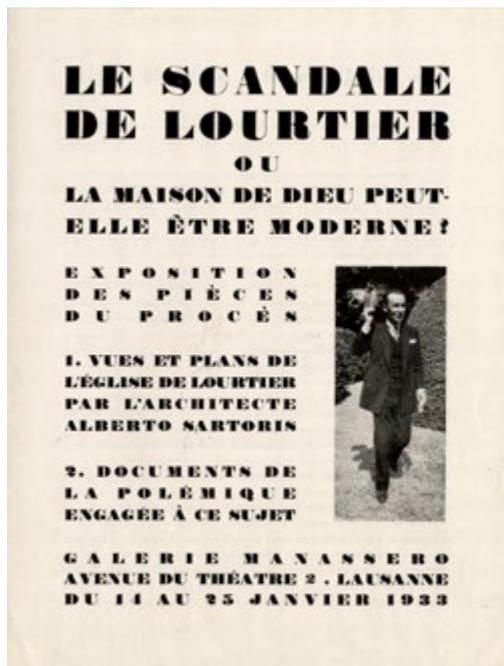


elementi, si devono al fotografo svizzero Emile Gös. È lui, infatti, che sembra fornire a Sartoris tutte le fotografie poi inviate alle redazioni di riviste come “Architettura”, “L’artista moderno”, “Il lavoro fascista”, “Le beaux arts”, “L’observateur de Genève”, “L’écho illustré” e “Schweizerische Bauzeitung”. L’esposizione *Le scandale de Lourtier, ou la maison de Dieu peut elle être moderne?*, organizzata da Sartoris nel gennaio 1933 presso la Galleria Manassero di Losanna, è costituita da una ricca e completa documentazione comprendente fotografie, piante e disegni assonometrici e comprende un catalogo illustrato con una prefazione redatta dal poeta Paul Budry⁻⁴⁷. Tale mostra, che secondo gli intenti di Sartoris ha il compito di richiamare l’attenzione sulla sua attività professionale, gode in tutta Europa di ampia popolarità proprio grazie alla diffusione delle fotografie esposte (fig. 6). La mostra ha il merito di mettere in luce la prima opera realizzata da Sartoris ed è grazie ad essa che la chiesa di Lourtier diventerà il principale manifesto dell’architettura moderna religiosa in Svizzera: nel novembre 1932 la rivista “Le magazine” di Losanna pubblica in prima pagina la fotografia del campanile della chiesa, la stessa che troneggia sulla copertina del numero di marzo 1934 di “Lectures du foyer” di Zurigo⁻⁴⁸.

La medesima strategia di auto-promozione, basata sulla spettacolarità delle fotografie pubblicate, proseguirà nelle successive imprese editoriali di Sartoris. Le immagini che egli seleziona per le tre edizioni de *Gli elementi* e successivamente per i tre volumi della *Encyclopédie de l’architecture nouvelle* sono, infatti, opera dei più importanti fotografi di architettura italiani e stranieri dell’epoca, come Tommaso e Giorgio Vasari, Mario Crimella, Achille Villani, Giovanni Bombelli, Marc Vaux, Albin Salain, Marcel Gautherot, Marius Gravot e Georges Thiriet⁻⁴⁹. Le suggestive fotografie dello stadio Berta di Firenze pubblicate nella seconda edizione de *Gli elementi* – che conferiranno fama internazionale a Pier Luigi Nervi – sono opera del fotografo fiorentino Ferdinando Barsotti; le stesse immagini, abbondantemente pubblicate dalle più importanti riviste internazionali di settore dell’epoca⁻⁵⁰, insieme a quelle degli hangar di Orvieto ed Orbetello ad opera dei fotografi romani Tommaso e Giorgio Vasari, appariranno anche nella terza edizione de *Gli elementi* del 1941 e nell’*Encyclopédie*⁻⁵¹. Le fotografie di Barsotti hanno lo scopo di enfatizzare gli elementi compositivi caratteristici dell’“architettura razionale”⁻⁵² attraverso un sapiente utilizzo dell’inquadratura, del tempo di ripresa, dei contrasti e della luce.

Ben conscio della visibilità che può trarne, Sartoris decide di inaugurare la sezione italiana della seconda edizione de *Gli elementi* con l’immagine in primo piano della Torre di Maratona⁻⁵³. L’analisi della corrispondenza privata mette in evidenza ulteriori vicende legate proprio alla sua intransigente selezione del materiale fotografico. Interessante è, ad esempio, la richiesta di Sartoris a Pietro Lingeri per la fotografia della sede motonautica di Tremezzo da pubblicare nel primo tomo della *Encyclopédie*: in particolare, Sartoris necessita di una specifica fotografia, quella “dove figura, in primo piano, la torre scalaria”⁻⁵⁴. Di nuovo

Testo di Paul Budry,
 fotografia di Emile Gös,
*Le scandale de Lourtier,
 ou la maison de Dieu
 peut elle être moderne?*,
 manifesto della mostra,
 Losanna, 1933.
 Stampa su carta,
 16 × 21 cm.
 Archives de la
 construction moderne
 – EPFL, Fonds Alberto
 Sartoris, 0172.01.0072/01



i contrasti, l'uso della luce, l'inquadratura dell'oggetto architettonico diventano veri e propri "catalizzatori di attenzione"⁵⁵ e di curiosità dell'osservatore o, nel caso dei volumi di Sartoris, del lettore.

La fortuna critica e il riconoscimento autobiografico dell'attività espositiva

I volumi di Sartoris diventano presto un classico della letteratura architettonica e vengono adottati come veri e propri *reading books* nelle facoltà di architettura e ingegneria, italiane e straniere, giungendo sino alle biblioteche di prestigiose istituzioni di architettura come il Royal Institute of British Architects di Londra. La ragione di questo successo è probabilmente dovuta alla capacità dell'autore di esporre in maniera chiara e sintetica i più complessi fenomeni dell'evoluzione dell'architettura, avvalendosi di un apparato illustrativo di prim'ordine. A conferma della popolarità raggiunta da Sartoris, con l'inizio degli anni Cinquanta numerosi critici e architetti colpiti dalle illustrazioni riprodotte nei suoi volumi iniziano a domandare alla casa editrice Hoepli la spedizione di fotografie e disegni, con l'intenzione di riproporle all'interno di testi ed esposizioni d'arte e di architettura. Una preziosa testimonianza di questi sviluppi si ha nell'aprile del 1951, quando la Librairie d'art ancien et moderne di Parigi, in occasione della pubblicazione del volume *Conversation sur l'architecture* di André Gutton, richiede direttamente a Sartoris alcune immagini apparse nel primo tomo dell'*Encyclopédie, Ordre et climat méditerranéens*, del 1948. In particolare, la casa editrice

francese intende pubblicare le immagini relative al Palazzo delle esposizioni di Torino e agli hangar per le aviorimesse militari di Orbetello di Nervi, l'edificio della confederazione provinciale del lavoro a Como di Pietro Lingeri, l'Università commerciale Luigi Bocconi a Milano di Giuseppe Pagano, l'École des Arts et Métiers a Berna di Hans Brechbühler, la Maison d'habitation a Budapest di Farkas Molnár, la Maison de Rapport a Budapest di János Wanner e la casa di abitazione a Corseaux ad opera dello stesso Sartoris -⁵⁶.

È evidente, inoltre, come le fotografie riprodotte nelle tre edizioni di *Gli elementi* siano una testimonianza di quanto quest'opera abbia segnato e influenzato la percezione dell'immagine architettonica a partire dai primi anni Trenta del Novecento. Ad esempio, in occasione della *Exhibition of architecture* del Festival of Britain, inaugurato a Belfast il 29 maggio 1951, James Scott della Royal Society of Ulster Architects chiede a Sartoris alcune fotografie relative a celebri opere di architettura moderna apparse nei suoi più recenti volumi. Scott, in accordo con i principi organizzativi della mostra, richiede numerose immagini di sistemazioni interne con i relativi disegni tecnici -⁵⁷.

Tra i rapporti personali ricostruibili attraverso la lettura della corrispondenza privata di Sartoris, vale la pena di segnalare poi quello intercorso con la critica d'architettura statunitense Ada Louise Huxtable, che nel dicembre del 1952 richiede all'architetto italo-svizzero alcune fotografie originali relative a esempi di architettura moderna realizzati in Italia da esporre alla mostra in preparazione al Museum of Modern Art di New York *The Modern Movement in Italy: Architecture and Design*, inaugurata il 18 agosto 1954 -⁵⁸. Tale mostra, nata a seguito del periodo trascorso in Italia da Huxtable tra il 1950 e il 1952 in qualità di borsista Fulbright -⁵⁹, ha l'obiettivo di esibire ingrandimenti di fotografie e di planimetrie di edifici realizzati dai pionieri del movimento moderno italiano. In particolare, la studiosa americana intende esporre alcune delle immagini pubblicate nella *Sintesi panoramica* della terza edizione de *Gli elementi*, relative ad esempio alla celebre Casa del Fascio di Como di Giuseppe Terragni, alla casa per l'artista sull'isola comacina di Pietro Lingeri, alla Casa Feltrinelli a Milano del gruppo BBPR, allo stadio Berta di Firenze di Nervi, al quartiere popolare Fabio Filzi a Milano di Franco Albini e alla Palazzina Roma di Mario Ridolfi. Sartoris, onorato della richiesta di Huxtable, acconsente alla riproduzione delle fotografie richieste, sottolineando però la necessità di eseguire copie e ingrandimenti direttamente dal volume, non avendo egli a disposizione le stampe originali che risultano danneggiate o in gran parte distrutte a seguito dei bombardamenti ai depositi librari della casa editrice Hoepli nel corso della Seconda guerra mondiale. È interessante sottolineare, in ogni caso, come *Gli elementi* venisse considerato, da una studiosa americana di architettura in quel periodo residente in Italia, come un vero e proprio manuale da cui attingere gli esempi di una stagione dell'architettura italiana che, proprio nel 1952, poteva già considerarsi terminata.

Con la pubblicazione de *Gli elementi* Sartoris sembra quindi essere riuscito nella sua impresa, quella di risolvere efficacemente l'ambizioso programma di raccogliere le fotografie delle "migliori realizzazioni dell'architettura funzionale di tutto il mondo" in un'unica immensa rassegna panoramica ⁻⁶⁰.

—
Le 676 illustrazioni che lo formano sono quanto di più buono e bello possa darci una sapiente arte della fotografia da una parte e della stampa dall'altra; ogni Ingegnere, ogni Architetto, ogni Capomastro non può, nel suo interesse, non guardare attento questo meraviglioso panorama di una tendenza artistica [...] non meditare sulle tavole che nel libro, come in un film pieno di attrazioni, gli si snodano davanti». [...] Il panorama dell'architettura moderna è veramente ampio e luminoso, degno del più attento esame in quanto investe e tocca tutte le nazioni d'Europa, e spinge l'occhio sino al Giappone, agli Stati Uniti d'America, al Brasile e alla Persia inducendo il lettore ad una seria meditazione su questa nuova arte che [...] alcuni ingegni hanno espresso dal loro animo e cercato di imporre con tenace volontà e ferrea concisione ⁻⁶¹.

—
La rigida selezione delle fotografie operata da Sartoris mette in evidenza il suo ruolo di attento sostenitore dei più rigidi criteri razionalisti ⁻⁶². Una celebre recensione redatta da Gillo Dorfles per "L'Italia letteraria" nel febbraio 1933 mette in evidenza come il volume di Sartoris non costituisca solo una panoramica sulla produzione degli ultimi decenni, ma intenda offrire una selezione di opere compiute e progettate secondo precisi principi architettonici. Al pari di altri importanti trattati, come quelli di Gustav Adolf Platz o Bruno Taut ⁻⁶³, *Gli elementi* propone unicamente, infatti, fotografie che illustrano i valori e i criteri architettonici approvati dall'autore. Se questa intransigenza può essere considerata dalla critica dell'epoca il punto debole dell'intera impresa editoriale di Sartoris, secondo Dorfles essa ne rappresenta invece un vero e proprio "caposaldo". È in questo modo, infatti, che l'autore del volume esprime la propria personalità, differenziandosi dagli altri "trattatisti generalizzanti" ⁻⁶⁴ e fornendo anche all'Italia un genere di trattato teorico e polemico già diffuso all'estero ⁻⁶⁵. Il volume è dunque apprezzato come un repertorio

—
intelligente ed essenziale, non solo per i tecnici moderni che vogliono controllare i tentativi ovunque in tutto il mondo, ma anche per il semplice intenditore che, in questo modo, avrà a disposizione abbondanti esempi e riferimenti grazie ai quali può facilmente orientare il suo gusto e integrare le sue conoscenze ⁻⁶⁶.

—
Nell'agosto del 1935, la rivista londinese "The Architects' Journal" dedica un'ampia recensione alla seconda edizione de *Gli elementi*: il volume viene definito come un "vocabolario coerente" ⁻⁶⁷, uno strumento di propaganda che Sartoris utilizza per dimostrare al grande pubblico



07

Inge Blohm,
DDR Alberto Sartoris,
23 febbraio 1977.
Stampa su carta
fotografica, 20,7×14,8 cm.
Keystone, 310387255

la diffusione e la dimensione dei più importanti esempi dell'architettura moderna. Ciò nonostante James Richards, autore della recensione, afferma che la sola qualità fotogenica degli edifici illustrati, in qualche modo sopravvalutata da Sartoris, è considerata come il mezzo meno idoneo per cogliere efficacemente le reali virtù dell'architettura moderna.

Sulle pagine di "The Architect and Building News" anche John Summerson pone l'accento sull'utilizzo della fotografia, sottolineando l'efficacia, in termini di ricezione, dell'immagine architettonica attentamente studiata da Sartoris e interrogandosi circa l'esito volutamente "drammatico" ⁻⁶⁸ di alcune immagini scelte dall'autore. In quest'ottica, evidenziando una finalità puramente educativa del volume, Summerson cita l'immagine dei Lawn Road Flats di Wells Coates come chiaro esempio di un'abile composizione fotografica, anche se l'inserimento di planimetrie e viste interne avrebbero costituito certamente documenti più utili per il lettore e per lo studioso di architettura. Così come espresso da Richards, anche Summerson evidenzia che la sola 'drammatizzazione' dell'immagine architettonica sia il mezzo meno ragionevole per avvicinare il lettore agli elementi che costituiscono le virtù della nuova architettura. Anche in questo caso l'autore della recensione riconosce in Sartoris la figura di un vero e proprio "collezionista discriminante" ⁻⁶⁹ in relazione alla scelta delle tavole illustrate, riconoscendogli il merito di avere saputo assemblare in maniera esemplare documenti numerosi ed eterogenei provenienti da diversi paesi.

A lungo considerato, proprio grazie alla pubblicazione de *Gli elementi*, il "padre del razionalismo italiano" ⁻⁷⁰ e il "capostipite della nuova cultura architettonica" ⁻⁷¹ dei primi anni Trenta del Novecento, Sartoris ritorna al centro dell'attenzione nel corso degli anni Settanta e

Ottanta come una delle figure più rappresentative dell'avanguardia razionalista italiana (fig. 7). La mostra storico-antologica *Alberto Sartoris: mezzo secolo di attività*, organizzata ed allestita da Alberto Abriani e Maurizio Di Puolo presso la Galleria d'Arte Martano di Torino dal 15 aprile al 15 maggio 1972, è la prima di un ricco programma di esposizioni che a partire da quel momento celebreranno la figura dell'architetto in Italia e all'estero. La mostra, che rappresenta una delle più complete esposizioni personali dell'autore, presenta il lavoro svolto da Sartoris in più di cinquant'anni di carriera ripercorrendo la sua attività professionale, con i suoi quarantatré progetti realizzati, ma ancor più il suo lavoro di vivace pubblicista, teorico e critico di architettura⁻⁷². Se infatti, a partire dal 1932, Sartoris è stato riconosciuto come uno dei crociati della nuova architettura, solo alla fine degli anni Settanta diverse istituzioni italiane e straniere sembrano aver definitivamente decretato il trionfo della sua attività di critico e teorico dell'architettura.

—
Note

—
Note

—¹ Alberto Sartoris è stato uno dei fondatori del Gruppo Nazionale Architetti Razionalisti Italiani (GNARI) costituitosi in Italia nel 1928 a seguito del primo Congresso Internazionale di Architettura Moderna (CIAM). L'obiettivo del Gruppo Nazionale era quello di diffondere i principi dell'architettura razionalista in Italia e all'estero attraverso l'organizzazione di mostre, manifestazioni ed eventi d'arte e, soprattutto, pubblicazioni di architettura. Il libro pubblicato da Sartoris nel 1932, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, e le sue successive imprese editoriali hanno rivelato la sua abilità di selezionare, acquisire e rendere note le più importanti immagini dell'architettura razionale dell'epoca. Un repertorio bibliografico ragionato delle principali esposizioni, conferenze, saggi e articoli

di Sartoris è riportato in Abriani 1972, pp. 11-55.
—² Ferrari 1990, p. 43. Tra la letteratura esistente vale la pena di segnalare: Gubler / Abriani 1990, Pianzola 1990, Baudin 2003, Baudin 2005, Baudin 2017.
—³ Vale la pena di segnalare la mostra *Vedute di Torino* inaugurata il 21 novembre del 1926 e la *Mostra di artisti svizzeri contemporanei* inaugurata il 2 maggio dello stesso anno, entrambe presso la Società Antonio Fontanesi di Torino. Negli anni successivi l'attenzione costante dimostrata da gallerie d'arte, collezionisti, curatori di esposizioni e mostre - come ad esempio l'esposizione *Artistes italiens contemporains* a Ginevra del 1927 tenutasi presso il Musée Rath, la *Werkbund-Ausstellung: Wohnung und Werkraum* di Breslavia del 1929 o la prima mostra delle assonometrie di Sartoris del 1932 alla Galleria Il

Milione di Milano - ha contribuito fortemente ad accrescere la notorietà e la fama dell'opera grafica dell'architetto in ambito internazionale, identificata come vera e propria espressione di architettura razionale.
—⁴ Tra questi, vale la pena di citare: Sartoris 1926a, Sartoris 1926b, Sartoris 1926c.
—⁵ Baudin 2005, pp. 7-14; Elwall / Carullo 2009.
—⁶ Notizie 1929.
—⁷ Si veda, ad esempio, Feininger 1977 e Elwall 2004.
—⁸ Tra le mostre più note organizzate da Sartoris vale la pena di segnalare, ad esempio, *La pittura nella scuola moderna di Milano*, tenuta presso la Villa Olmo di Como dall'11 settembre al 3 ottobre del 1937, la *Mostra del gruppo primordiale futurista "Antonio Sant'Elia"* organizzata presso la Galleria Ettore Mascioni di Milano dal 14 al 26 dicembre del 1941, la *Prima*

mostra commemorativa di Giuseppe Terragni a Como presso il Salone del Broletto dal 27 luglio al 28 agosto del 1949 e la *Mostra personale di Maro Reggiani* dal 16 giugno al 7 ottobre del 1962 per la XXXI Biennale di Venezia.

–⁹ Reichlin 2003.

–¹⁰ Tra le mostre internazionali vale la pena di segnalare la *Mostra di 21 artisti del Novecento italiano* a Ginevra (Galerie Moos) nel 1929, *l'Esposizione di arte moderna italiana* a Basilea (Kunsthalle) e la *Mostra degli artisti della nuova Italia* a Berna (Kunsthalle) nel 1930. Si veda Giolli 1936.

–¹¹ Si veda Rotheinstein 1946.

–¹² Sartoris *et al.* 1979, p. 11.

–¹³ Paulucci 1927.

–¹⁴ *Ibid.*

–¹⁵ *Ibid.*

–¹⁶ Claudet 1927 e Florentin 1927, p. 1.

–¹⁷ Sartoris 1926b e Sartoris 1927.

–¹⁸ Architettura 1929.

–¹⁹ Florentin 1927.

–²⁰ Abriani 1972.

–²¹ Baudin 2003, p. 18.

–²² L'Italia 1929.

–²³ *Werkbund-Ausstellung: Wohnung und Werkraum*, catalogo della mostra (Breslavia, 15 giugno-15 settembre 1929).

–²⁴ L'Italia 1929.

–²⁵ #Giuliano 1929.

–²⁶ Architettura 1929.

–²⁷ #Giuliano 1929.

–²⁸ La mostra 1929.

–²⁹ Ad esempio, Adalberto Libera spedisce a Sartoris alcune prospettive relative al progetto di Villa Foglia del 1929 ed Eugenio Montuori chiede invece all'architetto italo-svizzero di spedirgli la documentazione raccolta, consistente

in copie fotografiche e cataloghi illustrati, per accompagnare i saggi di architettura razionalista destinati alla mostra di Breslavia. Cfr. #Libera 1929 e #Montuori 1929.

–³⁰ Si veda ad esempio Un progetto 1930 e Sartoris 1931.

–³¹ Si vedano ad esempio le assonometrie del progetto *Tipo di casa razionale* in Muratori 1928, p. 51.

–³² #Persico 1930.

–³³ Rogers 1932.

–³⁴ Bardi 1932.

–³⁵ *Ibid.*

–³⁶ L'Arch. A. Sartoris 1934.

–³⁷ Fillia 1932.

–³⁸ Gli elementi 932.

–³⁹ Sartoris 1932.

–⁴⁰ *Ivi*, p. 12.

–⁴¹ #Hoepli 1931.

–⁴² In relazione alla definizione di paternità della fotografia si veda, ad esempio, Lugon 2003.

–⁴³ Ad esempio, per la prima edizione de *Gli elementi* Sartoris ringrazia l'editore Anton Schroll di Vienna per avergli fornito tutte le immagini relative alle opere di Adolf Loos, per un totale di ventotto scellini austriaci. La casa editrice viennese spedisce infatti ad Ulrico Hoepli le riproduzioni originali della Casa Müller realizzata a Praga nel 1930 e della Casa Steiner costruita a Vienna nel 1910. Le tre riproduzioni del progetto di una villa a Le Levandou del 1924 e l'immagine del progetto per un gruppo di venti ville del 1923 invece sono tratte dall'opera di Heinrich Kulka dedicata ad Adolf Loos, pubblicata nel 1931. All'interno dell'avvertimento al lettore, Sartoris ringrazia anche l'editore viennese per avergli fornito le

riproduzioni relative alla sezione della Russia tratte dal volume *Russland: die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion* di El Lissitzky del 1930. Sartoris 1932, p. 539.

–⁴⁴ Porro / Cristiano 1990, p. 23.

–⁴⁵ Bardi 1932, p. 4.

–⁴⁶ #Sartoris 1932c.

–⁴⁷ Budry 1933, p. 1.

–⁴⁸ Si vedano le prime pagine delle copertine di "Le magazine", n. 316, 1 novembre 1932 e di "Lectures du foyer", n. 20, 19 maggio 1934.

–⁴⁹ Ad esempio, la Fotoarte Mazzeotti ha documentato largamente le opere degli architetti comaschi, quali ad esempio la nuova sede della Società Canottieri Lario di Gianni Mantero, l'edificio per la stamperia di tessuti di Adolfo Dell'Acqua e il Novocomum di Giuseppe Terragni. Le immagini della casa elettrica di Figini e Pollini a Monza sono ad opera di Giovanni Bombelli di Milano e le riproduzioni del quartiere operaio a Rozzano di Enrico Griffini e della torre pubblicitaria SCAC a Milano di Adalberto Libera sono ad opera del fotografo Paoletti di Milano.

–⁵⁰ Si vedano, ad esempio, Michelucci 1932, Abraham 1933, Bardi 1933.

–⁵¹ Bologna 2013, pp. 4-10.

–⁵² Rotheinstein 1946, p. 159.

–⁵³ Sartoris 1935, pp. 311-315.

–⁵⁴ #Sartoris 1947.

–⁵⁵ Fiorentino 2014, p. 42.

–⁵⁶ #Librairie d'Art Ancien et Moderne 1951.

–⁵⁷ "The setting of this Exhibition will be somewhat unconventional,

as it will be held in the remains of a building which was blitzed during the air-raids on this city in 1941. The Exhibition itself will also be unique and the team of designers responsible are confident that a very interesting and instructive display will be produced. While the background of the Exhibition will, of course, be Ireland, it is most

desirable to include outstanding examples of modern architectural achievement all over the world. [...] I am now writing to you to ask if you would be so kind as to assist us by letting us have some photographs, especially interior views, drawing or any other kind of illustration", #Scott 1951.
- 58 #Huxtable 1952.
- 59 Goldberger 2013.

- 60 Gli elementi 1932.
- 61 I libri 1932.
- 62 Neppi 1932.
- 63 Platz 1930, Taut 1927.
- 64 Dorflès 1933.
- 65 *Ibid.*
- 66 *Ibid.*
- 67 Richards 1935.
- 68 Summerson 1935.
- 69 *Ibid.*
- 70 Mariani 1987.
- 71 *Ibid.*
- 72 Abriani 1972.

Bibliografia

- Abraham 1933** Gaston Abraham, *Le stade Giovanni Berta, à Florence*, in "La technique des travaux", febbraio 1933, pp. 93-101.
- Abriani 1972** Alberto Abriani (a cura di), *Alberto Sartoris: mezzo secolo di attività*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Martano, 1972), Torino, Martano, 1972.
- Angeletti 1979** Paolo Angeletti (a cura di), *Alberto Sartoris, un architetto razionalista*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1979-1980) Roma, De Luca Editore, 1979.
- Architettura 1929** *Architettura Contemporanea*, in "Le arti plastiche", giugno 1929, s.p.
- Bardi 1932** Pietro Maria Bardi, *Alberto Sartoris. Esposizioni delle assonometrie dell'architetto Alberto Sartoris*, catalogo della mostra (Galleria Il Milione di Milano e Galleria d'Arte di Roma, 1932), Milano, Roma, Industrie Grafiche Italiane Stucchi, 1932.
- Bardi 1933** Pietro Maria Bardi, *Lo stadio di Firenze*, in "Casabella", a. VI, n. 4, aprile 1933, pp. 4-11.
- Baudin 2003** Antoine Baudin (a cura di), *Photographie et architecture moderne. La collection Alberto Sartoris*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), 2003.
- Baudin 2005** Antoine Baudin (a cura di), *Photography, Modern Architecture and Design. The Alberto Sartoris Collection, Objects from the Vitra Design Museum*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), 2005.
- Baudin 2017** Antoine Baudin, *Le monde d'Alberto Sartoris dans le miroir se ses archives*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), 2017.
- Bologna 2013** Alberto Bologna, *Pier Luigi Nervi ou l'art de la structure. Photographies de la collection Alberto Sartoris*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), 2013.
- Budry 1933** Paul Budry, *La leçon de Lourtier*, prefazione al catalogo della mostra *Le Scandale de Lourtier, ou la maison de Dieu peut elle être moderne?* (Lausanne, Galleria Manassero, 1933), Lausanne, Galerie Manassero, 1933.
- Claudet 1927** Matthey Claudet, *L'exposition d'art italien*, in "La Tribune de Genève", 23 febbraio 1927, s.p.

- Dorfles 1933** Gillo Dorfles, *Panorama della nuova architettura*, in "L'Italia letteraria", 5 febbraio 1933, p. 4.
- Elwall 2004** Robert Elwall, *Building with Light. The International History of Architectural Photography*, London, Merrel / RIBA, 2004.
- Elwall / Carullo 2009** Robert Elwall / Valeria Carullo (a cura di), *Framing Modernism: Architecture and Photography in Italy 1926-1965*, catalogo della mostra (London, Estorick Collection of Modern Italian Art, 29 aprile-21 giugno 2009 / New York, Istituto Italiano di Cultura, 15 luglio-30 agosto 2009), London, Estorick Foundation, 2009.
- Feininger 1977** Andreas Feininger, *L'occhio del fotografo*, Milano, Garzanti, 1977.
- Ferrari 1990** Enrico Maria Ferrari, *Elementi dell'architettura funzionale: la critica di un maestro*, in Porro / Cristiano 1990, pp. 39-44.
- Fillia 1932** Fillia, *Architettura futurista*, in "Futurismo", 6 novembre 1932, s.p.
- Fiorentino 2014** Giovanni Fiorentino, *Il flâneur e lo spettatore. La fotografia dallo stereoscopio all'immagine digitale*, Milano, Franco Angeli, 2014.
- Florentin 1927** Lucienne Florentin, *Un visage de la jeune Italie*, in "La Suisse", n. 53, 22 febbraio 1927, p. 1.
- Giolli 1936** Raffaello Giolli, *Alberto Sartoris, Collezione Architetti Nuovi n. 3*, Milano, Edizioni di Campo Grafico, 1936.
- Gli elementi 1932** *Gli elementi dell'architettura funzionale*, in "Cronache per espresso", 29 aprile 1932.
- Goldberger 2013** Paul Goldberger, *Obituary. Ada Louis Huxtable (1921-2013)*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 7, n. 2, giugno 2013, pp. 130-133.
- Gresleri 1992** Giuliano Gresleri, *La costruzione degli "Elementi dell'architettura funzionale" e l'italianità della modernità*, in Alberto Abriani / Jacques Gubler (a cura di), *Alberto Sartoris, Novanta gioielli*, Milano, Mazzotta, 1992, pp. 74-84.
- Gubler / Abriani 1990** Jacques Gubler / Alberto Abriani (a cura di), *Alberto Sartoris: dall'autobiografia alla critica*, Milano, Electa, 1990.
- I libri 1932** *I libri. Architettura funzionale*, in "Il Popolo d'Italia", 8 settembre 1932, p. 3.
- La mostra 1929** *La mostra di architettura razionalista a Breslavia*, in "Il Popolo d'Italia", 29 maggio 1929.
- L'Arch. A. Sartoris 1934** *L'Arch. A. Sartoris al Bragaglia fuori commercio*, in "Il Secolo XIX", 9 gennaio 1934.
- L'Italia 1929** *L'Italia all'Esposizione di Breslavia*, in "Gazzetta del Popolo", 11 luglio 1929, p. 3.
- Lugon 2003** Olivier Lugon, *Maisons signées, images anonymes*, in Baudin 2003, pp. 43-51.
- Mariani 1987** Riccardo Mariani, *Sartoris, tanti progetti pochi rimpianti*, in "Il Giornale Nuovo", 1 febbraio 1987, p. 2.
- Michelucci 1932** Giovanni Michelucci, *Lo stadio Giovanni Berta in Firenze dell'ing. Pier Luigi Nervi*, in "Architettura. Rivista del sindacato fascista architetti", maggio 1932, pp. 105-116.
- Muratori 1928** Pincherle Muratori, *Brevi note alla Mostra di Architettura razionale di Roma*, in "Rivista italiana di edilizia e lavori pubblici", n. 8, 1928, pp. 48-51.
- Neppi 1932** Alberto Neppi, *Funzionalismo*, in "Il lavoro fascista", 26 settembre 1932, p. 3.
- Notizie 1929** *Notizie*, in "La città futurista", aprile 1929, s.p.

- Paulucci 1927** Enrico Paulucci, *Le mostre di Ginevra. Artisti italiani contemporanei*, in "Le arti plastiche", 1 marzo 1927, s.p.
- Pianzola 1990** Luisa Pianzola, *Alberto Sartoris, da Torino all'Europa*, Milano, Alberto Greco Editore, 1990.
- Platz 1930** Gustav Adolf Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Berlin, Der Propyläen Verlag, 1930.
- Porro / Cristiano 1990** Daniela Porro / Flavia Cristiano (a cura di), *Alberto Sartoris e il '900, catalogo della mostra* (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 1990), Roma, Gangemi Editore, 1990.
- Reichlin 2003** Bruno Reichlin, *Axonométrie et photographie chez A. Sartoris. Propos issus d'un entretien*, in Baudin 2003, pp. 33-42.
- Richards 1935** James Richards, *Italian Renaissance*, in "The Architects' Journal", 1 agosto 1935, p. 165.
- Rogers 1932** Ernesto Nathan Rogers, *Mostre Milanesi*, in "Le arti plastiche", 1 febbraio 1932, s.p.
- Rotheinstein 1946** Michael Rotheinstein, *Colour and Modern Architecture, or, The Photographic Eye*, in "Architectural review", vol. 99, giugno 1946, pp. 159-163.
- Sartoris 1926a** Alberto Sartoris, *L'Exposition du Groupe Genevois de l'Oeuvre*, in "Das Werk", vol. 13, gennaio 1926, pp. 32-33.
- Sartoris 1926b** Alberto Sartoris, *L'Exposition d'Artistes Suisse à Turin*, in "Das Werk", vol. 13, giugno 1926, pp. 196-197.
- Sartoris 1926c** Alberto Sartoris, *L'Exposition Internationale d'Architecture de Turin*, in "Das Werk", vol. 13, agosto 1926, pp. 253-255.
- Sartoris 1927** Alberto Sartoris, *L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs de Monza*, in "Das Werk", vol. 14, settembre 1927, pp. XXVII-XXXIII.
- Sartoris 1931** Alberto Sartoris, *Architettura monumentale*, in "L'Ambrosiano", n. 274, 18 novembre 1931, p. 3.
- Sartoris 1932** Alberto Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Milano, Ulrico Hoepli, 1932.
- Sartoris 1935** Alberto Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Milano, Ulrico Hoepli, 1935².
- Sartoris et al. 1979** Alberto Sartoris / Paolo Angeletti / Livia Carloni, *Alberto Sartoris, un architetto razionalista*, Roma, De Luca Editore, 1979.
- Summerson 1935** John Summerson, *Gli elementi dell'architettura funzionale by Alberto Sartoris*, in "The Architect and Building News", 13 settembre 1935, p. 313.
- Taut 1927** Bruno Taut, *Bauen der neue Wohnbau*, Berlin, Leipzig, 1927.
- Un progetto 1930** *Un progetto di villa dell'architetto Sartoris al concorso di Monza*, in "La casa bella", n. 34, ottobre 1930, pp. 78-80.

Fonti archivistiche

- #Giuliano 1929** S.E. Balbino Giuliano, Ministro dell'Educazione Nazionale, *Condizioni della Delegazione Italiana presso la CIRPAC*, lettera dattil., 1929. Losanna, Archives de la construction moderne, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, cartella 0172.01.0039 GA05.
- #Hoepli 1931** Ulrico Hoepli, *Egregio Signor Arch. Alberto Sartoris...*, lettera dattil., Milano, 11 febbraio 1931. Archivio Storico Ulrico Hoepli, cartella Sartoris.

- #Huxtable 1952** Ada Louise Huxtable, *Dear Mr Sartoris...*, lettera dattil., New York, 20 ottobre 1952. Archives de la construction moderne, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, cartella AS.03.051.
- #Libera 1929** Adalberto Libera, *Carissimo Sartoris...*, lettera ms, Roma, 23 luglio 1929. Archives de la construction moderne, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, cartella AS.03.044.
- #Librairie d'Art Ancien et Moderne 1951** Librairie d'Art Ancien et Moderne, *Monsieur...*, lettera dattil., Parigi, 13 aprile 1951. Archives de la construction moderne, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, cartella AS.03.051.
- #Montuori 1929** Eugenio Montuori, *Egregio Signore...*, lettera dattil., Roma, 11 giugno 1929. Archives de la construction moderne, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, cartella AS.03.044.
- #Persico 1930** Edoardo Persico, *Carissimo Alberto...*, lettera dattil., Milano, 13 novembre 1930. Losanna, Archives de la construction moderne, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, cartella non catalogata.
- #Sartoris 1932c** Alberto Sartoris, *Caro Bardi...*, lettera ms, Rivaz, 18 ottobre 1932. Archives de la construction moderne, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, cartella AS.03053.
- #Sartoris 1947** Alberto Sartoris, *Carissimo...*, lettera dattil., Lutry, 27 luglio 1947. Archives de la construction moderne, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, cartella Polemica Casa del Fascio.
- #Scott 1951** James Scott, *Dear Mr. Sartoris...*, lettera dattil., Belfast, 21 aprile 1951. Losanna, Archives de la construction moderne, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, cartella GB.

Pour une définition de la photographie expérimentale : jouer contre les appareils

Abstract

What is experimental photography? Experimental photographers do not abide by the standard rules of photography, they play against the photographic apparatus. Some photograph without a lens (pinhole) or without a camera (photograms). Others play with light, time, chemical development, or printing. And some erase the author-photographer, or use him differently in the process. Contemporary experimental photography is not a school, nor a movement, but simply a current, a moment between the decline of traditional documentary photography and the rise of digital photography.

Keywords

APPARATUS; CAMERA OBSCURA; EXPERIMENTAL PHOTOGRAPHY;
FLUSSER, VILÉM; PHOTOGRAMS; PINHOLE

“Qui est assez sage pour discerner ces choses et assez intelligent pour les comprendre?”⁻¹ Quand, devant un nouveau livre d’histoire ou de théorie de la photographie, on consulte l’index pour y chercher le mot ‘expérimental’, on est le plus souvent bredouille, ou déçu. La négligence avec laquelle l’histoire de la photographie semble avoir traité la photographie expérimentale contemporaine, son approche critique déficiente, la considérant au mieux comme un simple catalogue de pratiques et ne lui accordant qu’une présence plus que discrète dans les musées et les expositions, incitent à s’interroger, non point sur son existence réelle, qui, empiriquement, semble avérée, mais sur sa légitimité conceptuelle, et, partant, sur sa définition ontologique. Face à cette lacune historiographique, le présent essai, résumant notre récente thèse sur ce sujet⁻², a pour objectif de formuler une telle

définition théorique de la photographie expérimentale, en se concentrant sur sa présence contemporaine.

Des tentatives de définition, entre techniques et opposition

Alors que la notion d'expérimental est fréquemment usitée dans d'autres champs culturels, et en particulier dans le cinéma, c'est une notion qui semble être 'hors-champ' pour la plupart des critiques et historiens de la photographie. Cet estompage de la photographie expérimentale contraste avec la forte présence de l'expérimental dans d'autres arts, plastiques ou vivants⁻³. Le cinéma expérimental, en particulier, a fait l'objet de définitions claires et d'études nombreuses, critiques comme académiques⁻⁴. Ces définitions d'un art expérimental sont en général basées sur des concepts de "logique de production" (c'est-à-dire "la faculté de voir les œuvres d'art de l'intérieur, dans la logique de leur production")⁻⁵, d'exploration des limites, d'incertitude et de hasard, d'affirmation des distinctions entre processus, forme et œuvre, et de distance vis-à-vis de l'esthétique traditionnelle. Mais il est malaisé de transposer ces définitions d'un art à un autre autrement que de manière très générale, et les auteurs de l'étude la plus complète sur ce sujet en concluent : "il n'existe pas de théorie générale de l'art expérimental"⁻⁶. De plus, dans ces travaux, il n'est pratiquement jamais question de photographie. Nous postulons dès lors que la définition de la photographie expérimentale doit se faire de l'intérieur, à partir d'éléments purement photographiques, que nous allons tenter d'identifier, et non de l'extérieur, par application au champ photographique d'une théorie esthétique globale de l'art expérimental, laquelle reste à construire.

Or, le paradoxe est que l'expérimentation a été à la source même de l'invention de la photographie et, pendant tout le XIX^{ème} siècle, le développement par expérimentation de nouvelles techniques fut la base essentielle du développement de la photographie : l'expérimentation était alors affaire de technique, de laboratoire, de recherches souvent artisanales. Mais, pour passer de l'expérimentation à l'expérimental (qui est, à notre sens, davantage affaire d'idées, de rapport au monde et de création que de laboratoire), il fallut semble-t-il attendre que la technologie fût stabilisée et devenue un standard : dès lors, les jeux d'aberrations optiques des pictorialistes, les vortographies d'Alvin Langdon Coburn, les photomontages des Dadaïstes, les photogrammes de Christian Schad, Man Ray et László Moholy-Nagy, les solarisations de Man Ray, les brûlages de Raoul Ubac, les distorsions d'André Kertész, ont tous contribué à constituer une photographie expérimentale dont l'objectif était de remettre en question la représentation réaliste du monde. Ces phases-là de la photographie expérimentale ont été très étudiées⁻⁷, et nous n'y reviendrons pas ici, nous concentrant sur la période contemporaine.

Comme nous l'avons constaté, la plupart des histoires, encyclopédies et dictionnaires de la photographie ne consacrent qu'une portion congrue à la photographie expérimentale, et, en général seule la période

des avant-gardes y est couverte. Quand il en est fait mention de manière plus approfondie et plus contemporaine, les auteurs ne mettent souvent l'accent que sur la technique, sur l'expérimentation seule : pour ces auteurs ⁻⁸, des listes de techniques considérées comme expérimentales (sténopé et photogrammes, techniques anciennes revisitées et polaroids détournés...) constituent une définition par appartenance d'une photographie expérimentale existant comme une somme de techniques, mais sans autre unité, sans facteur de cohérence, sans pensée sous-jacente unificatrice.

L'autre versant de cette négligente indifférence envers la photographie expérimentale serait sa définition en creux, en opposition, la déterminant par ce qu'elle n'est pas, et d'abord par opposition à la photographie 'normale', représentative, indicielle. Si la photographie expérimentale était définie comme ne représentant pas le monde, pourrait-on pour autant la dire abstraite ou non-figurative ? ⁻⁹ Cela impliquerait une définition de la photographie à partir de ce qu'elle montre, une définition basée sur le degré de représentativité de l'image. Les photographies expérimentales seraient alors définies comme non identifiables à un référent visuel dans le monde. Dans une telle définition par exclusion se poserait aussitôt la question des frontières : ainsi la *foto povera* serait-elle expérimentale de par son utilisation de dispositifs photographiques non conventionnels, ou ne le serait-elle pas du fait de son choix de représenter le monde, même si c'est par des moyens rudimentaires ? Cette définition en négatif, ne s'attachant qu'au rapport à la représentation et non à la manière d'y parvenir, ni aux raisons sous-jacentes, ne semble pas permettre d'arriver à une définition véritablement ontologique.

Rares donc sont ceux qui ont tenté de s'approcher de l'essence de la démarche expérimentale. Jean-Claude Lemagny, même s'il n'échappe pas au catalogage des techniques dans le chapitre de son livre *Histoire de la photographie* sur la "Photographie inquiète d'elle-même", le préface par cette définition prémonitoire : "la photographie à la recherche de sa cohérence interne" ⁻¹⁰. De manière similaire, le critique Giuseppe Bonini s'est efforcé en 1980 de formuler une articulation entre l'expérimentation en photographie et les mouvements avant-gardistes en arts plastiques ⁻¹¹. Mais c'est surtout Michel Poivert ⁻¹² qui, tout en soulignant cet intérêt pour l'essence même de la photographie, a récemment mis l'accent sur le fait de "casser les règles, pratiquer une photographie 'à l'envers'", de constituer une "anti-discipline", "une indiscipline technique", d'en "éprouv[er] les limites conventionnelles" ⁻¹³, idées sur lesquelles nous reviendrons. Plus récemment, il a souligné la nécessité de créer une catégorie expérimentale dans la photographie contemporaine :

—

Comment, en effet, désigner les artistes qui expriment leur sensibilité en déstructurant les normes techniques de la photographie, en repoussant les limites de la sensibilité des émulsions, le plan de l'image sur papier, les conventions de mise au point, en exploitant d'emblée

les ressources numériques de la postproduction, bref en se donnant une liberté totale et en faisant des manipulations du médium un langage plastique, ou en tous les cas une sorte de dialecte détaché de la discipline? ⁻¹⁴

—

On peut aussi trouver ici et là des concepts pouvant sembler pertinents pour notre propos, dont l'énoncé invite l'investigation : post-photographie ⁻¹⁵, anti-photographie ⁻¹⁶, non-photographie ⁻¹⁷, photo-alchimie ⁻¹⁸, photographie degré zéro ⁻¹⁹, et même "photographie voyou" ⁻²⁰, sans pour autant qu'ils permettent de formuler une définition qui serait à la fois une ombrelle pour les différentes pratiques et une affirmation ontologique, voire politique, de ce champ.

Conditions pour une définition de la photographie expérimentale

Et pourtant elle existe ! Sans avoir de définition *a priori*, et ayant initialement adopté plutôt une approche de catalogage de pratiques, nous avons accumulé peu à peu un corpus de photographes contemporains considérés, d'abord de manière intuitive et subjective, comme expérimentaux, puis nous avons tenté de trouver entre eux des correspondances, des similitudes quant à leur ontologie de la photographie. La tâche est rendue plus malaisée par l'absence d'écoles, de groupes, de mouvements, par la relative marginalité de ce courant, par l'absence de manifestes, de traités, d'études ou même de thèses sur ce sujet, et par le fait que les photographes concernés se sont révélés être eux-mêmes le plus souvent rétifs à toute typologie, à toute identification contraignante. Peu d'expositions collectives ont été consacrées à la photographie expérimentale au cours des quarante dernières années ; nous en avons identifié une vingtaine seulement, la plupart au cours des derniers quinze ans (démonstration indubitable d'un accroissement récent de l'intérêt pour ce sujet) ⁻²¹.

Il nous est dès lors paru nécessaire de ne pas nous contenter de bâtir une typologie à partir des techniques pratiquées, ni de faire une définition par opposition, mais de tenter d'identifier quels concepts clés pourraient sous-tendre ces pratiques. Pour qu'il y ait photographie expérimentale, il doit y avoir volonté de faire œuvre différemment, il doit y avoir conscience et donc philosophie photographique, "photosophie" ⁻²². S'il est patent que théorie et philosophie photographiques se sont beaucoup intéressées à la représentation, au rapport de l'image photographique avec le réel (ainsi Rosalind Krauss, Philippe Dubois, Susan Sontag, Roland Barthes, Jérôme Thélot, Jean-Marie Schaeffer et bien d'autres), plus rares sont les penseurs qui se sont penchés sur le processus photographique lui-même. Et c'est sans doute dans cette réflexion sur le médium lui-même, et sur le processus qui le sous-tend, que nous pouvons espérer construire une cohérence autour de la photographie expérimentale.

Pour approcher cette définition, faite donc d'une théorie générale de l'expérimentation artistique qui pourrait s'appliquer à la photographie,

nous devons d'abord explorer rapidement certains champs dans lesquels elle pourrait s'inscrire : le concept de dispositif, la théorie des médias, et les réflexions ontologiques sur la photographie. Après cette rapide exploration, nous pourrions, sur ces bases, utiliser les réflexions plus approfondies de Vilém Flusser pour proposer une définition possible.

D'abord, le concept de dispositif ou d'*apparatus* privatif de liberté, défini par Michel Foucault⁻²³, puis développé par Giorgio Agamben⁻²⁴, permet d'explicitier les relations de pouvoir qui sont en œuvre dans un système de connaissances et de savoir. Ce concept s'articule avec les notions de machine comme zone obscure chez Gilbert Simondon⁻²⁵, d'instrument chez Günther Anders⁻²⁶ (pour qui les êtres humains sont transformés en moyens de production inadaptés face aux machines les dominant, d'où leur "honte prométhéenne"), d'appareil chez Jean-Louis Déotte⁻²⁷, mais aussi d'observateur chez Jonathan Crary (pour qui "le corps de l'observateur devient un composant de nouvelles machines, économies, *apparatus*, qu'ils soient sociaux, libidineux ou technologiques", sachant que l'observateur peut voir seulement "à l'intérieur d'un ensemble donné de possibilités, enclavé dans un système de conventions et de limitations"⁻²⁸). Le dispositif entraîne des réactions de résistance, que des auteurs comme Guy Debord⁻²⁹ ou Ivan Illich⁻³⁰ (qui évoque les "poètes et les bouffons" se soulevant contre l'écrasement de la pensée par le dogme) ont défendues. Dans le champ de la pensée philosophique sur la photographie, outre Flusser, des penseurs comme Pierre Bourdieu⁻³¹, avec son analyse des codes de conformité sociale, Ariella Azoulay⁻³², avec son concept d'événement photographique comme "contrat civil", ou John Berger⁻³³ explorant la possibilité d'une pratique photographique alternative, anticapitaliste, ont, chacun à sa manière, décliné ce concept de dispositif pour montrer comment la photographie traduisait une relation de pouvoir, et comment certains tentaient d'y résister.

La philosophie des médias est évidemment centrale dans cette explicitation du dispositif : outre Flusser, Marshall MacLuhan⁻³⁴ et Jean Baudrillard⁻³⁵ en sont les piliers, et leurs réflexions sur le fonctionnement et le rôle social et politique des médias sont essentielles, quelles que soient les nuances qui les séparent, car elles soulignent le caractère primordial et omnipotent de la technologie qui conditionne les images produites, et neutralise ainsi partiellement leur auteur. Nous nous sommes aussi inspirés des théoriciens de l'archéologie des médias, et en particulier de Siegfried Zielinski⁻³⁶ qui a exploré les relations entre arts et techniques et analysé le codage et le décodage que la photographie exerce sur le réel, rendant ainsi plus confuse et altérée notre perception de la réalité.

Dans le champ même de la photographie, les penseurs qui se sont préoccupés du sensible, comme le Roland Barthes de *La Chambre Claire*⁻³⁷, comme James Elkins⁻³⁸ ou Henri Van Lier⁻³⁹, semblent les plus pertinents pour cette réflexion, davantage que les théoriciens de l'index et de la représentation du réel. Si Barthes s'interroge davantage

sur les photographies elles-mêmes que sur l'acte de photographier, Van Lier voit dans l'avènement de la photographie une modification de notre rapport au réel, les images étant désormais nécessairement partielles, imparfaites, "cosmologiques", c'est-à-dire ne pouvant être appréhendées qu'en réseau, et non plus ponctuellement ; dès lors, pour lui, l'artiste n'est plus qu'un opérateur. Quant à Elkins, il explore dans la photographie ce que, d'ordinaire, nous ne voyons pas, ce que nous ne voulons pas voir, sa matérialité, son architecture interne, et, partant, son étrangeté. Il déconstruit la photographie comme représentation imparfaite du monde, inadéquate, déformée, incertaine. Les réflexions de Walter Benjamin ⁻⁴⁰ sur l'aura (qu'il définit comme la spécificité de l'œuvre d'art, unique, inscrite dans l'histoire et liée à un lieu précis), sur sa perte due à la reproductibilité mécanique, et sur l'inconscient optique estompant le créateur au profit du processus, s'inscrivent bien sûr dans cette perspective : pour Benjamin, les pratiques expérimentales devraient être un moyen de surmonter les contraintes sociales imposées par la technologie. De plus, certains photographes se préoccupant de théorie ont poursuivi ces réflexions autour de l'ontologie photographique, comme Ugo Mulas avec le texte programmatique des *Verifiche* ⁻⁴¹, Gottfried Jäger et ses écrits sur la photographie concrète ⁻⁴², ou Franco Vaccari ⁻⁴³ pour qui le médium photographique est structuré par des règles qui échappent à ceux qui l'ont construit et fonctionnent indépendamment de l'utilisateur du médium, ce qu'il nomme l'inconscient technologique. On peut enfin utilement adjoindre à ce rapide panorama théorique les thèses de Clement Greenberg ⁻⁴⁴ dans les années soixante sur la remise en question critique autoréflexive de l'art en utilisant ses propres méthodes caractéristiques pour laisser émerger, de l'intérieur, sa pureté intrinsèque, son essence irréductible.

Sur cette toile de fond nous pouvons tenter de brosser une première définition de la photographie expérimentale. Pour ce faire, la pensée de Vilém Flusser est essentielle. Le philosophe brésilien (1920-1991) (fig. 1) s'est intéressé à la photographie au sein de ses très larges réflexions historiques sur l'image, l'écriture et la culture ⁻⁴⁵. A partir du concept foucauldien de dispositif, il a défini la photographie comme un *apparatus*, c'est-à-dire "un jeu ou un jouet simulant la pensée, une organisation ou un système permettant le fonctionnement de quelque chose" ⁻⁴⁶. Dans ce cas, il s'agit donc d'un ensemble de programmes régis par des règles technico-économiques, comprenant non seulement l'appareil photographique lui-même, mais aussi ses concepteurs scientifiques, techniques et politiques en amont, et ses moyens de reproduction et de diffusion en aval. Cet *apparatus* produit des images techniques, différentes par essence des images traditionnelles :

—
la photographie est une image que des appareils programmés produisent et distribuent nécessairement, automatiquement, au cours d'un jeu reposant sur le hasard ⁻⁴⁷.
—



01

Ralph Hinterkeuser, *Vilém Flusser au 5e Symposium sur la Photographie, FH Bielefeld, 2-3 novembre 1984: Ne pas fumer SVP, 1984.*

© Ralph Hinterkeuser Berlino, courtesy du photographe

Ces images sont prédéterminées par l'*apparatus*, dont les programmes encadrent très strictement le travail des photographes, lesquels sont dès lors des fonctionnaires de l'*apparatus* :

—

Bien que le photographe ait la latitude de regarder ce qu'il veut, il doit regarder toute chose à travers la vision de son appareil photographique [...] vision supra individuelle et supra sociale, la même pour tous les photographes ⁻⁴⁸.

—

Ainsi chaque photographie ne fait que réaliser une des possibilités offertes par le programme de l'*apparatus*, dont le photographe est incapable de maîtriser et de percer à jour les règles : il est ainsi comme mis entre parenthèses et perd toute liberté. Les gestes des photographes ⁻⁴⁹ produisent dès lors des choses dénuées de valeur réelle, même s'ils croient agir librement et alors qu'ils pourraient se démarquer de ces règles :

—

La tâche de la philosophie et de la photographie est d'interroger les photographes sur la liberté, d'examiner au plus près leur pratique en quête de liberté. [...]. Premièrement, on peut tromper l'appareil, aussi obstiné soit-il. Deuxièmement, on peut introduire clandestinement dans son programme des intentions humaines qui n'y étaient pas prévues. Troisièmement, on peut contraindre l'appareil à produire de l'imprévu, de l'improbable, de l'informatif. Quatrièmement, on peut mépriser l'appareil ainsi que ses productions, et détourner son intérêt de la chose en général pour le concentrer sur l'information. En d'autres termes, la liberté est la stratégie qui consiste à soumettre le hasard et la nécessité à l'intention humaine. Être libre, c'est jouer contre les appareils. Cependant, les photographes ne donnent ce genre de réponses que si l'analyse philosophique les soumet au feu roulant des questions. Spontanément, ils disent tout autre chose ⁻⁵⁰.

—

Flusser introduit alors une exception, une possibilité de liberté :

—
À une exception près, toutefois: celle des photographes dits 'expérimentaux' [...]. Ceux-là sont réellement conscients que l' 'image', l' 'appareil', le 'programme' et l' 'information' sont les problèmes fondamentaux auxquels ils doivent se confronter. Tout aussi réellement, ils s'efforcent consciemment de produire des informations imprévues – en d'autres termes, de tirer de leur appareil et de mettre en image quelque chose qui ne figure pas dans son programme. Ils savent qu'ils jouent contre leurs appareils –⁵¹.

—
Pour Flusser, qui inscrit la photographie dans un champ plus large, cette recherche d'une liberté photographique constitue le terrain d'une bataille d'avant-garde qui pourrait s'étendre à tous les *apparatus*, politiques, économiques et sociaux, "seule forme de révolution qui nous soit encore ouverte" –⁵².

À quelques exceptions près (comme ses écrits sur Andreas Müller-Pohle ou Joan Fontcuberta), Flusser n'a guère été explicite sur le type de photographie dont il s'agirait là, s'étendant davantage sur la démarche et sa motivation que sur la pratique et sa réalisation. Il a toutefois mentionné, pour Müller-Pohle –⁵³, le refus de suivre la séquence prescrite "voir, puis agir, déclencher", au profit d'une approche basée sur la prise de photos au hasard, sans viser et en bougeant, puis sur la sélection de certaines de ces photographies ("agir, puis voir", écrit-il). Au lieu de nous montrer le monde, ces photographies nous montrent ce qui n'était pas visible avant : la matière brute dont elles sont faites, l'intérieur de la boîte noire et les processus qui s'y déroulent. Quant à Fontcuberta, Flusser lui demanda un jour s'il était vrai "qu'il [avait] compris à quoi servent les photos : à documenter quelque chose qui n'existe pas." –⁵⁴ La "contrevision" –⁵⁵ de Fontcuberta consiste en effet à accomplir une triple subversion :

- celle du programme de l'appareil photo, de ses routines internes aux ambitions prédéfinies et limitées, de son "inconscient technologique";
- celle du statut ontologique de l'image photographique (c'est-à-dire du naturalisme de l'image et de l'objectivité de la photographie) et des plates-formes de distribution ;
- et celle du signifié habituel d'un concept de liberté masqué par les mirages de la société technocratique (afin de dépasser les limites imposées par le programme).

On retrouve là des concepts très similaires à ceux de Flusser.

Pour une définition de la photographie expérimentale

Les photographes expérimentaux seraient donc ceux capables de démontrer qu'ils peuvent tromper intentionnellement et dominer le programme de l'*apparatus*, aussi obstiné, automatisé et rigide soit-il, qu'ils peuvent introduire clandestinement dans son programme des

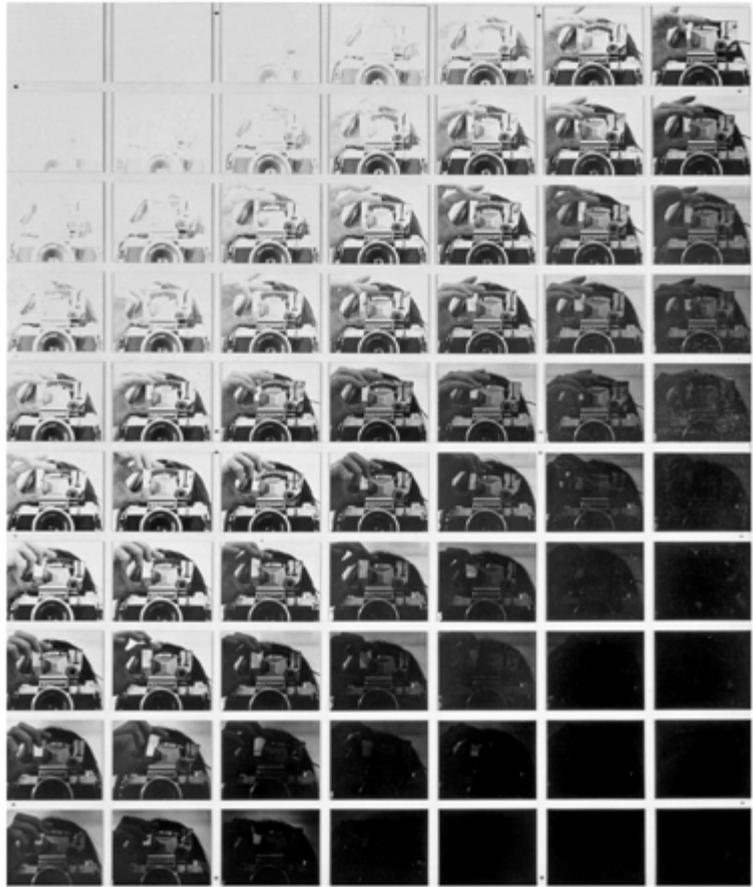
intentions humaines qui n'y étaient pas prévues, et ainsi contraindre l'appareil photographique à produire de l'accidentel, de l'improbable, de l'imprévu et de l'imprévisible, c'est-à-dire de l'informatif (un peu à la manière d'un gant qu'on retourne, dit Flusser à plusieurs reprises), et ainsi résister au déferlement des images 'vomies' par l'*apparatus*. Il s'agirait donc bien, pour ces rebelles, ces hackers de la photographie, de combattre, pervertir, tromper, ruser, leurrer, contester, duper, transcender, subvertir les paramètres prédéfinis de l'*apparatus*.

Nous pouvons dès lors proposer une définition de la photographie expérimentale comme un acte délibéré de refus critique des règles de l'*apparatus* de production photographique, par lequel des photographes remettent en question un ou plusieurs des paramètres établis du processus photographique.

Il s'agit donc d'une attitude de refus, d'une transgression des normes établies et de la discipline prédéfinie, et donc d'une critique du dispositif photographique. On peut la résumer en une formule : "jouer contre les appareils". Il est en effet toujours question de jeu, d'esquive, et une lecture originale de ce "jeu contre" est fournie par le psychanalyste Martin Wilner lors d'un entretien avec le photographe Marco Breuer ⁻⁵⁶, évoquant la tendance de l'artiste à se rebeller contre les contraintes formelles du médium, à en désapprendre les règles et à s'engager dans une lutte contre les symboles de l'autorité et la tradition. Dès lors, qu'il s'agisse d'extension des règles, de variation des paramètres, ou de prise en compte des erreurs photographiques, l'interrogation ontologique sur le médium, sur la photographie même, se trouve toujours, plus ou moins consciemment, au centre de cette remise en question.

Les photographies ainsi obtenues ne prétendent donc pas être des représentations fidèles du réel, mais plutôt des témoignages du processus photographique lui-même, et donc de l'essence même de la photographie. Elles peuvent être ou non le fait du hasard, elles peuvent ou non redonner de l'aura à l'image, elles peuvent ou non procéder d'une démarche conceptuelle, elles peuvent ou non être décrites comme abstraites, elles peuvent avoir été obtenues avec des 'appareils pauvres' ou avec des machines sophistiquées, et elles peuvent avoir été obtenues avec une variété de techniques. Mais l'utilisation d'une technique donnée (par exemple le photogramme) n'implique pas nécessairement que la démarche suivie soit celle de la photographie expérimentale. Si, par exemple, les photogrammes de James Welling ressortent clairement d'une volonté délibérée de subversion du dispositif, d'autres photogrammes, par exemple de Susan Derges, semblent plutôt appartenir à une photographie plasticienne, classique par son objet mais obtenue par une technique 'non standard'. Il est bien sûr nécessaire de préciser d'emblée que les photographes considérés comme expérimentaux selon notre définition ne se définissent pas tous ainsi : si certains articulent clairement leur tentative de subversion du dispositif photographique, d'autres explicitent fort peu leur pratique et ne se considèrent pas comme appartenant à une quelconque école ou mouvement.

John Hilliard, *Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors)*, 1971, 70 photographies, 217,4 × 183,2 cm
 © John Hilliard, courtesy de l'artiste, Collection Tate Gallery London (inv. T03116)



Les photographes expérimentaux contemporains

L'étape suivante de notre recherche a consisté à examiner les pratiques des photographes expérimentaux contemporains, pour analyser la manière dont elles pouvaient correspondre à cette définition.

Il nous a semblé pertinent de commencer cette recension avec certains photographes conceptuels qui, autour de 1970, ont été les premiers à s'interroger sur l'ontologie même de la photographie. De manière indépendante, en l'espace de cinq ans (1967-1972) William Anastasi, Michael Snow, John Hilliard (fig. 2), Jan Dibbets, Timm Rautert et, de manière plus élaborée, Ugo Mulas avec les *Verifiche*, ont réalisé des photographies démontant le processus photographique lui-même (alors que la majorité des artistes conceptuels n'avaient jusque-là utilisé la photographie que comme un moyen documentaire). Ils ont réalisé des œuvres centrées sur la fabrication même de l'image, sur la mécanique photographique, questionnant ainsi la définition du médium. Ces quelques photographes peuvent être considérés comme les pionniers de la photographie expérimentale contemporaine.

Nous avons ensuite décliné la définition proposée ci-dessus en quatre volets ⁻⁵⁷ : Jouer avec les appareils, Se jouer des appareils, Jouer sans appareils, et Déjouer les appareils.

Jouer avec les appareils, c'est utiliser un appareil photographique standard, mais enfreindre les règles de production de l'image photographique, qu'il s'agisse de la lumière, du temps, du développement ou du tirage. La lumière elle-même d'abord, indispensable à la photographie, est remise en cause par certains photographes expérimentaux, que leurs images soient quasi noires (Adam Fuss, Ignaz Cassar) ou quasi blanches (Rossella Bellusci), qu'elles soient brûlées par le soleil (Chris McCaw) ou hors du champ du visible (Dorothee Smith). Le rapport de la photographie au temps peut aller à l'encontre de l'instantané : ainsi les films "sténopéiques" de Paolo Gioli, les montages de photomaton de Jan Wenzel, les temps d'ouverture très longs de Michael Wezely (fig. 3), ou l'utilisation du *photo-finish* par Maarten Vanvolsem ou Paolo Gioli, subvertissent, chacun à sa manière, ce paramètre temporel. Pervertir la chimie du développement offre de riches possibilités expérimentales, par exemple les chimigrammes de Pierre Cordier, les oxydations de Nino Migliori, ou les détournements de Polaroids de James Welling ou d'Ellen Carey. Le tirage peut aussi être subverti par exemple pour obtenir des photographies non pérennes, qu'elles n'aient pas été fixées correctement (Thu Van Tran) ou qu'elles aient été imprimées sur des matières fragiles, comme de l'herbe, par le couple britannique Ackroyd & Harvey (fig. 4).

Se jouer des appareils, c'est les construire soi-même, les déconstruire ou les réinventer. Construire son propre appareil photographique à partir de rien peut être une démarche radicale et subversive (Miroslav Tichý) ou ironique et impertinente (Onorato & Krebs). Le déconstruire, c'est le rendre stérile, incapable de produire une image, comme Mr. Pippin (fig. 5) ou le détruire, par la chaleur (appareil en chocolat de Céline Duval ou en glace de Marja Pinlä) ou en tirant sur lui au pistolet et en enregistrant l'image de sa destruction (Mr. Pippin, Jean-François Lecourt). La réinvention de l'appareil passe par la construction et l'utilisation d'une *camera obscura* et donc l'absence d'un objectif : nombreux sont les photographes utilisant cette technique, parfois de manière assez classique (par exemple ceux autour du "Pinhole Journal"), parfois de façon plus inventive et expérimentale, transformant en *camera obscura* toutes sortes d'objets percés (Paolo Gioli), voire les toilettes d'un train (Mr. Pippin) ou des bâtiments, des bunkers (Gäbor Ösz) ou des containers (Vera Lutter). L'Israélien Aïm Deüelle Lüski (fig. 6) construit des *cameræ obscuræ* dotées de plusieurs trous sténopés et il y place son film horizontalement et non pas verticalement, récusant la règle de la perpendicularité du film au faisceau de lumière entrant : de la sorte, les images provenant de chacun des sténopés se superposent sur le film, créant une image composite.

Jouer sans appareils, c'est affirmer la primauté de la matière photosensible, par exemple avec les photogrammes : plus d'appareil, plus d'objectif, seulement de la lumière et un film. Parmi ses praticiens,

citons entre autres Floris Neusss (fig. 7), Gary Fabian Miller, Henri Foucault ou Adam Fuss, qui photographient des objets ou des modèles par contact, mais aussi Bromberg & Chanarin, qui se contentent d'enregistrer la lumière d'un lieu. D'autres travaillent sur la matière photographique elle-même, comme les amorces de pellicule de Silvio Wolf, les réactions à l'électricité statique de Denis Bernard, ou l'utilisation de papiers périmés depuis longtemps d'Alison Rossiter.

Enfin, déjouer les appareils, c'est déplacer le photographe, modifier son rôle : il peut ainsi intervenir dans la mécanique photographique comme déclencheur/obturateur (ainsi Jean-François Lecourt tirant une balle dans une *camera obscura* dépourvue de sténopé) ou en transformant une de ses cavités corporelles en *camera obscura*, que ce soit son poing comme Paolo Gioli (fig. 8), sa bouche comme Lindsay Seers ou Thomas Bachler, ou d'autres orifices plus intimes. Le photographe peut aussi abdiquer son rôle et laisser au hasard (Noël Dolla, Andreas Müller-Pohle) ou aux visiteurs de l'exposition (Franco Vaccari à la Biennale de Venise en 1972) le soin de prendre les photographies, l'artiste s'étant contenté de définir le protocole.

La photographie expérimentale, ici et maintenant

Ces pratiques, aussi diverses soient-elles, correspondent toutes à une volonté de remettre en question les règles de base de la photographie et de son *apparatus*, de manière critique et délibérée, selon la définition que nous avons proposée plus haut. Définir ce courant expérimental contemporain comme objet historique autonome ne prétend pas pour autant en faire une école, ni un mouvement cohérent (à la différence d'autres photographies, créative, générative, concrète), mais plutôt un courant informel, à la fois homogène et polymorphe, un regroupement fluide et non délibéré autour d'une posture commune.

De ce fait, seule une analyse critique comme celle-ci peut faire apparaître l'existence de ce courant, en en définissant les paramètres essentiels : la résistance à l'*apparatus*, l'interrogation ontologique sur le médium, le rapport libéré ou distant à la représentation, l'importance du processus, la part du hasard et la perte de contrôle du photographe. Cette spéculation ontologique n'est pas exclusivement photographique : elle s'inscrit dans la pensée de son époque et en particulier dans la lignée de l'interrogation structuraliste sur les arts visuels (avec par exemple le questionnement du médium par les peintres de Support/Surface). Historiquement, cette réflexion sur l'expérimental, sur ce corpus que Michel Poivert⁻⁵⁸ a qualifié de photographies célibataires au sens duchampien du terme, amène à reconsidérer l'histoire même de la photographie en remontant le cours du temps au-delà des avant-gardes, jusqu'aux pictorialistes, aux photomontages victoriens, aux récréations et aux tableaux vivants, et même aux photographies scientifiques du XIX^e siècle. Certains chercheurs⁻⁵⁹ ont ainsi entrepris actuellement un travail les conduisant à regarder autrement la diversité et l'hétérodoxie technique et esthétique existant dès les débuts de la photographie.



03

Michael Wesely,
Potsdamer Platz, Berlin
(5.4.1997-3.6.1999), 1999.
© Michael Wesely,
courtesy de l'artiste
et de la galerie
Fahnenmann, Berlin



04

Heather Ackroyd & Dan
Harvey, *Mother and Child*,
1998, herbe stay-green et
argile, 180×120 cm
© Ackroyd & Harvey,
courtesy des artistes

05

Mr. Pippin (Steven Pippin), *Quantum Camera*, 2010.
© Mr. Pippin, courtesy de l'artiste



06

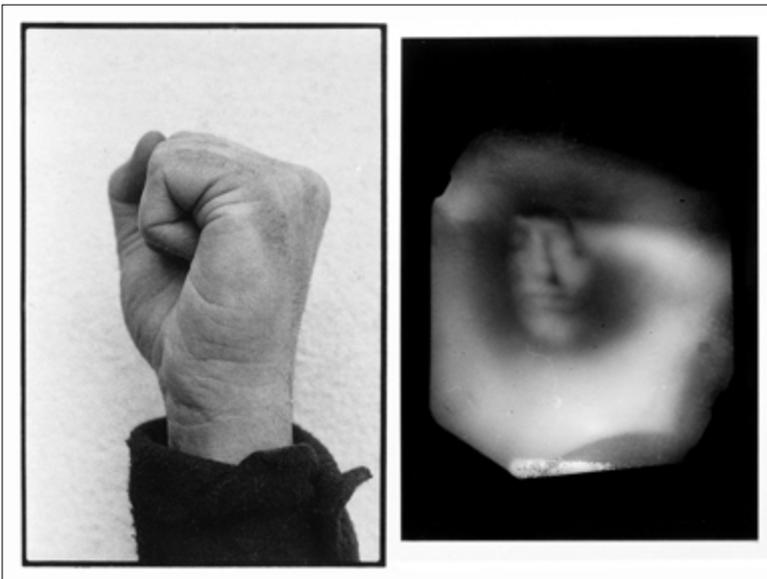
Aim Deüelle Lüski, *Barrel camera*, 2012 et *The Tel-Aviv Museum Square*, 4×5 Ektachrome, 2012
© Aim Deüelle Lüski, courtesy de l'artiste





07

Floris Neusüss, *S.T.*, 1965,
photogramme, 135 × 102
cm, collection Gruber,
Musée Ludwig, Cologne.
© Floris Neusüss, courtesy
de l'artiste



08

Paolo Gioli, *Pugno
Stenopeico*, 1989 et
Pugno contro me stesso,
1989.
© Paolo Gioli, courtesy
de l'artiste et de Paolo
Vampa

Aujourd'hui, ce courant expérimental se situe à la jonction de deux époques historiques de la photographie : en contrepoint de la domination passée de la photographie documentaire et en contraste avec la photographie numérique aujourd'hui devenue dominante, avec ses caractéristiques d'abondance, d'instantanéité, de non-matérialité et de scepticisme quant à la véracité des images. La quasi-totalité des photographes de ce corpus pratiquent la photographie analogique ; mais la photographie expérimentale numérique existe aussi, basée sur la perturbation des paramètres, en particulier électroniques ("glitch")⁻⁶⁰, de l'appareil, et elle doit faire l'objet de recherches complémentaires.

Susan Sontag a démonté la légende d'un "pacte mythique conclu entre peinture et photographie" selon lequel à la fin du XIX^{ème} siècle, la peinture "libérée par la photographie de l'esclavage de la représentation fidèle, pouvait [alors] se livrer à une tâche plus élevée : l'abstraction", notant que la photographie avait "suggéré de nouveaux motifs compositionnels à la peinture" qui a pu dès lors adopter le regard de l'appareil, cependant que,

—

loin de se cantonner dans la représentation réaliste et de laisser l'abstraction aux peintres, la photographie a suivi et récupéré toutes les conquêtes antinaturalistes de la peinture⁻⁶¹.

—

Sans doute pourrait-on aujourd'hui imaginer une légende similaire, selon laquelle à la fin du XX^{ème} siècle, le développement de la photographie numérique, en déchargeant la photographie analogique de sa tâche de compte-rendu fidèle de la réalité, lui aurait permis de se recentrer sur la matière et le processus, et donc de questionner son ontologie même, donnant ainsi naissance à la photographie expérimentale. Quand bien même la diversité de la photographie expérimentale et son étendue historique ne sauraient être réduites à cette simplification sommaire, ce moment expérimental peut passer aux yeux de certains pour le 'chant du cygne' d'une photographie analogique réinventée, une contre-modernité, ou la marque d'un élitisme passéiste et suranné. Nous voyons plutôt dans la photographie expérimentale contemporaine la manifestation d'un dandysme réticent face à la modernité, une manière anachronique et élégante de résister au monde contemporain, pour mieux le repenser et le réinventer.

- ¹ Osée 14:10 : Épitaphe
– en hébreu et en tchèque
– sur la tombe de Vilém
Flusser au Cimetière juif de
Prague.
- ² Lenot 2016.
- ³ During 2009.
- ⁴ Young / Duncan 2009 ;
Noguez 2010.
- ⁵ “Logik des
Produziertseins” : Adorno
1984 [1960], p. 102.
- ⁶ During 2009, p. 15.
- ⁷ Voir entre autres
Poivert 2006, Becker
2008, Bajac 2009 et
Chéroux 2015.
- ⁸ Parmi de nombreux
exemples, on peut citer
Boulouch 2007, Green
1984 ou Mißelbeck 2002.
- ⁹ Voir par exemple Rice
2001.
- ¹⁰ Lemagny / Rouillé
1986, p. 8.
- ¹¹ Bonini 1980.
- ¹² Michel Poivert a été
le directeur de notre thèse
(Lenot 2016) et le préfacier
de notre livre (Lenot 2017).
- ¹³ Poivert 2010,
pp. 40, 46, 74 et 39
respectivement.
- ¹⁴ Poivert 2015, p. 191.
- ¹⁵ Rouillé 1996.
- ¹⁶ Foote 1976.
- ¹⁷ Laruelle 2012.
- ¹⁸ Benvivoglio 2000.
- ¹⁹ Batchen 2009.
- ²⁰ “Fotografia ludra” :
Bertelli 2006, pp. 33-34.
- ²¹ Parmi elles,
*Sperimentalismo
fotografico in Italia*,
d’Italo Zannier, Centro di
Ricerca e Archiviazione
della Fotografia, Lestans
(14 juillet-16 septembre
2001); *Alterazioni. Le
materie della fotografia
tra analogico e digitale*,
de Roberta Valtorta au
Museo della Fotografia
Contemporanea, Cinisello
Balsamo (Milan) (8
octobre 2006-4 février
2007); *Shadow Catchers.
Camera-less Photography*,
de Martin Barnes au
Victoria & Albert Museum,
Londres, (13 octobre 2010-
20 février 2011); *What is
a Photograph?* de Carol
Squiers, ICP, New York
(31 janvier-4 mai 2014);
et *Light, Paper, Process.
Reinventing Photography*,
de Virginia Heckert, J.
Paul Getty Museum,
Los Angeles (14 avril-8
septembre 2015).
- ²² Gattinoni 1991.
- ²³ Foucault 1994.
- ²⁴ Agamben 2014
[2006].
- ²⁵ Simondon 1958.
- ²⁶ Anders 2002 [1956]
- ²⁷ Déotte 2004
- ²⁸ Crary 1992 [1990],
pp. 2 et 6.
- ²⁹ Debord 2006 [1967].
- ³⁰ Illich 1973.
- ³¹ Bourdieu 1965.
- ³² Azoulay 2012 [2006].
- ³³ Berger 2013.
- ³⁴ McLuhan 1968 [1964].
- ³⁵ Baudrillard 1972,
Baudrillard 1981,
Baudrillard 1997, et
Baudrillard / Nouvel 2000.
- ³⁶ Zielinski 2006
[2002].
- ³⁷ Barthes 1980.
- ³⁸ Elkins 2011.
- ³⁹ Van Lier 1983 et 1992.
- ⁴⁰ Benjamin 2012 [1925-
1939].
- ⁴¹ Mulas 1973.
- ⁴² Jäger et al. 2005.
- ⁴³ Vaccari 1979.
- ⁴⁴ Greenberg 1961.
- ⁴⁵ Ses trois principaux
livres sur la photographie
sont *Pour une Philosophie
de la Photographie*
(Flusser 1996 [1983]),
*Dans l’Univers des Images
Techniques* (Flusser 2011
[1985]), et un recueil
d’articles (Flusser 1998).
- ⁴⁶ Le traducteur français
de Flusser a utilisé le
même mot “appareil”
pour traduire *apparatus* et
“camera” (Flusser 2004
[1983], pp. 23-34). Pour
éviter cette confusion,
nous nous référons au
texte anglais Flusser 2000
[1983], p. 83.
- ⁴⁷ Flusser 2004 [1983],
p. 79.
- ⁴⁸ Flusser 1984, p. 3.
- ⁴⁹ Flusser 1999.
- ⁵⁰ Flusser 2004 [1983],
p. 83.
- ⁵¹ *Ivi*, p. 84
- ⁵² *Ivi*, p. 85 (ultime
phrase du livre).
- ⁵³ Flusser 1983.
- ⁵⁴ Flusser 1986.
- ⁵⁵ Fontcuberta 2005
[1997], p. 206.
- ⁵⁶ Wilner 2002.
- ⁵⁷ Lenot 2017.
- ⁵⁸ Poivert 2017.
- ⁵⁹ Par exemple le travail
en cours de Stéphanie
Barbier, doctorante
à l’Université Paris 1
Panthéon Sorbonne, sur les
expérimentations optiques.
- ⁶⁰ Voir, entre autres,
Menkman 2011.
- ⁶¹ Sontag 2008 [1973-
1977] pp. 200-201.

Adorno 1984 [1960] Theodor W. Adorno, *Valéry’s Abweichungen (Les Écarts de Valéry)*,
in *Notes sur la Littérature*, Paris, Flammarion, 1984 [éd. orig. en allemand 1960].

Agamben 2014 [2006] Giorgio Agamben, *Qu’est-ce qu’un dispositif?*, Paris, Payot,
2014 [éd. orig. en italien 2006].

- Anders 2002 [1956]** Günther Anders, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Ivrea, 2002 [éd. orig. en allemand 1956].
- Azoulay 2012 [2006]** Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 2012 [éd. orig. en hébreu 2006].
- Bajac 2009** Quentin Bajac (éd.), *La Subversion des Images, Surréalisme, Photographie, Film*, Paris, Centre Pompidou, 2009 [catalogue d'exposition].
- Barthes 1980** Roland Barthes, *La Chambre Claire. Notes sur la Photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil, 1980.
- Batchen 2009** Geoffrey Batchen (éd.), *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 2009.
- Baudrillard 1972** Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972.
- Baudrillard 1981** Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- Baudrillard 1997** Jean Baudrillard, *Écran total*, Paris, Galilée, 1997.
- Baudrillard / Nouvel 2000** Jean Baudrillard / Jean Nouvel, *Les objets singuliers. Architecture et Philosophie*, Paris, Calmann-Lévy, 2000.
- Becker 2008** Lutz Becker, Cut & Paste, *European Photomontage 1920-1945*, Rome, Gangemi, 2008 [catalogue d'exposition Estorick Collection Londres].
- Benjamin 2012 [1925-1939]** Walter Benjamin, *Sur la Photographie*, Arles, Éditions Photosynthèses, 2012 [traduction de textes originaux en allemand de 1925 à 1939].
- Bentivoglio 2000** Mirella Bentivoglio (éd.), *Fotoalchimie, La Fotografia in Italia: sperimentazioni e innesti*, catalogo della mostra (Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 2000), Prato, Museo d'Arte Contemporanea, 2000.
- Berger 2013** John Berger, *Understanding a Photograph*, London, Penguin, 2013.
- Bertelli 2006** Pino Bertelli, *Contro la fotografia della società dello spettacolo. Critica situazionista del linguaggio fotografico*, Bolsena, Massari, 2006.
- Bonini 1980** Giuseppe Bonini, *Sperimentazione?*, in "Progresso Fotografico", n. 3, mars 1980, pp. 17-78.
- Boulouch 2007** Nathalie Boulouch, *La création expérimentale. 1917-1980. La recherche de nouveaux langages visuels*, in André Gunthert / Michel Poivert (éds.), *L'art de la photographie. Des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, pp. 439-505.
- Bourdieu 1965** Pierre Bourdieu (éd.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.
- Chéroux 2015** Clément Chéroux, *Avant l'avant-garde: du jeu en photographie 1890-1940*, Paris, Textuel, 2015.
- Crary 1992 [1990]** Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 1992.
- Debord 2006 [1967]** Guy Debord, *La Société du Spectacle*, in Id., *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006.
- Déotte 2004** Jean-Louis Déotte, *L'Époque des Appareils*, Paris, Léo Scheer, 2004.
- During 2009** Élie During (éd.), *In actu, de l'expérimental dans l'art*, Annecy / Dijon, Publications des Marquisats / Presses du Réel, 2009.
- Elkins 2011** James Elkins, *What Photography Is*, New York / London, Routledge, 2011.

- Flusser 1983** Vilém Flusser, *Introduction*, in Andreas Müller-Pohle, *Transformance*, Göttingen, European Photography, 1983.
- Flusser 1984** Vilém Flusser, *La Production Photographique*, tapuscrit d'une conférence à l'École Nationale de la Photographie à Arles le 23 février 1984, <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-premiere-conference.pdf>> (26.05.2018).
- Flusser 1986** Lettre tapuscrite de Vilém Flusser à Joan Fontcuberta du 1er janvier 1986, in "Flusser Studies", n. 13, mai 2012, <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-fontcuberta-1984-88.pdf>>, p. 10 (26.05.2018).
- Flusser 1996 [1983]** Vilém Flusser, *Pour une Philosophie de la Photographie*, Belval (Vosges), Circé, 1996 [éd. orig. en allemand 1983].
- Flusser 1998** Vilém Flusser, *Standpunkte. Texte zur Fotografie*, éd. Andreas Müller-Pohle, Göttingen, European Photography, 1998.
- Flusser 1999** Vilém Flusser, *Le geste en photographie*, in Id., *Les Gestes*, Cergy / Paris, Éditions d'Arts / Éditions HC, 1999.
- Flusser 2000 [1983]** Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, Londres, Reaktion Books, 2000 [éd. orig. en allemand 1983], <<http://cmuems.com/excap/readings/flusser-towards-a-philosophy-of-photography.pdf>> (26.05.2018).
- Flusser 2004 [1983]** Vilém Flusser, *Pour une Philosophie de la Photographie*, Belval (Vosges), Circé, 2004 [éd. orig. en allemand 1983; révision de la première traduction de 1996].
- Flusser 2011 [1985]** Vilém Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011 [éd. orig. en allemand 1985].
- Fontcuberta 2005 [1997]** Joan Fontcuberta, *Le Baiser de Judas. Photographie et vérité*, Arles, Actes Sud, 2005 [éd. orig. en espagnol 1997].
- Foote 1976** Nancy Foote, *The Anti-Photographers*, in "Artforum", vol. 15, n. 1, septembre 1976, pp. 46-54.
- Foucault 1994** Michel Foucault, *Dits et écrits (1954-1988)*, Tome 3 (1976-1979), éds. Daniel Defert / François Ewald / Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 1994.
- Gattinoni 1991** Christian Gattinoni, *L'endroit du regard*, in Christian Gattinoni / Christine Buci-Glucksmann, *Écrans / Icônes. Essai sur les Recherches Photographiques Contemporaines*, Le Blanc (Indre), Espace Art Brenne, 1991, pp. 30-31.
- Green 1984** Jonathan Green, *American Photography, A Critical History 1945 to the Present*, New York, H.N. Abrams, 1984.
- Greenberg 1961** Clement Greenberg, *Modernist Painting*, in "Arts Yearbook", n. 4, 1961, pp. 101-108.
- Illich 1973 [1973]** Ivan Illich, *La convivialité*, Paris, Seuil, 1973 [éd. orig. en anglais 1973].
- Jäger et al. 2005** Gottfried Jäger / Rolf H. Krauss / Beate Reese / Robert Gernhardt, *Concrete Photography / Konkrete Fotografie*, Bielefeld, Kerber, 2005.
- Laruelle 2012** François Laruelle, *Le Concept de Non-Photographie*, Falmouth (UK) / New York, Urbanomic / Sequence Press, 2012.
- Lemagny / Rouillé 1986** Jean-Claude Lemagny / André Rouillé (éds.), *Histoire de la Photographie*, Paris, Bords, 1986.

- Lenot 2016** Marc Lenot, *Jouer contre les appareils : une tentative de définition de la photographie expérimentale contemporaine*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, soutenue le 10 juin 2016.
- Lenot 2017** Marc Lenot, *Jouer contre les appareils. De la photographie expérimentale*, Arles, Éditions Photosynthèses, 2017.
- McLuhan 1968 [1964]** Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Paris, Seuil, 1968 [éd. orig. en anglais 1964].
- Menkman 2011** Rosa Menkman, *The Glitch Moment(um)*, Amsterdam, Institute of Network Cultures (Network Notebooks 04), 2011, <https://networkcultures.org/uploads/NN%234_RosaMenkman.pdf> (26.05.2018).
- MiBelbeck 2002** Reinhold MiBelbeck (éd.), *Prestel Lexikon der Fotografen*, München, Prestel, 2002.
- Mulas 1973** Ugo Mulas, *La fotografia*, Milano, Einaudi, 1973.
- Noguez 2010** Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Éditions Paris Expérimental, 2010.
- Poivert 2006** Michel Poivert, *L'Image au service de la Révolution. Photographie, Surréalisme, Politique*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2006.
- Poivert 2010** Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010.
- Poivert 2015** Michel Poivert, *Brève Histoire de la Photographie*, Paris, Hazan, 2015.
- Poivert 2017** Michel Poivert, "Les photographies célibataires", in Lenot 2017, pp. 9-14.
- Rice 2001** Shelley Rice, *Au-delà du Réel. La vision subjective*, in Michel Frizot (éd.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Larousse, 2001, pp. 660-678.
- Rouillé 1996** André Rouillé, *Photographie et postphotographie*, in Henry Chapier (éd.), *Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995*, Paris, Paris audiovisuel / MEP, 1996, pp. 81-88.
- Simondon 1958** Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958.
- Sontag 2008 [1973-1977]** Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2008 [éd. orig. en anglais, 1973-1977].
- Vaccari 1979** Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Modena, Punto e Virgola, 1979.
- Van Lier 1983** Henri Van Lier, *Philosophie de la Photographie*, Paris / Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 1983.
- Van Lier 1992** Henri Van Lier, *Histoire photographique de la Photographie*, Laplume (Lot-et-Garonne), Cahiers de la Photographie, 1992.
- Wilner 2002** Martin Wilner M.D., *Marco Breuer – A Psychoanalytic Sketch*, in Marco Breuer. *SMTWTFS*, catalogue d'exposition, New York, Gallery Roth Horowitz, 2002, pp. 46-47.
- Young / Duncan 2009** Paul Young / Paul Duncan (éds.), *Le cinéma expérimental*, Köln, Taschen, 2009.
- Zielinski 2006 [2002]** Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media. Towards an Archeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 2006 [éd. orig. en allemand 2002].

_fonti

102 **L'archivio Graziano Arici: un progetto per Venezia?**
— SARA FILIPPIN

116 **La didattica della fotografia nell'Università italiana. Confini e sconfinamenti disciplinari**
— CRISTIANA SORRENTINO

L'archivio Graziano Arici: un progetto per Venezia?

Abstract

The Graziano Arici Archive, donated to the Fondazione Querini Stampalia of Venice, is a case study that epitomizes many of the theories proposed on the concept of photographic archives. This paper describes its composition and two of the forms through which the photographer has spread its knowledge: the digital archive created for professional purposes and a Facebook page. It then takes into consideration the issues related to its new status of cultural heritage and argues that it can play an important role as a source of 'critical' memory and help to implement studies in the history of photography.

Keywords

ARICI, GRAZIANO; DIGITAL ARCHIVES; FONDAZIONE QUERINI STAMPALIA; PHOTOGRAPHIC ARCHIVES; VENICE

Durante una conferenza stampa, lo scorso 13 settembre 2017, è stata pubblicamente annunciata la donazione dell'Archivio fotografico Graziano Arici alla Fondazione Querini Stampalia di Venezia. Si chiudono così felicemente anni di contatti, non sempre tranquilli, con parecchie istituzioni locali e nazionali, volti a individuare le forme per rendere fruibili alla collettività i materiali che il fotografo ha messo insieme durante la sua attività. Veneziano, classe 1949, impegnato dal 1979 in vari ambiti documentari cittadini ⁻¹, nel 2013 Arici si è definitivamente trasferito ad Arles portando con sé il proprio archivio, in un momento in cui ogni tentativo per ancorarlo a Venezia sembrava sfumato.

La donazione avviene in un momento delicato per la fotografia a Venezia. Le incognite sulla destinazione futura dell'Archivio Naya-Böhm soggetto agli incerti di una successione ereditaria i cui esiti non sono prevedibili; la chiusura dell'Archivio Tomaso Filippi alla consultazione degli studiosi; la decisione della Fondazione Musei Civici Venezia di

ridurre nel catalogo on-line dei propri beni fotografici i dati consultabili delle schede prodotte sui materiali, prima accessibili in forma completa e agile ⁻²; la sospensione, auspicabilmente temporanea, dei finanziamenti regionali per la catalogazione: sono situazioni che non spingono all'ottimismo. Se si esclude quanto propongono la stessa Querini Stampalia e il Circolo Fotografico La Gondola, e l'interesse ormai esteso anche alla fotografia della Fabbrica del Vedere, le mostre, incluse quelle della Casa dei Tre Oci, rimangono iniziative isolate che non coinvolgono progetti di ampio respiro, o provengono dall'esterno e privilegiano eventi di grande richiamo che guardano all'ampia presenza internazionale che frequenta la città, inserendosi nel circuito di sfruttamento turistico della sua immagine. Sul piano della tutela, l'impegno della Soprintendenza Archivistica appare inadeguato – non per demerito – ad affrontare le problematiche che il settore solleva ⁻³, e relativamente agli studi, le ricerche promosse da Alberto Prandi nell'ambito della sua docenza a Ca' Foscari trovano necessariamente, dopo la sua scomparsa, una battuta d'arresto ⁻⁴.

Nel 2014 egli rilevava l'"endemica trascuratezza" e la "progettualità interrotta" ⁻⁵ sulla fotografia veneziana dopo le notevoli esperienze degli anni Cinquanta-Settanta – si pensi alla figura di Romeo Martinez (1911-1990) e ai suoi rapporti con la città, alle Biennali internazionali di fotografia (1957-1965), alla grande manifestazione *Venezia '79 La fotografia* (1979) ⁻⁶ – e le motivava con "la percezione del modello di mercato culturale che si ritiene adeguato alla città" ⁻⁷ e con l'"unico indifferenziato universo stereotipato" entro cui veniva compresa la vicenda fotografica veneziana ottocentesca, notando come l'idea di "un vizio originario dovuto alla sussidiarietà ai circuiti turistici, sia stata addotta per giustificare il disimpegno nei confronti dei progetti di valorizzazione delle rappresentazioni fotografiche che riguardano la città" ⁻⁸. Si è, cioè, lontani da altre esperienze, quali la sostenuta attività catalografica e di censimento svolta in Friuli-Venezia Giulia, o la promozione delle produzioni contemporanee attuata nell'ambito di *Fotografia Europea* a Reggio Emilia, solo per citare due tra gli esempi più noti in regioni contermini.

A fronte di tutto questo, il ritorno a Venezia dell'Archivio Arici appare una stimolante inversione di tendenza di cui si potrà verificare la portata in futuro, sulla base delle azioni di valorizzazione che la Fondazione Querini Stampalia metterà in atto. L'Istituzione è tra le più radicate nel territorio grazie al ruolo di sostegno e promozione alla cultura che fin dalla nascita (1869) svolge attraverso il museo e la biblioteca che vi fanno capo, con proposte scientifiche e divulgative in ambito letterario, artistico, musicale, educativo e sociale, rivolte a fasce di utenza diversificate.

L'archivio, e la vicenda di cui è stato ed è protagonista, si pongono come un caso di studio in cui è possibile verificare gran parte delle analisi emerse in Italia e all'estero sullo statuto degli archivi fotografici come entità vive e potenzialmente investite di un ruolo sociale ⁻⁹. Credo che le sue intrinseche possibilità narrative offrano spunti significativi di



01

Corrado Marella,
*Mostra Internazionale
d'arte cinematografica. Il
regista Pier Paolo Pasolini
(Italia) alla conferenza
stampa del film Teorema,*
1968.

Negativo, 24×36 mm.
Venezia, Fondazione
Querini Stampalia,
Archivio Graziano Arici
n. 101274

riflessione su tali tematiche; la sua mole – un milione di unità – destinata ad accrescersi ulteriormente con il lavoro futuro del fotografo, anch'esso parte della donazione, tende ad amplificarne la risonanza.

Tra i materiali che lo compongono si individuano alcuni nuclei tematici particolarmente cospicui. Troviamo ritratti di personalità dell'arte, della cultura, dello spettacolo, della politica e dell'economia ripresi principalmente in occasione delle manifestazioni culturali veneziane a partire dal secondo dopoguerra, soprattutto, ma non solo, le biennali d'arte e le mostre del cinema ⁻¹⁰; documentazione degli eventi e delle architetture di Palazzo Grassi (dagli anni Sessanta del Novecento) e del teatro La Fenice, di cui Arici è stato fotografo ufficiale dal 1980 al 2001, nonché dell'incendio che il 29 gennaio 1996 distrusse quel luogo, e una dettagliata documentazione sugli interni eseguita negli anni precedenti, fondamentale per la ricostruzione che ne seguì; documentazione di tutti i più importanti cantieri di restauro cittadini, principalmente dagli anni Ottanta del Novecento (ad es.: Arsenale, Campanile di San Marco, Torre dell'Orologio, sale dell'imperatrice Sissi nell'ex Palazzo Reale, ecc.); documentazione di ricerche archeologiche in città (ad es. nell'area del mercato di Rialto alla fine degli anni Novanta, sotto la pavimentazione di Piazza San Marco nel 1995) e nelle isole, come in quella oggi sommersa di San Marco in Boccalama dove fu rinvenuto il relitto di una galea datata tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo, ecc. Vi sono poi riprese, anche aeree, della città e della laguna condotte sistematicamente per anni in relazione agli interventi di protezione del suo ecosistema, o relative al degrado ambientale che colpisce la regione.

Importanti le testimonianze legate alla cronaca: le calamità naturali, i comizi politici e sindacali svoltisi in città, i cortei femministi per la legalizzazione dell'aborto e quelli contro il referendum per l'abolizione della legge che lo legalizzava; il corteo per l'uccisione di Aldo Moro, gli

scioperi operai, le manifestazioni della Lega e contro la Lega Veneta degli anni Novanta, fino a quelle più recenti contro il Mose⁻¹¹, contro le grandi navi e contro l'inquinamento della laguna. Alcune tematiche vengono seguite nel loro evolversi, come accade per le iniziative del movimento di Psichiatria Democratica promosso da Franco e Franca Basaglia, documentate non solo a Venezia ma anche a Trieste e Parigi. All'intenso dibattito degli anni Settanta sulla disabilità psichica vanno associati i reportage sugli ospedali psichiatrici di San Servolo (1977) e San Clemente (1978), luoghi rivisitati poi nel 1993 dopo la chiusura dei nosocomi.

Cito infine i servizi fotografici su Andrea Zanzotto (1985-2011) ed Emilio Vedova (1984), intellettuali con i quali Arici aveva instaurato un rapporto di vera intesa spirituale e, per analogia tematica, la raccolta relativa a Ernest Hemingway e alle sue varie presenze nel Veneto (1918-1957). A essi va aggiunta la collaborazione con Luigi Nono per la documentazione della preparazione e prima esecuzione dell'opera *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (1984) e con Edgar Reitz per le fotografie di scena del film *Die Zweite Heimat – Chronik einer Jugend* (1992).

Al nucleo di matrice professionale si accompagnano le ricerche personali che il fotografo conduce fin dall'inizio della sua attività⁻¹².

Nella sua globalità l'archivio si compone di circa 344.000 diapositive, 4.300 rullini negativi per complessivi 150.000 scatti e 160.000 *files* digitali e copre il periodo dagli anni Quaranta del Novecento ai giorni nostri. Vi si aggiungono un migliaio di fotografie ottocentesche e primo novecentesche realizzate da notissimi autori (Carlo Naya, Antonio Perini, Carlo Ponti, Antonio Sorgato, e altri, non solo veneziani) su carta salata, albuminata e alla gelatina; e ancora: vetri da proiezione, stereogrammi, negativi su vetro, alcune vedute per megaleteoscopia e una decina di album fotografici.

Da quanto detto fin qui, sarà facile dedurre che, oltre ai materiali prodotti da Arici, l'archivio comprende altri archivi preesistenti, o loro spezzoni, e singole fotografie, acquisiti nel tempo con l'intenzione di formare un insieme iconografico sulla città, coerente con i suoi interessi professionali e come loro ideale prolungamento 'all'indietro' verso periodi che, per ragioni anagrafiche, gli erano preclusi. Tra i più cospicui, segnalo quello proveniente dall'agenzia fotogiornalistica Cameraphoto (15.000 negativi ca., 1946-1980), quello facente capo a Mark Edward Smith, fotografo tuttora attivo a Venezia (160.000 scatti ca. tra negativi e diapositive, 1973-1985), un terzo derivante dal lavoro di Pier Luigi Olivi, intellettuale e fotografo non professionista (2.500 negativi ca.), nonché circa novemila fotografie di cronaca (anni Sessanta-Settanta del Novecento) e la succitata sezione antica.

Ho usato fin qui il termine archivio al singolare, ma in realtà è più opportuno considerare due entità diverse, non in relazione alla provenienza delle parti o alle due matrici che lo caratterizzano, bensì considerando il rapporto tra l'archivio e la rappresentazione⁻¹³ che finora ne è stata data. Accanto all'oggetto fisico, caratterizzato da un proprio



02

Graziano Arici,

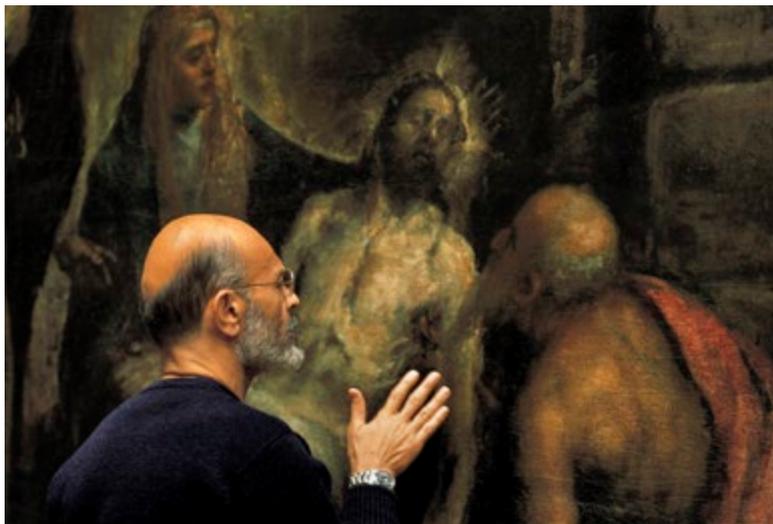
“Fotografia di scena da
Das Frühlingsoper (La
sagra della primavera).
Coreografia e regia di
Pina Bausch, musica di
Igor Stravinskij, corpo di
ballo del Tanztheater
Wuppertal, Gran Teatro
La Fenice”, maggio 1985.
Diapositiva, 5 × 5 cm.
Venezia, Fondazione
Querini Stampalia,
Archivio Graziano Arici
n. 4116

ordinamento che distingue ogni nucleo, ed è provvisto dei necessari strumenti di corredo, esiste infatti da lungo tempo un archivio digitale (parte anch'esso della donazione) realizzato dal fotografo per usi professionali, in cui sono reperibili digitalizzazioni di materiali analogici e *files* nativi digitali che insieme rappresentano circa il 25% della consistenza globale e, pur marginalizzandone una parte consistente, hanno il compito di rappresentarlo nella sua interezza. Nello specifico database consultabile on-line ⁻¹⁴, le immagini a bassa risoluzione provviste di *watermark* sono accompagnate da sintetiche *captions* che, ignorando la paternità degli originali, danno conto dei soggetti raffigurati. I *records* sono supportati da *tags* di capienza ampia che ne costituiscono la chiave di accesso facendo sì che, all'interrogazione, la base di dati restituisca risposte che possono coprire un arco cronologico anche molto ampio e secondo legami che, in base alla valenza loro assegnata dal singolo fruitore, definirei di identità, affiancati ad altri di parentela o di affinità: le fotografie realizzate da Arici si combinano a quelle provenienti dalle sezioni acquisite in un *continuum* tematico e cronologico che crea contesti virtuali sempre diversi prodotti dal *keywording* adottato. Questa sezione, denominata “my archive”, si abbina all'altra, denominata “my personal works”, in cui sono pubblicati i lavori più propriamente creativi che il fotografo realizza.

Fino a oggi, l'archivio digitale ha funzionato da strumento di accesso dominante rispetto all'archivio fisico, di cui costituisce la rappresentazione privilegiata e a cui ha il compito di sostituirsi. Ciò che è stato tralasciato vive invece allo stato di accumulo ordinato di fotografie le cui potenzialità aspettano di essere esperite in base alle politiche di intervento catalografiche e gestionali che saranno adottate ⁻¹⁵.

Ma esiste una seconda entità virtuale, una faccia con cui ambedue gli archivi, fisico e digitale, si sono fin qui manifestati, e cioè quella

Graziano Arici,
 “Venezia, Gallerie
 dell’Accademia. Jim Dine
 davanti alla *Pietà* di
 Tiziano”, 1988.
 Diapositiva, 5 × 5 cm.
 Venezia, Fondazione
 Querini Stampalia,
 Archivio Graziano Arici
 n. 11572



formata dalle immagini che il fotografo da anni, pressoché quotidianamente e con sistematicità, propone ai propri *followers* dalla sua pagina Facebook dando vita a un *corpus* (in)stabile che ha guadagnato sostanza, e in cui i ritratti sono nettamente prevalenti rispetto ad altri temi (dato ad aprile 2018). A volte scelti in modo apparentemente casuale, altre volte occasionati da avvenimenti specifici ⁻¹⁶, sono costituiti da elementi ‘d’eccezione’ ⁻¹⁷ che hanno il compito di veicolare e promuovere la presenza dell’archivio fisico, proiettando su di esso un alto valore simbolico. L’esistenza del *copyright* viene dichiarata in brevi didascalie e con l’apposizione di un *watermark*. Recentemente, maggiore spazio è stato dedicato ai lavori personali in corso o recenti, a volte immessi in rete nel momento stesso del loro farsi, che si alternano ai ritratti senza soluzione di continuità, facendo sì che, nell’insieme, gli uni e gli altri agiscano quale rispettiva cassa di risonanza visiva ed emotiva. Qui scompare la filigrana digitale (ma permane la dichiarazione di *copyright*), quasi in una logica del dono ⁻¹⁸, rendendo i materiali diffusamente teoricamente passibili di più agevole appropriazione. E tuttavia si nota che, laddove quest’ultima si concretizza nella condivisione, è molto più frequente per i ritratti e per le personalità molto note, piuttosto che per le fotografie libere da *watermark*.

Solo occasionalmente i contenuti veicolati in rete stimolano nei *followers* il ricordo; essi agiscono, piuttosto, per via immaginativa ⁻¹⁹, suggerendo mondi e ambienti che ognuno dei frequentatori costruisce per sé sulla base della propria personale esperienza o del proprio desiderio, ed è per tale via che l’archivio viene promosso e sostenuto.

Se non si può negare alla pagina Facebook di Graziano Arici il carattere relazionale tipico del *social network*, essa possiede, però, una fisionomia comunicativa e funzionale militante ⁻²⁰ che tende a trasformarla in archivio di fatto ⁻²¹ passibile di letture e narrazioni variegata.

Accogliendo l'archivio all'interno del proprio quadro istituzionale, la Fondazione Querini Stampalia ne ha riconosciuto il valore storico e lo ha incluso tra i propri beni passibili di cura e di studio. Tale processo di patrimonializzazione non è giunto, però, come usualmente accade in situazioni analoghe, a chiusura della sua vita sociale e produttiva, essendo esso *in fieri* e non avendo perduto il proprio valore d'uso ⁻²², visto che il fotografo ha conservato per sé i diritti sulla diffusione dei contenuti. In questo modo, esso partecipa contemporaneamente dello *status* di bene culturale a destinazione e fruizione pubblica e di quello di oggetto ad uso privato. L'acquisizione ha, inoltre, il significato di un riconoscimento del valore artistico dell'opera creativa del fotografo, presente e futura, e implicitamente individua in essa una valenza museale, collocando così l'archivio su due piani semantici diversi: documentario e creativo-artistico.

Le fotografie di Arici non sono le prime ad entrare nelle collezioni della Querini Stampalia. Al di là delle raccolte identificate come 'archivio fotografico' di documentazione dei beni museali, librari, e delle attività istituzionali, i 'Fondi storici' comprendono alcuni album, un gruppo di ritratti otto-novecenteschi e altri materiali analogici e digitali presenti nei fondi archivistici ⁻²³. A essi si aggiungono trentuno fotografie di Luigi Ghirri ottenute in comodato d'uso nel 2015, conservate tra i materiali di pregio. La donazione accresce però fortemente il peso specifico della fotografia all'interno delle collezioni, pone l'ente tra le istituzioni cittadine che conservano un patrimonio fotografico numericamente tra i più cospicui e, di conseguenza, incoraggia a riformularne l'immagine pubblica, caricandola idealmente di nuove responsabilità verso il medium.

L'attenzione della Querini Stampalia verso la fotografia si è espressa nel tempo in svariate manifestazioni dirette su più fronti con spirito interdisciplinare e trasversale, sia ricorrendo alle proprie collezioni ⁻²⁴ sia con proficui rapporti con realtà esterne: mostre, convegni, incontri di approfondimento o di presentazione di iniziative editoriali ed espositive, ecc. ⁻²⁵. Se tale indirizzo sarà confermato, si deve immaginare che i nuovi materiali agiranno attivamente all'interno della sua proposta culturale e offriranno motivo per programmi ad ampio raggio.

Questi ultimi saranno necessariamente influenzati dalle possibilità e dalle pratiche operative globali – e dalle scelte future di politica culturale – ma anche dalla visione che la Fondazione ha dell'archivio: dagli obiettivi che ne hanno motivato l'acquisizione, dallo spazio discorsivo che esso occuperà, dall'adesione o meno ai canoni semantici nei quali esso si è finora riconosciuto, dall'eventuale opportunità di ridisegnarne la fisionomia pubblica con nuove narrazioni, dall'autorità in quanto fonte che gli si vorrà riconoscere, oltre che dalla stessa produzione futura del fotografo che inciderà necessariamente sulla sostanza dell'insieme. L'intero ordine di questioni è di grande importanza perché determinerà la creazione di gerarchie di valore tra gli oggetti o gruppi di oggetti, particolarmente influenti a motivo della variegata composizione e della

Graziano Arici,

Concerto dei Pink Floyd.

Il giorno dopo,

16 luglio 1989.

Diapositiva, 5 × 5 cm.

Venezia, Fondazione

Querini Stampalia,

Archivio Graziano Arici

n. 63619



mole dell'insieme, condizionandone la fruizione e aprendolo a possibili ricontestualizzazioni.

La materialità degli oggetti influirà ugualmente sugli spazi di pensiero e sulle attività che saranno messe in atto: è facile vedere, ad esempio, come le stampe positive si prestino ad essere esposte o esaminate e studiate con facilità, diversamente che per i negativi analogici più recenti, le diapositive e le fotografie digitali, di cui l'archivio è ricco, che trovano il loro canale di veicolazione congeniale in riproduzione e/o in proiezione, o richiedono una qualche mediazione strumentale per essere fruite ⁻²⁶.

Al momento non ci sono risposte ma solo potenzialità e possibilità che aspettano di essere scovate e scavate, un compito che richiede una riflessione pacata e profonda per capire quale senso si voglia dare a questo oggetto tanto complesso, sia in relazione alla fotografia, che alla città, che a tutti i temi che esso contiene. Certamente si può affermare che esso rappresenta un vero (e impegnativo) investimento che ben si attaglia alla *mission* che la Fondazione si è data e continua con rigore a portare avanti. Credo che proprio l'importante ruolo che riveste, la sua autorevole e salda presenza, possano renderla soggetto capace di contribuire fattivamente – partendo da questo archivio – a sciogliere la fotografia veneziana dalla logica del consumo e dalla percezione dello stereotipo che Alberto Prandi rilevava, e a cui ho fatto cenno in premessa. L'archivio può anche costituire occasione per sostenere gli studi sulla fotografia veneziana: sull'epoca d'oro del fotogiornalismo, sul ritratto, sulla fotografia di scena, solo per citare pochi dei temi più immediatamente evidenti. Alcuni dei soggetti presenti in parecchi esemplari nel nucleo ottocentesco – ad es. il Ponte di Rialto, l'area Marciana, il Palazzo Ducale, e altri – costituiscono inoltre degli insiemi di sguardi sempre diversi su alcuni *topoi* che evidenziano le variegata modalità

visive esperite dai fotografi di quell'epoca, contraddicendo l'idea di una fotografia sempre uguale a sé stessa.

La vicenda dell'Archivio Arici, che ha occupato molte pagine di cronaca in anni passati, soprattutto dopo la decisione del fotografo di trasferire con sé in Francia i materiali ⁻²⁷, è il sintomo di una situazione che, a una verifica critica, ci porterebbe a indagare la politica culturale e le prospettive per il futuro di Venezia di contro al terribile nodo che sta sullo sfondo, e cioè la trasformazione della città in un parco tematico che ruota attorno a un unico polo: lo sfruttamento, anche eteronomo, che conduce alla progressiva dispersione di energie vive ancora ben presenti fino a qualche decennio fa, del senso di cittadinanza che si sfrangia in fili disaggregati e incapaci di tessere una trama forte e coerente nelle scelte gestionali e di politica culturale. Attanagliata dalle farraginosità politico-amministrative e dalla mancanza di immaginazione, la città sta affrontando il proprio futuro con pratiche obsolete e una visione orientata alla contingenza che non riesce a tradurre l'esperienza in una proposta globale innovativa. Le vicissitudini del nostro archivio sono senza dubbio una goccia nel gran mare della situazione, eppure le potenzialità che esso possiede come fonte di memoria collettiva e intermediario tra mondo visibile e invisibile ⁻²⁸ possono essere qualitativamente elevate e sostenere pratiche coesive rispetto all'identità locale e al senso di appartenenza. Esso si presta ad essere usato come "archivio critico della contemporaneità" ⁻²⁹, purché gli si sappiano porre le domande che consentono di svelare ciò che sta dietro alle singole fotografie e ai loro insiemi. Se questo è vero per ogni archivio, mi pare che le possibilità siano qui particolarmente feconde.

⁻¹ Come fotogiornalista Graziano Arici ha collaborato con l'agenzia Grazia Neri di Milano dal 1980 fino alla sua chiusura nel 2009, e dal 1987 con la Sygma di Parigi. Nel 1996 è stato tra i fondatori dell'agenzia Rosebud e, dopo il 2009, di Blackarchives e Rosebud 2. Ha collaborato a varie pubblicazioni tra cui Romanelli / Pavanello 1986, Brusatin / Pavanello 1996 (1987), Romanelli 1996, Morgagni / Arici 1997, La galea ritrovata 2002, Possamai / Puppi 2014. Il suo lavoro e l'archivio sono

stati oggetto fin dal 1984 di parecchie mostre personali e collettive, in Italia e all'estero. Tra le più recenti ricordo: Posa d'artista 2010, Mamoli Zorzi / Moriani 2011, Giocelli 2016, *Per Andrea Zanzotto* (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2011). Nell'ambito della Photobiennale di Mosca del 2016 ha realizzato la mostra *Venice, World Culture in the People* (Manege Central Exhibition Hall), mentre si è svolta questo anno *Venice. World Culture in Faces* (Novosibirsk, Pobeda, 15

febbraio-15 marzo 2018). Nel 2012 è stato eletto socio dell'Ateneo Veneto. Notizie dettagliate sulla sua biografia professionale sono reperibili all'url <<http://www.grazianoarici.it/info/bio.html>> (20.04.2018). ⁻² La consultazione dell'Archivio Tomaso Filippi è da oltre un anno preclusa agli studiosi. Sono accessibili, attraverso il Catalogo regionale dei Beni culturali (<<http://catalogo.regione.veneto.it/beniculturali/>>), gran parte delle schede catalografiche da lungo tempo

—
Note

predisposte, mentre l'efficiente sito un tempo dedicato (<www.tomasofilippi.it>) non è al momento raggiungibile. Per il catalogo della Fondazione Musei Civici Venezia cfr. <<http://www.archiviodella.comunicazione.it/Sicap/opac.aspx?WEB=MuseiVE>> (20.04.2018).

– 3 Dopo l'acquisizione nel 2009 dell'archivio del fotografo Luigi Bortoluzzi (1908-1998), ora conservato all'Archivio di Stato di Venezia, e dopo le dichiarazioni di eccezionale interesse storico-artistico emunate nei confronti degli archivi del Circolo Fotografico La Gondola (2011) e di Cameraphoto (2013), non risulta siano stati emanati altri provvedimenti analoghi. Sui giacimenti fotografici veneziani cfr. Guida ai Fondi fotografici 2006 e Filippin 2014.

– 4 Ci si augura che la recente direttiva del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo per lo sviluppo della fotografia in Italia (D.M. 133 del 28 febbraio 2018) trovi attuazione efficace in tempi brevi, e abbia ricadute positive anche a Venezia.

– 5 Prandi 2014, p. 396.

– 6 Su questi temi cfr. Venezia '79 1979, Clera 2011, Micaglio 2014, Dolzani / Fuso 2014, Manfroi 2014, Prandi 2014, pp. 396-397.

– 7 Prandi 2014, p. 396.

– 8 Ivi, p. 399.

– 9 In aggiunta a quanto altrove indicato, riassumo qui la bibliografia di stretto riferimento per questo testo: Burbidge 2017, Cheval 2002, Christophe 2008, Edwards 2011,

Edwards 2015, Edwards 2017, Frizot 1998, Frongia 2009, Gunthert 2015, Joyce 1999, Laermans / Gielen 2007, Manovich 2017, Schwartz 2015, Serena 2010, Serena 2013, Sì! Venezia ha un futuro 2016, Zhang 2012.

– 10 L'elenco delle personalità ritratte è amplissimo e difficilmente esemplificabile. Ricordo solo qualche nome, in forma casuale: Giorgio De Chirico, Henry Moore, Le Corbusier, Germano Celant, Gian Luigi Rondi, Leo Castelli, Igor Stravinskij, Herbert von Karajan, Maria Callas, Lucio Dalla, Carolyn Carlson, Rudolf Nureyev, Claudia Cardinale, Woody Allen, Robert Mapplethorpe, Sandro Pertini, Gianni Agnelli.

– 11 È denominato Mose il sistema di paratie mobili di protezione dalle maree tuttora in costruzione.

– 12 Risale al 1979 *Caarnival*, progetto incentrato sulla forma moderna assunta dal Carnevale veneziano. Tra i molti che ne sono seguiti ricordo alcuni dei più recenti: *Still Life*, esposto alla Biennale d'arte veneziana del 2011, *Lady Lazarus* (2011), il primo lavoro di Arici sul nudo femminile, proseguito poi con *Hotel*, tuttora in corso; *Les Iris de Van Gogh* (2002) e *Le nommé Vood, paysagiste...* (2016) ispirati all'opera e alla vicenda del pittore, *Veneland* (2017), focalizzato sul degrado culturale che colpisce Venezia. L'elenco completo è reperibile all'url <<http://www.grazianoariciworks.it/>> (20.04.2018).

– 13 Cfr. Zhang 2012.

– 14 <www.grazianoarici.com> (20.04.2018).

– 15 La catalogazione, ritenuta intervento prioritario e già progettata, non ha ancora potuto essere avviata in modo sistematico, visti gli importanti investimenti economici necessari. Piccole azioni di valorizzazione sono state condotte nella Biblioteca e nella Fondazione, con la diffusione nella rete interna di alcune immagini e l'utilizzo di altre a corredo di post e annunci sui social istituzionali (dati ad aprile 2018).

– 16 Ad esempio, la morte di Stephen Hawking il 14 marzo 2018 ha provocato la pubblicazione di quattro ritratti dello scienziato realizzati a Venezia nel 2006.

– 17 Cfr. Manovich 2017.

– 18 Cfr. Aziz 2014, n. 9.

– 19 Cfr. Appadurai 2001 [1996], pp. 50 e 77-90.

– 20 Cfr. Gunthert 2015, p. 99.

– 21 Ivi, p. 92.

– 22 Cfr. Pomian 1978, p. 332.

– 23 Le definizioni di 'archivio fotografico' e 'Fondi storici' sono quelle adottate dalla Fondazione. Sono compresi nei Fondi storici due pubblicazioni edite da Ferdinando Ongania, *Calli e Canali in Venezia* (1890-1892) e *Calli, Canali e Isole della laguna* (1893-1897), l'album *Isole della laguna di Venezia* (1887) prodotto dallo Studio Naya e un quarto album di autore non noto intitolato *Vedute fotografiche dei 14 forti di Venezia* (1866). Due ulteriori album con fotografie di viaggio di ambiente mediorientale (1899) sono, con la raccolta di ritratti, parte del Fondo Giannina Piamonte. Altre fotografie sono poi

presenti nei fondi Giuseppe Mazzariol e Moretti, mentre una serie di riproduzioni digitali fanno parte del Fondo Carlo ed Eugenio Ottolenghi. Ai fondi storici aggiungo uno dei due volumi editi da Ongania con le riproduzioni delle miniature del Breviario Grimani (anni Ottanta-Novanta dell'Ottocento).
 – 24 Oltre che dalle fotografie, le collezioni della Querini Stampalia sono composte dall'archivio privato della famiglia Querini, da manoscritti, libri a stampa, dipinti, sculture, arredi, tessuti, porcellane, medaglie e monete, incisioni e disegni.
 – 25 Tra le prime mostre ricordo *Immagini di Venezia e della laguna nelle fotografie degli Archivi Alinari e della Fondazione Querini Stampalia* (1979) e, molto più recentemente,

Immagini di Venezia negli anni Sessanta, con fotografie di Gianni Berengo Gardin (2009), la mostra del Circolo Fotografico La Gondola *Positif* (2011-2012), le due dedicate all'opera di Luigi Ghirri, *Paesaggi d'aria*.
Luigi Ghirri e Yona Friedman / Jean-Baptiste Decavèle (2015-2016) e *Le Pietre del cielo*.
Luigi Ghirri e Paolo Icaro (2017-2018), e altre, anche concomitanti con giornate di studio su tematiche varie. L'elenco completo per il periodo dal 2009 si trova nei Bilanci di missione, on-line, <http://www.querinistampalia.org/ita/fqs/bilancio_di_missione.php> (20.04.2018).
 – 26 In ambito espositivo, l'attenzione rivolta al tema della materialità e della serialità e moltiplicazione delle immagini fotografiche ha sollecitato in tempi relativamente

recenti l'interesse per i negativi che si è espresso, però, in forma privilegiata verso gli esemplari più antichi su carta, mentre minore è l'attenzione diretta a quelli su lastra, e tanto più – a mia conoscenza – a quelli più recenti su pellicola o alle diapositive, supporti nei quali la logica del contenuto è ancora quella preferita. La mostra *Unboxing Photographs. Working in the Photo Archive* (Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, 16 febbraio-27 maggio 2018), apre ora nuove possibilità comunicative anche per tali materiali.
 – 27 Cfr. ad es. Martellato 2013, Puricelli 2013, Cortini 2013, Cillario 2016.
 – 28 Cfr. Pomian 1978, pp. 341-346.
 – 29 Mutuo l'espressione da Frongia 2009.

- Appadurai 2001 [1996]** Arjun Appadurai, *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Roma, Meltemi, 2001 [ed. orig. anglo-americana 1996].
- Aziz 2014** Fatima Aziz, *Transactions visuelles. Facebook, ressource de la rencontre amoureuse*, in "Études Photographiques", n. 31, printemps 2014, in <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3388>> (20.04.2018).
- Brusatin / Pavanello 1996 [1987]** Manlio Brusatin / Giuseppe Pavanello, *Il Teatro La Fenice: i progetti, l'architettura, le decorazioni*, Venezia, Albrizzi Editore, 1996 [1987].
- Burbridge 2017** Benedict Burbridge, *Moments of Danger: Photography, Institutions and the History of the Future*, in "Science Museum Group Journal", spring 2017, in <<http://journal.sciencemuseum.ac.uk/browse/issue-07/moments-of-danger/>> (20.04.2018).
- Cheval 2002** François Cheval, *L'épreuve du musée*, in "Études photographiques", n. 11, mai 2002, pp. 4-43, ora anche in <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/269>> (20.04.2018).
- Christophe 2008** Anne Christophe, *Quelle place, quels usages pour le négatif photographique en bibliothèque?*, Mémoire de fin d'études, Diplôme de conservateur de bibliothèque, École Nationale Supérieure des Sciences de

Bibliografia

- l'Information et des Bibliothèques, 2008, disponibile on-line su <<http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/1986-quelle-place-quels-usages-pour-le-negatif-photographique-en-bibliotheque.pdf>> (20.04.2018).
- Cillario 2016** Monica Cillario, *Graziano Arici e la sua fuga da Venezia*, in "Osservatorio digitale", marzo 2016, in <<http://www.osservatoriodigitale.it/osservatrice-romana/1073-graziano-...1>> (20.04.2018).
- Clera 2011** Giulia Clera, *Circolo Fotografico La Gondola. L'archivio storico. Attività e collezioni 1948-2010*, Venezia, Studio LT2, 2011.
- Cortini 2013** Letizia Cortini, *L'impressionante esodo in Francia di un archivio fotografico italiano di quasi un milione di immagini*, in "Il mondo degli archivi", 10 febbraio 2013, in <<http://mda2012-16.ilmondodegliarchivi.org/index.php/primo-piano/item/108-limpressionante-esodo-in-francia-di-un-archivio-fotografico-italiano-di-quasi-un-milione-di-immagini>> (20.04.2018).
- Dolzani / Fuso 2014** Francesca Dolzani / Silvio Fuso (a cura di), *Camera 1953/1964. Gli anni di Romeo Martinez*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, 2013-2014), Venezia, MUVE, 2013.
- Edwards 2011** Elizabeth Edwards, *Photographs: Material Form and the Dynamic Archive*, in Costanza Caraffa (a cura di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin-München, Deutscher Kunstverlag, pp. 47-56.
- Edwards 2015** Elizabeth Edwards, *Photographs as Strong History?*, in Costanza Caraffa / Tiziana Serena (a cura di), *Photo Archives and the Idea of Nation*, Berlin-Munich-Boston, De Gruyter, 2015, pp. 321-329.
- Edwards 2017** Elizabeth Edwards, *Location, Location: a Polemic on Photographs and Institutional Practices*, in "Science Museum Group Journal", spring 2017, in <<http://journal.sciencemuseum.ac.uk/browse/issue-07/location-location/>> (20.04.2018).
- Filippin 2014** Sara Filippin, *Uno sguardo d'insieme sulle collezioni fotografiche veneziane*, in Gian Piero Brunetta / Carlo Alberto Zotti Minici (a cura di), *La fotografia come fonte di storia*, atti del convegno (Venezia, 2012), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2014, pp. 305-357.
- Frizot 1998** Michel Frizot, *L'image inverse. Le mode négatif et le principes d'inversion en photographie*, in "Études Photographiques", n. 5, novembre 1998, in <<http://etudesphotographiques.revues.org/165>> (20.04.2018).
- Frongia 2009** Antonello Frongia, *Venezia Globale*, in "Il Manifesto", 15 novembre 2009, p. 11.
- Giorcelli 2016** Rosalba Giorcelli (a cura di), *Graziano Arici. Il ghetto di Venezia. Passato prossimo. Fotografie 1989-2016*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Ebraico, 2016-2017), Pasian di Prato, Campanotto, 2016.
- Guida ai Fondi fotografici 2006** *Guida ai Fondi fotografici storici del Veneto*, a cura di Adriano Favaro, Treviso, Canova Edizioni, 2006, ora anche in <<https://www.regione.veneto.it/web/cultura/guida-ai-fondi-fotografici-storici>> (20.04.2018).
- Gunthert 2015** André Gunthert, *L'image partagée. La photographie numérique*, Paris, Éditions Textuel, 2015.
- Joyce 1999** Patrick Joyce, *The Politics of the Liberal Archive*, in "History of the Human Sciences", vol. 12, n. 2, 1999, pp. 35-49.
- La galea ritrovata 2002** *La galea ritrovata: origine delle cose di Venezia*, Venezia, Consorzio Venezia Nuova, 2002.

- Laermans / Gielen 2007** Rudi Laermans / Pascal Gielen, *The archive of the digital an-archive*, in "Image & Narrative", n. 17, april 2007, in <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/digital_archive/laermans_gielen.htm> (20.04.2018).
- Lautissier 2009** Fanny Lautissier, *Les archives photographiques face aux enjeux de la transition numérique*, Mémoire de Master II: Histoire visuelle, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009.
- Mamoli Zorzi / Moriani 2011** Rossella Mamoli Zorzi / Gianni Moriani (a cura di), *Il Veneto di Ernest Hemingway*, catalogo della mostra (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2011), Venezia, Supernova, 2011.
- Manfroi 2014** Manfredo Manfroi, *La storia e gli storici*, in "Notiziario del Circolo Fotografico La Gondola", a. XXXIV, n. 1 (gennaio 2014), pp. 1-4.
- Manovich 2017** Lev Manovich, *Cultural Data. Possibilities and limitations of the digital data universe*, in Oliver Grau / Wendy Coones / Viola Rühse (a cura di), *Museum and Archive on the Move. Changing Cultural Institutions in the Digital Era*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2017, pp. 259-276.
- Martellato 2013** Anna Martellato, *Così l'archivio del costume ha trovato casa in Francia*, in "La Stampa", 26 gennaio 2013.
- Micaglio 2014** Ilaria Micaglio, *Venezia '79 la Fotografia: un "carnevale" fotografico? Cronaca di un dibattito*, Tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, Scuola in Conservazione e Produzione dei Beni Culturali, 2014, relatore Alberto Prandi.
- Morgagni / Arici 1997** Alessandra Morgagni / Graziano Arici, *Venezia*, Milano, Stampa Elemond Editori Associati, 1997.
- Pomian 1978** Krzysztof Pomian, *Collezione*, in *Enciclopedia*, vol. 3, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1978, pp. 330-364.
- Posa d'artista 2010** *Posa d'artista: ritratti a Venezia dall'Archivio Graziano Arici*, catalogo della mostra (Venezia, Centro Culturale Candiani, 2010), Venezia, Marsilio, 2010.
- Possamai / Puppi 2014** Paolo Possamai / Lionello Puppi, *Il Caffè Pedrocchi: la storia, le storie*, Padova, Il Poligrafo, 2014.
- Prandi 2014** Alberto Prandi, *Le fotografie e le loro storie*, in Gian Piero Brunetta / Carlo Alberto Zotti Minici (a cura di), *La fotografia come fonte di storia*, atti del convegno (Venezia, 2012), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2014, pp. 389-404.
- Puricelli 2013** Macri Puricelli, *L'archivio Arici in Francia «Venezia non l'ha voluto»*, in "Corriere del Veneto", 16 gennaio 2013, ora anche in <http://corrieredelveneto.corriere.it/veneto/notizie/cultura_e_tempolibero/2013/16-gennaio-2013/archivio-arici-francia-veneziana-non-l-ha-voluto-2113567605290.shtml?refresh_ce-cp> (20.04.2018).
- Romanelli 1996** Giandomenico Romanelli, *Gran Teatro La Fenice*, Cittadella, Biblos, 1996.
- Romanelli / Pavanello 1986** Giandomenico Romanelli / Giuseppe Pavanello, *Palazzo Grassi. Storia architettura decorazioni dell'ultimo palazzo veneziano*, Venezia, Albrizzi Editore, 1986.
- Schwartz 2015** Joan M. Schwartz, *Photographic Archives and the Idea of Nation: Images, Imaginings, and Imagined Community*, in Costanza Caraffa / Tiziana Serena (a cura di), *Photo Archives and the Idea of Nation*, Berlin-Munich-Boston, De Gruyter, 2015, pp. 17-40.

- Serena 2010** Tiziana Serena, *L'archivio fotografico. Possibilità, derive, potere*, in Anna Maria Spiazzi / Luca Majoli / Corinna Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Tutela e storia. Territori veneti e limitrofi*, atti della giornata di studi (Venezia, 2008), Crocetta del Montello, Terra Ferma Edizioni, 2010, pp. 103-125.
- Serena 2013** Tiziana Serena, *Sulla (re)“mise en archive” e sugli oggetti fotografici: spigolature*, resoconto dell'intervento all'incontro-dibattito *Attraverso la fotografia. Problematiche di conoscenza del fondo MPI* (Roma, 2013), in <<http://www.iccd.beniculturali.it/index.php?it/474/incontro-dibattito-attra>> (20.04.2018).
- Sì! Venezia ha un futuro 2016** *Sì! Venezia ha un futuro*, documento frutto del workshop *Sustainability of Local Commons with a Global Value: the Case of Venice and its Lagoon* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2016), in <http://www.cini.it/wp-content/uploads/2016/12/Manifesto-in-italiano.-2.-12.-2016.-Definitivo-PG_nota-2.pdf> (20.04.2018).
- Venezia '79** Venezia '79. *La Fotografia*, Milano, Electa, 1979.
- Zhang 2012** Jane Zhang, *Archival Representation in the Digital Age*, in "Journal of Archival Organization", vol. 10, n. 1, 2012, pp. 45-68.

La didattica della fotografia nell'Università italiana. Confini e sconfinamenti disciplinari

Abstract

This article discusses the results of a survey on photography-related courses offered by Italian universities during the academic year 2017-2018. Comparison of new data to previous surveys highlights a complex situation – in terms of degrees, classes, and teaching staff – characterized by a persistently high level of heterogeneity and fragmentation.

Keywords

EDUCATION; ITALIAN UNIVERSITY SYSTEM; PHOTOGRAPHY STUDIES; SURVEY; TEACHING

Questo articolo presenta i risultati di una mappatura degli insegnamenti relativi alla fotografia, nei suoi diversi approcci storici e culturali, presenti nell'attuale sistema universitario italiano⁻¹. Il censimento è stato realizzato per conto della Società Italiana per lo Studio della Fotografia (SISF) in relazione all'anno accademico in corso (2017-2018)⁻² e i dati raccolti, quando possibile, sono messi a confronto con quelli presentati in precedenti occasioni da Cosimo Chiarelli per gli A.A. 2005-2006⁻³, 2007-2008⁻⁴ e 2012-2013⁻⁵.

Sebbene i criteri di rilevazione dei due censimenti non siano del tutto sovrapponibili, anche a causa dei profondi cambiamenti che il sistema universitario nel suo complesso ha subito nell'arco di questi anni, l'analisi quantitativa e comparativa dei dati offre un quadro piuttosto definito sulle linee di tendenza dello sviluppo degli insegnamenti relativi alla fotografia nel sistema accademico italiano. Allo stesso tempo, tale indagine permette di formulare alcune questioni e considerazioni relative ai confini e alle prospettive disciplinari legate alla didattica e alla ricerca su questo ambito di studi in Italia.

Il censimento

La rilevazione per l'anno accademico in corso si è basata principalmente sui siti internet ufficiali dei 98 atenei italiani censiti dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (MIUR) ⁻⁶. Per l'individuazione dei singoli insegnamenti, la ricerca è stata condotta sui siti web delle università attraverso la consultazione dettagliata dei piani formativi dei corsi di laurea e l'utilizzo di parole chiave. Per ciascun insegnamento censito, laddove le informazioni erano disponibili, sono stati registrati i dati relativi alla struttura universitaria di riferimento (dipartimento, corso di laurea, tipo di laurea, triennale o specialistica/magistrale a ciclo unico), all'insegnamento (denominazione, settore scientifico-disciplinare, crediti formativi, ore di insegnamento), nonché all'inquadramento del docente (di ruolo – professore ordinario, associato, ricercatore – oppure esterno a contratto).

È importante sottolineare che, come per i precedenti rilevamenti, si sono riscontrate non poche difficoltà nel reperimento delle informazioni: esse, infatti, in molti casi, all'interno dei siti internet delle singole università, risultavano incomplete. Per questi motivi, il censimento non può essere considerato del tutto esaustivo ed è suscettibile di approfondimenti e sviluppi futuri, includendo anche altri ambiti formativi (fra gli altri, le Accademie di Belle Arti e gli Istituti Superiori per le Industrie Artistiche). Inoltre, al fine di evitare ulteriori ambiguità, si è deciso di censire solo gli insegnamenti e i laboratori contenenti nella titolazione del corso la parola "fotografia" (o "fotografico") o la radice "foto" (come nel caso di "fotogiornalismo"). Per conseguenza, sono rimasti esclusi dall'analisi i vari corsi tematici – svolti all'interno di discipline diverse come la storia, la sociologia, l'antropologia o le lingue e letterature comparate – che, pur trattando anche specificatamente di fotografia, non contengono nel titolo le parole-chiave scelte per la ricerca.

I titoli che emergono con più ricorrenza sono "Storia della fotografia" (10) e "Storia e tecnica della fotografia" (10), quest'ultima nelle numerose varianti come "Storia e tecnica della fotografia e degli audiovisivi", "Teoria, storia e tecnica della fotografia" e "Storia e tecnica del linguaggio fotografico". Ma si trovano anche titolature come "Fotografia e cultura visuale", "Arte, moda, fotografia", "Cinema, fotografia, televisione", "Modelli e linguaggi della fotografia contemporanea".

Infine, per ragioni di omogeneità con i rilevamenti precedenti, sono stati scorporati con una voce a sé i pur numerosi laboratori di fotografia pratica (ben 24) riscontrati nel corso dell'indagine (tab. 6). Tuttavia, è utile sottolineare, a tale riguardo, che queste attività laboratoriali rappresentano un dato importante non solo da un punto di vista quantitativo ma anche per il profilo dei fotografi coinvolti nella didattica (è il caso, *in primis*, di Guido Guidi a Bologna). Essi costituiscono forse il segnale di una tendenza in atto verso una maggiore trasversalità delle competenze e di un approccio professionalizzante che va al di là del sapere prettamente storiografico e teorico-critico. La loro presenza, comunque, si riscontra principalmente (rispettivamente in quattro casi)

nei corsi di laurea appartenenti alle classe L-03 (Lauree in Discipline delle Arti Figurative, della Musica, dello Spettacolo e della Moda) e L-04 (Lauree in Disegno Industriale). Da sottolineare, inoltre, presso l'Università della Tuscia di Viterbo, è l'attivazione di un "Laboratorio di fotografia interdisciplinare di ateneo" coordinato dal sociologo dei *mass media* Giovanni Fiorentino.

Rispetto ai rilevamenti precedenti, si è deciso invece di comprendere nel conteggio – oltre ai corsi di laurea triennale, specialistica e magistrale a ciclo unico – anche gli insegnamenti relativi alla fotografia presenti nell'ambito delle Scuole di specializzazione in Beni storico-artistici che, seppur in numero molto limitato – solo tre (nelle università di Bologna e Genova, oltre che alla Cattolica di Milano) – suggeriscono una prospettiva di inserimento professionale nell'ambito della tutela, della gestione e della valorizzazione del patrimonio storico-artistico (D.R. 31/1/2006 all. 3). Tra le università telematiche – anch'esse incluse nel censimento – che comprendono all'interno del loro piano di studi un corso sulla storia della fotografia, unico è, inoltre, il caso dell'Università San Raffaele di Roma.

Fatte queste premesse, il primo dato che emerge dal rilevamento riguarda il numero complessivo degli insegnamenti che, per l'A.A. 2017-2018, è pari a 54, distribuiti in 30 atenei per un totale di 44 docenti (tab. 1).

Tab. 1

Numero di atenei, insegnamenti e docenti dall'A.A. 2005-2006 all'A.A. 2017-2018

	A.A. 2005-2006	A.A. 2007-2008	A.A. 2012-2013	A.A. 2017-2018
Atenei ⁻⁷	37	38	28	30
Insegnamenti	70	85	43	54
Docenti	53	61	35	44 ⁻⁸

Come si evince dalla tabella, ad apparire significativo, più ancora del dato attuale, è il confronto con le rilevazioni passate. Esiste, innanzitutto, una cesura e una contrazione netta tra le rilevazioni sugli insegnamenti relative agli A.A. 2007-2008 e 2012-13, che ha letteralmente dimezzato il numero passando da 85 a 43. Questo scollamento è dovuto, in gran parte, agli effetti immediati della cosiddetta "Riforma Gelmini", in particolare per quanto riguarda il Decreto Ministeriale n. 17 del 22 settembre 2010. Tale mutamento, nel riordino generale dei corsi di laurea, ha causato un forte ridimensionamento dell'offerta formativa e del ricorso ai docenti esterni non strutturati, categoria alla quale apparteneva la maggior parte del personale coinvolto nella didattica nell'A.A. 2007-2008 con 42 unità, passando a 20 nel 2012/2013 (cfr. tab. 3).

Rispetto a questi dati, la rilevazione attuale segna una parziale ripresa sia per quanto riguarda il numero degli insegnamenti sia dei docenti coinvolti, anche se, ad analizzare nello specifico dei casi, si tratta di un

processo ancora fluido nel quale questo incremento non corrisponde, se non in maniera limitata, a una stabilizzazione del corpo docente a contratto, più numeroso di quello strutturato.

Altre indicazioni emergono dai dati che riguardano la distribuzione degli insegnamenti relativi agli studi sulla fotografia tra lauree di primo e di secondo livello, specialmente nel confronto con le rilevazioni degli anni precedenti. Nel commentare i dati del primo censimento, relativo all'A.A. 2005-2006, Cosimo Chiarelli ⁻⁹ metteva in evidenza la notevole disparità tra i corsi di laurea triennale (53) e di laurea specialistica (29), manifestando le proprie preoccupazioni in rapporto a una tipologia di formazione piuttosto limitata e necessariamente solo introduttiva alla disciplina (dai 3 ai 6 crediti formativi di media, corrispondenti a 20-36 ore di insegnamento). Come si può vedere dalla tabella (tab. 2), nei rilevamenti successivi questo divario si è progressivamente ridotto e oggi è possibile constatare una sostanziale parità tra i due livelli di laurea.

Tab. 2

Numero dei corsi di laurea triennale e specialistica/magistrale a ciclo unico dall'A.A. 2005-2006 all'A.A. 2017-2018 ⁻¹⁰

	A.A. 2005-2006	A.A. 2007-2008	A.A. 2012-2013	A.A. 2017-2018
Lauree triennali	53	54	23	31
Lauree specialistiche, Magistrali e Magistrali a ciclo unico	29	30	20	28

Nonostante ciò, resta il fatto che la fotografia continui ad avere, nelle università italiane, un carattere fondamentalmente sporadico e accessorio, come dimostra anche la forte disparità numerica, riscontrata nell'ultimo censimento, tra gli insegnamenti obbligatori (11) – di cui 9 da 6 crediti formativi universitari (cfu), 1 da 9 e nessuno da 12 – e quelli “a scelta” o “caratterizzanti” (41) ⁻¹¹.

Questo carattere eterogeneo e frammentario si riflette, naturalmente, sulle caratteristiche del corpo docente. Il censimento non approfondisce molto riguardo al profilo, alla provenienza professionale e alla specialità dei docenti coinvolti nella didattica, sebbene alcune indicazioni sugli orientamenti metodologici potrebbero essere in parte desunte dai programmi dei corsi e dalle bibliografie di riferimento. Ma il dato relativo alla tipologia di contratto che li lega all'università è, invece, molto eloquente, come mostra la tabella seguente (tab. 3).

Sebbene la forte sproporzione tra docenti strutturati (professori ordinari, associati e ricercatori) e docenti a contratto si sia con il tempo molto assottigliata, il fatto che ancora oggi più della metà degli insegnamenti relativi agli studi sulla fotografia sia affidata a personale non inquadrato nel mondo accademico è un dato che deve far riflettere. Se, storicamente, nel momento in cui la fotografia è entrata a far parte degli interessi didattici, non vi erano le competenze specifiche a ‘coprire’

Tab. 3

Numero dei docenti strutturati e a contratto dall'A.A. 2005-2006 all'A.A. 2017-2018

	A.A. 2005-2006	A.A. 2007-2008	A.A. 2012-2013	A.A. 2017-2018
Docenti strutturati	11	19	15	20
<i>Professore Ordinario</i>	-	3	2	4
<i>Professore Associato</i>	3	9	6	10
<i>Ricercatore</i>	8	7	7	6
Docenti a contratto	42	42	20	24
Totali	53	61	35	44

questa tipologia di insegnamento – ed era dunque necessario ricorrere a professionisti esterni o a docenti inquadrati in settori disciplinari affini – il perdurare di questa situazione nel periodo attuale è il segno di un'evidente precarizzazione della ricerca, che non può essere considerata in termini positivi.

Come già evidenziato in precedenza da Chiarelli ⁻¹², “una così alta percentuale di docenti a contratto, il cui rinnovo avviene solitamente di anno in anno, comporta non solo un'incerta oscillazione di presenze, di sostituzioni e di ‘abbandoni’, estremamente critica per una disciplina come quella della Storia della Fotografia, ancora molto debole; ma soprattutto determina un'incapacità progettuale e di sviluppo della ricerca, in quanto il docente a contratto non è tenuto a portare avanti progetti di ricerca, ma solo a trasmettere il suo sapere”.

Nel numero dei professori a contratto vi sono, infatti, oltre a fotografi e a specialisti provenienti da ambiti diversi delle professioni fotografiche – come da quello degli archivi e della conservazione – anche giovani studiosi che oltre a possedere strumenti teorici e metodologici aggiornati a un dibattito internazionale potrebbero costituire un'importante riserva per lo sviluppo futuro della ricerca fotografica in Italia ⁻¹³.

Per quanto riguarda, infine, i docenti strutturati, appare significativo il dato relativo al loro inquadramento negli ambiti scientifico-disciplinari di riferimento. Nel sistema accademico italiano, questo aspetto è particolarmente importante in quanto è all'interno di tali settori che si stabiliscono le linee di indirizzo delle singole discipline e si concretizza la politica dei concorsi. Come mostra la prossima tabella (tab. 4), il panorama di provenienza dei docenti strutturati, inizialmente piuttosto frastagliato e articolato, si è progressivamente polarizzato intorno ai due grandi raggruppamenti della Storia dell'Arte contemporanea (L-ART/03) e del Cinema, Fotografia, Televisione (L-ART/06). Ambedue i settori fanno riferimento nelle loro declaratorie ufficiali del MIUR alla fotografia come oggetto di studio ⁻¹⁴.

Se si guarda al livello più alto della gerarchia accademica, quello relativo ai professori ordinari, è significativo il fatto che i quattro casi

Tab. 4

Docenti strutturati nei settori scientifico-disciplinari di riferimento dall'A.A. 2005-2006 all'A.A. 2017-2018

	A.A. 2005-2006	A.A. 2007-2008	A.A. 2012-2013	A.A. 2017-2018
L-ART/06 Cinema, fotografia e televisione	1	4	4	9
L-ART/03 Storia dell'arte contemporanea	5	5	8	9
M-STO/04 Storia contemporanea	1	1	1	1
M-DEA/01 Discipline demo- etnoantropologiche	2	3	-	-
SPS/08 Sociologia dei processi culturali e comunicativi	-	1	1	-
ICAR/18 Storia dell'architettura	1	1	-	1
M-FIL/05 Filosofia e teoria dei linguaggi	-	1	-	-
L-FIL-LET/14 Critica letteraria e letterature comparate	-	1	1	-
L-LIN/03 Letteratura francese	1	1	-	-
M-STO/08 Archivistica, bibliografia e biblioteconomia	-	1	-	-
Totali	11	19	15	20

consenti afferiscano ad ambiti disciplinari diversi: L-ART/03, L-ART/06 e M-STO/04 ⁻¹⁵. Tra i professori associati, quattro afferiscono al settore L-ART/03 ⁻¹⁶, cinque a L-ART/06 ⁻¹⁷ e uno a ICAR/18 ⁻¹⁸. Per quanto riguarda i ricercatori, infine, tre di essi fanno riferimento al settore disciplinare L-ART/03 ⁻¹⁹ e tre a L-ART/06 ⁻²⁰.

Se ci soffermiamo, ora, esclusivamente sul censimento relativo al 2017/2018, osservazioni più specifiche possono essere condotte nei riguardi della distribuzione degli insegnamenti all'interno delle classi di laurea ⁻²¹ e in rapporto ai crediti formativi relativi a ognuno (tabb. 5a-b) ⁻²².

Questi dati si prestano ad una serie di considerazioni. La maggior parte degli insegnamenti, come si evince, è concentrata nei corsi di laurea triennale e specialistica dell'area storico-artistica, rispettivamente con 11 insegnamenti in L-03 e 6 in L-01; 6 insegnamenti in LM-89 e 6 in

Tab. 5a

Distribuzione degli insegnamenti in relazione alla classe di laurea di appartenenza e ai crediti formativi nell'A.A. 2017-2018

	Classi di laurea	6 crediti formativi	12 crediti formativi	Altri crediti formativi
Lauree triennali	L-03	6	2	3 (9 cfu)
	L-01	4	2	-
	L-42	2	-	-
	L-20	2	-	2 (9 cfu)
	L-17	1	-	1 (4 cfu)
	L-11	1	-	-
	L-10	1	-	-
	L-05	1	-	-
	L-15	-	-	1 (9 cfu)
	L-04	-	-	2 (5 cfu)
Totale		18	4	9
Lauree specialistiche, Magistrali e Magistrali a ciclo unico	LM-89	4	1	1 (9 cfu)
	LM-65	3	-	2 (9 cfu) 1 (3 cfu)
	LM-12	2	-	-
	LM-84	2	-	-
	LM-01	1	-	-
	LM-04	1	-	1 (4 cfu)
	LM-05	1	-	-
	LM-19	1	-	-
	LM-50	1	-	-
	LM-11	-	-	1 (8 cfu)
	LM-92	-	-	1 (9 cfu)
	LM-14	-	-	1 (7 cfu)
	LM-37	-	-	1 (9 cfu)
Totale		16	1	9

Tab. 5b

Classi di laurea che includono insegnamenti relativi alla fotografia nell'A.A. 2017-2018

Lauree triennali	L-01	Lauree in Beni Culturali
	L-03	Lauree in Discipline delle Arti Figurative, della Musica, dello Spettacolo e della Moda
	L-04	Lauree in Disegno Industriale
	L-05	Lauree in Filosofia
	L-10	Lauree in Lettere
	L-11	Lauree in Lingue e Culture Moderne
	L-15	Lauree in Scienze del Turismo
	L-17	Lauree in Scienze dell'Architettura
	L-20	Lauree in Scienze della Comunicazione
	L-24	Lauree in Scienze e Tecniche Psicologiche
	L-35	Lauree in Scienze Matematiche
L-42	Lauree in Storia	
Lauree specialistiche, Magistrali e Magistrali a ciclo unico	LM-01	Lauree Magistrali in Antropologia Culturale ed Etnologia
	LM-02	Lauree Magistrali in Archeologia
	LM-04	Lauree Magistrali in Architettura e Ingegneria Edile-Architettura
	LM-05	Lauree Magistrali in Archivistica e Biblioteconomia
	LM-11	Lauree Magistrali in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali
	LM-12	Lauree Magistrali in Design
	LM-14	Lauree Magistrali in Filologia Moderna
	LM-19	Lauree Magistrali in Informazione e Sistemi Editoriali
	LM-37	Lauree Magistrali in Lingue e Letterature Moderne Europee e Americane
	LM-50	Lauree Magistrali in Programmazione e Gestione dei Servizi Educativi
	LM-65	Lauree Magistrali in Scienze dello Spettacolo e Produzione Multimediale
	LM-84	Lauree Magistrali in Scienze Storiche
	LM-89	Lauree Magistrali in Storia dell'Arte
LM-92	Lauree Magistrali in Teorie della Comunicazione	

Tab. 6

Laboratori di fotografia rilevati dal censimento per l'A.A. 2017-2018

Università	Titolo del laboratorio	Classe di laurea
Università di Bologna	Laboratorio di fotografia I	LM04
	Laboratorio di fotografia II	LM04
Università Bicocca di Milano	Laboratorio linguaggi della fotografia	L24
Università Cattolica di Milano	Laboratorio di fotografia	L03
Scuola di specializzazione Università Cattolica di Milano	Laboratorio di fotografia	-
Politecnico di Milano	Fotogiornalismo per il design	L04
	Fotografia: lo spirito della professione	L04
Università di Torino	Laboratorio di fotogiornalismo	LM92
Libera Università di Bolzano	Officina fotografia	L04
	Fotografia/Video	L04
Università di Padova	Laboratorio di fotografia	L03
	Laboratorio di postproduzione fotografica	L03
Università di Roma Tre	Laboratorio di fotografia contemporanea	L03
	Laboratorio di fotogiornalismo	L20 LM19
Università Tor Vergata di Roma	Laboratorio di fotografia	L01
	Fotografia digitale	L35
	Fotografia di medio e grande formato	L35
Università di Pisa	Laboratorio fotografico e di elaborazione digitale dell'immagine	LM65
	Laboratorio fotografico e di elaborazione digitale dell'immagine per i beni culturali	LM02
Università di Chieti-Pescara	Laboratorio di fotografia applicata ai beni culturali	L01
Università della Calabria	Laboratorio di fotografia	LM65
Università Suor Orsola Benincasa di Napoli	Laboratorio di restauro dei materiali fotografici	LM02
Università degli studi di Palermo	Laboratorio di restauro materiale fotografico	LM11

LM-65. In entrambi i casi, comunque, a prevalere sono i corsi da 6 cfu (17 su 29), mentre pochissimi (5 su 29) sono quelli da 12 cfu (uno solo dei quali presente in un corso di laurea specialistica, il corso in “Arti visive” all’Università di Bologna, ma comunque a scelta).

Se, da una parte, non sorprende la prevalenza di insegnamenti in quest’area disciplinare – anche nei confronti di quelli compresi nell’ambito dei Beni Culturali (L-01, LM-11) – dall’altra dovrebbe far riflettere la loro scarsa presenza nei corsi di laurea in comunicazione, giornalismo

e media (4 in L-20 e solo 1 in LM-92), sebbene proprio in questo ambito si segnali un master universitario dedicato specificamente alla fotografia e al suo linguaggio (“Il mestiere del fotografo nell’era digitale” alla IULM di Milano). Si segnala inoltre il “Master Iuav in Photography” all’Università Iuav di Venezia e l’istituzione recente di Master in Public History (all’Università di Modena e Reggio Emilia e alla Fondazione Feltrinelli e in collaborazione con Università degli Studi di Milano, ove la tematica della fotografia interessa i piani didattici).

L’introduzione dell’indirizzo legato ai Beni Culturali, alla loro tutela e valorizzazione, ha rappresentato una peculiarità molto positiva del sistema universitario italiano dalla fine degli anni Ottanta (nel 1987 nasceva a Viterbo la prima Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali), che ha innescato un processo di ammodernamento degli ambiti della didattica – con una sintesi di competenze scientifiche, economiche e legislative fino ad allora escluse dai programmi di studio umanistici – aprendo in questo modo nuovi sbocchi professionali per i laureati. È, soprattutto, nel contesto dei Beni Culturali – oltre all’inserimento nei corsi DAMS (celebre quello di Bologna) e di Architettura – che la fotografia ha avuto inizialmente accesso alle università italiane, sia come insegnamento sia come oggetto patrimoniale da tutelare, conservare e valorizzare. La lunga battaglia di sensibilizzazione condotta da archivi, istituzioni locali e nazionali ha contribuito certamente, e in modo determinante, a questa affermazione che ha portato al riconoscimento della fotografia come Bene culturale nel 1999, orientandone in qualche modo le pratiche d’insegnamento e gli approcci metodologici e costituendo, spesso, il deposito dal quale attingere le necessarie competenze professionali per la didattica.

Il fatto che oggi gli studi sulla fotografia siano più presenti nell’ambito delle lauree triennali DAMS, un corso di più consolidata tradizione e peso accademico, è significativo. Tuttavia, in questo ambito, la fotografia continua ad avere un ruolo tutto sommato marginale e non specialistico, come dimostrano sia la distribuzione dei crediti formativi per insegnamento sia la scarsa possibilità di continuità formativa tra laurea triennale e specialistica (solo in 5 atenei su 12 lo studente ha la possibilità di approcciarsi alla didattica della fotografia nella laurea di primo livello e approfondirne gli aspetti e i linguaggi in quella di secondo livello).

È da notare, tra l’altro, che all’interno di questi percorsi, più che altrove, gli insegnamenti relativi agli studi sulla fotografia cominciano a radicarsi stabilmente, come dimostra la presenza di docenti e ricercatori strutturati a tempo pieno (10). È utile, però, mettere questo dato in relazione a quello riguardante i settori scientifico-disciplinari ai quali essi afferiscono. In 6 casi su 10, infatti, i docenti in questione rientrano nel settore denominato L-ART/06 (Cinema, Fotografia, Televisione) – con 5 insegnamenti da 6 cfu e solo uno da 9 cfu – e non sono sempre strettamente connessi a un’attività di ricerca, riscontrabile nelle pubblicazioni scientifiche, fortemente focalizzata sugli studi relativi alla fotografia. Questo determina, inevitabilmente e insieme alle considerazioni

fatte in precedenza, una relazione meno stretta tra l'attività di ricerca e la didattica.

Per rimanere nell'area umanistica, poi, emerge in negativo la quasi assenza, almeno a livello ufficiale, degli insegnamenti relativi alla fotografia nei corsi di laurea più specificatamente storici e archivistico-bibliotecomici (L-42, LM-05), nonostante un'ormai discreta produzione saggistica ed editoriale – anche italiana – sull'utilizzo delle fonti visive nella ricerca e nella documentazione storica.

Per quanto riguarda, infine, i corsi di laurea in Architettura (L-17, LM-04) e Design (L-04, LM-12), è necessario specificare che i dati rilevati dal censimento si concentrano sostanzialmente intorno ad alcuni poli universitari del nord Italia, in particolare il Politecnico di Milano, il Politecnico di Torino, l'Università Iuav di Venezia e la Libera Università di Bolzano.

Questa multidisciplinarietà nella didattica della fotografia rappresenta, in un certo senso, un'eccezione nel sistema accademico italiano, tradizionalmente poco incline a questo genere di tendenza. Esso può essere letto, certamente, come un elemento di arricchimento in termini di approcci metodologici alla disciplina, ma è anche il principale motivo della sua debolezza ai fini di un possibile radicamento stabile nel tessuto universitario. Il fatto, poi, che le cattedre di fotografia – a contratto e non – vengano affidate, in diversi casi, a specialisti e storici del cinema mette in evidenza sia quello che potremmo definire un percorso di 'ri-appropriazione' da parte di questa disciplina nei confronti della fotografia, sia un'ibridazione di conoscenze, nei programmi di esame, che, come già detto, potrebbe determinare la diffusione di un sapere meno specifico.

In effetti, fin dalla presentazione del primo censimento, in occasione del convegno fondativo della SISF (Prato, 2006), la frammentazione disciplinare era stata indicata come il principale elemento di criticità per l'affermazione accademica della fotografia nel mondo universitario. E la questione è stata al centro del dibattito importante che si è sviluppato in seguito, in particolare in occasione del convegno *La cultura fotografica nell'Università italiana: situazione, problemi e prospettive*, ospitato nel 2008 dal Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo (Milano), nel corso del quale molti dei docenti italiani impegnati nella didattica della fotografia hanno avuto per la prima volta l'occasione di incontrarsi e di mettere a confronto le proprie specifiche esperienze con quelle di alcuni esponenti di discipline 'sorelle' che erano stati invitati a presenziare all'incontro ⁻²³.

Oggi, a distanza di un decennio da quell'importante consesso, la situazione è in parte migliorata e si registra un seppur timido radicamento disciplinare, sia in termini di numero complessivo che di posizioni che di spazio di ricerca. Tuttavia, la ricerca di un territorio e di un linguaggio comune e specifico per la didattica della fotografia appare un'esigenza condivisa dalla comunità scientifica e continua a porre alcune questioni fondamentali per il suo futuro. La varietà di approcci

metodologici e contesti culturali che caratterizza l'insieme delle esperienze didattiche attuali sulla fotografia in Italia rappresenta un elemento molto positivo e deve rimanere un carattere fondante della sua disciplina. Ma la ricchezza che deriva da questa mobilità e frammentarietà rappresenta anche il principale elemento di fragilità e di instabilità per la definizione e l'inquadramento della cultura fotografica nell'Università, determinando una mancata tensione verso la creazione di un' 'identità comune' necessaria per il suo riconoscimento istituzionale. Se da un parte, inoltre, è possibile individuare, a oggi, un fermento di studi e di ricerche sulla fotografia ampiamente proiettato verso la 'cultura visuale' e la contemporaneità, dall'altra è necessario domandarsi se e in che modo sia possibile rintracciare un legame con la ricca tradizione filologica e storiografica. Entro quali limiti, insomma, è legittimo aprirsi agli scavalcamenti disciplinari e agli apporti metodologici provenienti da ambiti diversi senza correre il rischio di snaturare la specificità della cultura fotografica?

—
Note

—
Note

—¹ L'articolo è stato discusso ed elaborato nel suo complesso dall'autrice con la collaborazione di Cosimo Chiarelli e Tiziana Serena, ai quali va un sentito ringraziamento.

—² Gli esiti del censimento, seppur ancora parziali e non completi, sono già stati commentati da Tiziana Serena in occasione del convegno *Stati generali della fotografia #15 Urbino: Ripensare la formazione. Sulla fotografia* (ISIA, Urbino, 16 novembre 2017).

—³ In occasione del convegno *La cultura fotografica in Italia oggi. A 20 anni dalla fondazione di "AFT. Rivista di Storia e Fotografia"* (Prato, Palazzo del Comune, 17 febbraio 2006). Cfr. Chiarelli 2007.

—⁴ In occasione del convegno *La cultura fotografica nell'Università italiana: situazione, problemi e prospettive* (Museo di Fotografia

Contemporanea di Cinisello Balsamo, 6-7 giugno 2008), organizzato dal MuFoCo e dalla SISF.

—⁵ In occasione dei *Cantieri SISF 2013: Fotografia, editoria, ricerca* (Ravenna, 30 maggio-1 giugno 2013).

—⁶ <<http://cercauniversita.cineca.it>> (10.10.2017).

—⁷ Gli atenei ufficialmente censiti dal Ministero erano 83 nel 2006 e sono oggi 98. Nell'A.A. 2005-2006, dunque, vi sono insegnamenti relativi alla fotografia nel 44,57% degli atenei; nel 2017/2018, invece, nel 30,61%.

—⁸ In tre casi non è stato possibile il reperimento di questa informazione.

—⁹ Cfr. Chiarelli 2007, p. 44.

—¹⁰ Questi dati differiscono dal conteggio generale degli insegnamenti censiti poiché si aggiungono al numero complessivo gli

insegnamenti comuni a più corsi di laurea.

—¹¹ In relazione a quattro insegnamenti, questo dato non era disponibile quando la ricerca è stata condotta, mentre in due casi l'insegnamento di riferimento era obbligatorio in un corso e a scelta in un altro.

—¹² Chiarelli 2007, p. 45.

—¹³ Di seguito l'elenco completo dei docenti a contratto: Roberta Basano (Università di Torino); Raffaella Biscioni (Università di Bologna); Francesco Buscemi (Università dell'Insubria); Roberto Cassanelli (Università Cattolica di Milano); Giovanni Chiaramonte (Università IULM di Milano); Eusebio Ciccotti (Università di Foggia); Gianluigi Colin (Università IULM di Milano) - insegnamento tenuto insieme ad Adriano D'Aloia; Maddalena D'Alfonso (Politecnico di Milano);

Nicolò Degiorgis (Libera Università di Bolzano);
Manuela Fugenzi (Università di Roma Tre);
Giuseppe Maisto (Università di Catania);
Alberto Manodori Sagredo (Università Tor Vergata di Roma);
Margherita Naim (Università Ca' Foscari di Venezia);
Silvia Paoli (Università di Milano), titolare del corso tenuto insieme a Giorgio Zanchetti; Elisabetta Papone (Università di Genova);
Piero Francesco Pozzi (Politecnico di Milano);
Leonardo Quaresima (Università di Udine);
Maurizio Angelo Rebuzzini (Università Cattolica di Milano);
Massimo Sordi (Università di Bologna);
Chiara Tognolotti (Università di Firenze);
David Vicario (Politecnico di Torino);
William Willinghton (Università Cattolica di Milano).

– ¹⁴ L-ART/03 Storia dell'arte contemporanea: "Comprende, con particolare attenzione al mondo europeo e nord-americano, gli studi sulle più attuali tendenze artistiche, non solo nelle tradizionali espressioni ma anche con riferimento alla produzione della società industriale e postindustriale, al disegno, all'incisione, alla grafica, alla fotografia, come pure alla storia della disciplina e della sua epistemologia, anche allo scopo di potenziare la didattica del museo."; L-ART/06 Cinema, fotografia e televisione: "Comprende gli studi sugli aspetti teorici e storici dei mezzi di comunicazione audiovisivi, in particolare cinema e televisione, ma per estensione anche gli ambiti

espressivi e comunicativi collegati, come la fotografia e le nuove tecnologie visuali, con attenzione rivolta sia alla dimensione diacronica sia a quella sincronica (il linguaggio audiovisivo, le forme di produzione e consumo etc.) sia alle tecniche e alle finalità particolari di alcune tipologie di prodotto, quali i documentari e filmati a carattere scientifico." (D.M. 4 ottobre 2000, allegato B).

– ¹⁵ I quattro professori ordinari sono Claudio Marra (Università di Bologna) e Maria Passaro (Università di Salerno) per L-ART/03, Enrico Menduni (Università Roma Tre) per L-ART/06 e Luigi Tomassini (Università di Bologna) per M-STO/04. Allo stesso tempo, però, il censimento mette in luce come tre insegnamenti da 12 cfu dei cinque totali rilevati siano affidati a due dei docenti in questione, entrambi dell'Università di Bologna (due insegnamenti a Marra e uno a Tomassini).

– ¹⁶ Elio Grazioli (Università di Bergamo);
Federica Muzzarelli (Università di Bologna);
Tiziana Serena (Università di Firenze);
Giorgio Zanchetti (Università di Milano), corso tenuto insieme alla titolare Silvia Paoli.

– ¹⁷ Davi d Bruni (Università di Cagliari);
Marcello Walter Bruno (Università di Cosenza);
Francesco Parisi (Università di Messina);
Carlo Alberto Zotti Minici (Università di Padova);
Andrea Rabbito (Università Kore di Enna).

– ¹⁸ Angelo Maggi (Università luav di Venezia).

– ¹⁹ Cristina Casero (Università di Parma);
Antonello Frongia (Università Roma Tre);
Ilaria Schiaffini (Università La Sapienza di Roma).

– ²⁰ Alessandro Canade' (Università di Cosenza);
Adriano D'Aloia (Università IULM di Milano) – insegnamento tenuto insieme a Gianluigi Colin; Simone Villani (Università di Verona).

– ²¹ D.M. 4 agosto 2000 sulla "Determinazione delle classi delle lauree universitarie"; D.M. 28 novembre 2000 sulla "Determinazione delle classi delle lauree specialistiche" e rispettivi allegati.

– ²² Questi dati differiscono dal conteggio generale degli insegnamenti censiti poiché si aggiungono al numero complessivo gli insegnamenti comuni a più corsi di laurea. In tre casi, inoltre, le informazioni sulla classe di laurea non erano reperibili.

– ²³ Il programma completo della giornata e una sintesi dei lavori si possono trovare on-line sul sito della SISF <<http://www.sisf.eu/sisf/eventi/convegno-la-cultura-fotografica-nelluniversita-italiana/>> (24.05.18).

Chiarelli 2007 Cosimo Chiarelli, *Fotografia e Università in Italia*, in Sauro Lusini (a cura di), *La cultura fotografica in Italia oggi. A 20 anni dalla fondazione di "AFT. Rivista di Storia e Fotografia"*, atti del convegno (Prato, 2006), Prato, Archivio Fotografico Toscano, 2007, pp. 42-45.

_recensioni

132 **Éléonore Challine,**
Une histoire contrariée.
Le musée de photographie
en France (1839-1945)

— TIZIANA SERENA

134 **Marina Spunta /**
Jacopo Benci (a cura di),
Luigi Ghirri and the
Photography of Place.
Interdisciplinary
Perspectives

— ANTONELLO FRONGIA

136 **Joan Fontcuberta,**
La furia delle immagini.
Note sulla postfotografia

— MICHELE SMARGIASSI

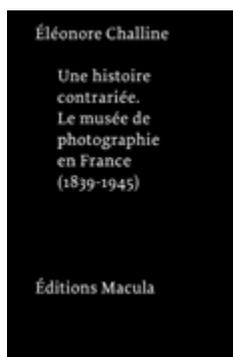
139 **Antonello Frongia /**
William Guerrieri
(a cura di), *Red Desert*
Now! L'eredità di Antonioni
nella fotografia italiana
contemporanea;

Joachim Brohm /
Anna Voswinckel
(a cura di), *Le strade,*
le fabbriche, i colori,
il cielo, le persone.
In riferimento a
Il deserto rosso (1964) di
Michelangelo Antonioni

— THILO KOENIG

TIZIANA SERENA

La fotografia alla conquista di spazi simbolici



Éléonore Challine,
**Une histoire
contrariée.**
Le musée de
photographie en
France (1839-1945)

*Nouvelle collection
Transbordeur, Paris,
Édition Macula, 2017,
pp. 536, 149 ill.
ISBN 9782865890965
€ 33,00*

Oltre cinquecento pagine dense di notizie sulle diverse tipologie di progetti, sogni e utopie della fotografia francese alla conquista dei luoghi simbolici del sapere e della cultura, dall'annuncio ufficiale nel 1839 fino alla seconda guerra mondiale. Il volume di Éléonore Challine narra del desiderio della fotografia di ottenere, dopo l'azione politica di Arago e del governo nella vicenda di Daguerre, una serie di altre legittimazioni entro gli spazi istituzionali pubblici (come biblioteche, archivi, musei e dipartimenti). In effetti, Michel Poivert nel 2012 aveva definito il complesso di queste vicende, che caratterizzano fortemente la fisionomia culturale e politica della storia della fotografia francese, un "affare di Stato", lasciando però un interrogativo sul fatto che la disavventura del progetto sulla fotografia sia, infine, davvero tale, ovvero che la dimensione culturale sia stata definitivamente sovrastata da quella politica nella sua accezione negativa.

Il filo rosso del volume potrebbe dirsi essere il desiderio della fotografia di occupare gli ordini discorsivi dell'archivio e del museo, fino ai tentativi di impadronirsi del loro spazio di significazione. In altre parole, questo volume ricostruisce la storia dei progetti di musealizzare la fotografia, non dei risultati raggiunti; restituisce la storia dei processi culturali e delle ideologie sottese ai fatti e non fornisce al lettore una storia animata da una prospettiva finalistica e teleologica.

È meglio precisare subito che quanto è avvenuto in Francia, come spesso in altri paesi europei, si è verificato entro la cornice sia di un'idea di museo *tout court* come luogo canonico della contemplazione e della conoscenza, sia di un concetto ambiguo e ondivago come quello di archivio e/o museo fotografico (ovvero come termini sovente impiegati come sinonimi), nelle diverse declinazioni che sono state messe a punto in oltre cent'anni di storia.

La questione che si è posta sin dai primi decenni della fotografia – a partire dal progetto del 1845 di Étienne-Renaud-Augustin Serres che aveva pensato a un "museo fotografico delle razze umane" (p. 34) – è se l'archivio/museo della fotografia sia da intendersi come un luogo in cui mostrare immagini documentarie (punto tanto nodale quanto irrisolto nella sua equivocità semantica) oppure in cui esibire la storia della fotografia stessa: una rosa di questioni che non hanno trovato definitiva risoluzione progettuale nell'arco di tempo posto sotto il vetrino della studiosa.

In effetti, l'arco cronologico così ampio analizzato è obiettivamente una sfida difficile per una narrazione storica che desidera focalizzarsi con acribia sui particolari così come sui quadri storici in relazione ai numerosi (e spesso fallimentari) tentativi della fotografia di desiderare e trovare un luogo museale 'appropriato'. Ed è attorno a questo tema del luogo e dello spazio che si aprono prospettive a noi prossime, come il dibattito sulla creazione di istituzioni deputate alla conservazione e musealizzazione della fotografia in Francia, fra gli anni Sessanta e Ottanta, oppure le discussioni che hanno animato gli ultimi due decenni, e che riguardano anche l'Italia, su quale sia un adeguato

destino istituzionale per la fotografia, sempre in bilico fra le necessità pratiche e simboliche dell'archivio e le aspirazioni di pensarsi inserita in un museo ideale.

La narrazione nel volume, organizzata in cinque atti e articolata in dieci capitoli, segue i passi di un percorso *ad Parnassum* della fotografia. Dapprima, nel corso dell'Ottocento, nell'offrirsi come rappresentazione veridica del mondo: ovvero dispiegando le sue potenzialità documentarie e sognando non solo l'archivio, ma verso la fine del secolo – con il progetto di Léon Vidal del famoso “Musée des photographies documentaires” a Parigi (1894-1907) e il movimento internazionale che ne scaturì – addirittura giungendo a prefigurare l'archivio universale. Oppure, a partire dagli anni Venti, nell'essere considerata come espressione artistica con una tradizione già da difendere, conoscere e, al contempo, esibire.

Accanto a una storia dei progetti, Challine traccia anche una “storia sotterranea” (cap. II) relativa alla formazione progressiva di collezioni fotografiche in musei e biblioteche, rispecchiando tra l'altro gli esiti di una storia istituzionale autoriflessiva che si è prodotta, in Francia, nel corso degli anni Novanta (e che in Italia si manifesta come tendenza nel corso dell'ultimo decennio). Si tratta di una storia della fotografia nel suo accedere in sordina agli edifici del sapere, attraverso gli ingressi secondari grazie alla sua natura documentaria, alla sua esattezza, al pari di altre copie, come i calchi in gesso. Del resto Jean Laran, conservatore al Gabinetto delle Stampe alla Bibliothèque nationale de France (dipartimento reso celebre per la sua lunga e successiva attività sulle questioni fotografiche), aveva affermato nel 1940 che la fotografia fino a quel momento “era stata subito più che desiderata” (p. 85).

La concatenazione di storie ufficiali e storie parallele è arricchita anche dall'intreccio di personaggi in punti diversi del libro, così che Alfred Liégard, nome legato al movimento dei musei di fotografie documentarie, alla fine di quel periodo in parte coincidente con la morte di Vidal ritorna nel volume con la proposta del 1912 di creare il museo delle opere fotografiche che denomina “Il ‘Louvre’ della fotografia” (p. 191). L'appello al tesoro nazionale del museo di origine napoleonica e alla sua missione educativa per il grande pubblico resterà sulla carta, sorpassato l'anno successivo dall'apertura roboante della Galerie privata Poulenc, dove passerà la crema della fotografia del momento, dei pittorialisti francesi e internazionali, così come dei professionisti. Galleria che in sei mesi incassa quasi un milione di visitatori, facendo sognare il sistema della fotografia, destabilizzandone e riconfigurandone le ambizioni.

La fine della lunga parentesi provocata dalla grande guerra vede nuovi progetti museali per la fotografia, che non solo ha da molto tempo conquistato il podio artistico ma anche è considerata decisamente alla moda, con la sua presenza assidua nelle pagine delle riviste illustrate negli anni Venti e Trenta. A contendersi i progetti e i sogni di musei fotografici sono due generazioni, esemplate da Georges Potonniée e del più giovane Louis Chéronnet. È Chéronnet a incalzare con una nuova idea di museo, rivolgendosi dalle pagine della rivista “Arts et métiers graphiques” a un'audience di fotografi ormai attrezzati e desiderosi di vedere realizzati progetti espositivi stabili: erano coloro, infatti, che avevano iniziato ad operare nel clima caldo del decennio precedente, negli “anni folli” parigini, come Man Ray, Brassai, Kertész, Eli Lotar. E mentre negli anni Trenta si intensificano i progetti per un museo della fotografia come espressione artistica, con momenti di avvicinamento al cinema, Challine propone ancora una narrazione parallela, inserendo il tema della nascita delle grandi collezioni private, come quella di Gabriel Cromer, che ambiva alla creazione di un museo storico della fotografia, o quello dei grandi eventi ‘collaterali’ sulla fotografia. Fra questi, la commemorazione a Chalon-sur-Saône per il centenario della morte di Niépce, o le riflessioni sulle relazioni fra la fotografia e il museo, ma in chiave patrimoniale. Riflessioni scaturite a partire almeno dalla data della morte di Atget (1927) e di Cromer stesso (1934), in relazione quindi al destino rispettivamente dell'archivio del primo e della collezione del secondo, le cui vicende successive, fra cui l'acquisto da parte della Kodak londinese e l'approdo negli U.S.A., sono definite dall'autrice “un dramma francese” (p. 300). Una sorta di preludio

– aggiungiamo – alla vicenda della dispersione della grande collezione Marie-Thérèse e André Jammes nel 2008, che molti avrebbero voluto vedere acquistata dallo stato francese.

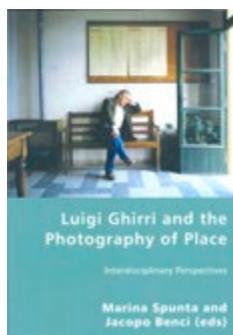
Forse una maggiore sintesi non avrebbe guastato in questo volume di Challine, che raccoglie gli esiti della sua tesi di dottorato, vincitrice del Prix du musée d’Orsay nel 2014, realizzata sotto la supervisione di Michel Poivert alla Sorbona, dove da poco è stata inserita in organico. Ma del resto il libro, oltre a ricostruire le vicende di una storia sofferta della fotografia nella conquista di uno spazio museale appropriato, offre copiosamente materiali e spunti di discussione che si prestano a verifiche incrociate con le periodizzazioni relative a progetti congeneri in altri contesti nazionali. La messe di dati non potrà che costituire un punto di riferimento imprescindibile per gli studi nel settore della storia della fotografia in relazione alla sua istituzionalizzazione.

Il volume è pubblicato per l’editore Macula, il cui catalogo testimonia di un rilancio sul tema della fotografia con i recenti due volumi di “Transbordeur photographie” (curati da Olivier Lugon e Christian Joschke): progetto al quale è collegata la nuova collana Transbordeur, secondo un’idea editoriale particolare che sviluppa in un volume un articolo pubblicato e testato sulla rivista, e in cui compare come prima proposta, per l’appunto, il volume di Challine. La partenza promette bene, speriamo ora di leggerne presto i prossimi titoli.



ANTONELLO FRONGIA

Prospettive interdisciplinari sulla fotografia dei luoghi



Marina Spunta /
Jacopo Benci (a cura di),
**Luigi Ghirri and
the Photography
of Place.**
Interdisciplinary
Perspectives

Bern, Peter Lang, 2017,
pp. 304, 11 ill.
ISBN 9783034322263
€ 59,95

Stiamo assistendo a una fase nuova negli studi sulla fotografia italiana: sempre più spesso, negli ultimi anni, un impulso determinante allo sviluppo di ricerche e metodi d’indagine è venuto dal lavoro di studiosi attivi all’estero e da pubblicazioni scientifiche in lingue straniere, in particolare l’inglese. Un caso significativo di questa tendenza è costituito dal volume *Luigi Ghirri and the Photography of Place*, una preziosa raccolta di saggi sull’eredità artistica e intellettuale del fotografo modenese curata da Marina Spunta, Associate Professor of Italian alla School of Arts della University of Leicester (UK) e da Jacopo Benci, artista e studioso particolarmente interessato alla fotografia e al video, già Senior Research Fellow in Modern Studies and Contemporary Visual Culture alla British School at Rome. Il volume suggella un progetto di ricerca biennale (www.le.ac.uk/ghirri) che si è avvalso della consulenza scientifica di un ampio *panel* di studiosi italiani e inglesi (Marco Belpoliti, Clodagh Brook, Charles Burdett, Laura Gasparini, Robert Lumley, Giuliana Minghelli, Maria Antonella Pelizzari, Giuliana Pieri, Arturo Carlo Quintavalle e Roberta Valtorta) e che si è sostanziato in due importanti convegni – il primo alla British School at Rome nell’ottobre 2013, il secondo all’University of Leicester nel settembre 2014 –

prima di concretizzarsi nel volume attuale, pubblicato da Peter Lang nella serie Italian Modernities diretta da Pierpaolo Antonello e Robert Gordon.

Come dichiarato sin dal sottotitolo, obiettivo della raccolta è quello di proporre e stimolare nuove letture dell'opera di Luigi Ghirri in una prospettiva fortemente interdisciplinare, attraversando campi diversi come la storia dell'arte, gli studi letterari e culturali, la cartografia, l'architettura, oltre che l'estetica e la filosofia. Il volume si propone dunque di superare i "miti e pregiudizi" (p. xvii) che hanno progressivamente avvolto il fotografo modenese dopo la sua prematura scomparsa nel 1992 e di rivalutarne il contributo "nel contesto culturale allargato, nazionale e internazionale" (p. xxxi).

Nell'introduzione, Benci e Spunta giungono a delineare i contorni di questa "visione più olistica dell'opera e dell'eredità di Ghirri" (p. xlvii) attraverso un'utile ricapitolazione delle vicende biografiche dell'artista, della ricezione critica della sua opera, dei caratteri distintivi della sua estetica e dell'importanza della sua fotografia nel dibattito culturale che ha riguardato i temi del luogo, del paesaggio e dell'ambiente. I curatori riconoscono nella biografia artistica di Ghirri due fasi, in effetti già delineate da Massimo Mussini nella storica monografia del 2001 e consolidate attraverso studi successivi, come quelli di Elena Re: un "periodo iniziale", segnato da un approccio fotografico di tipo auto-riflessivo e para-concettuale, e un periodo più intensamente dedicato all'esperienza e alla rappresentazione dell'"esterno", soprattutto dopo la celebre mostra *Viaggio in Italia* co-curata dal fotografo nel 1984. Con una certa lucidità, inoltre, Benci e Spunta identificano due modelli prevalenti nella letteratura critica (sostanzialmente italiana) sull'opera ghirriana. Su un versante, essi collocano i sostenitori dell'unicità artistica di Ghirri e della sua centralità nel rinnovamento della fotografia italiana, "come punto di riferimento e teorizzatore di un 'fronte culturale' che trova uno dei suoi diretti precedenti – e quindi un motivo di validazione – nel Neorealismo" (p. xxiv). Sul lato opposto, Benci e Spunta identificano un atteggiamento critico che legge invece l'opera ghirriana come espressione di un post-modernismo tinto di regressioni nostalgiche, sostanzialmente sopravvalutato rispetto all'opera di altri autori meno celebrati che hanno incrociato la sua vicenda giocando un ruolo non meno significativo nella costituzione di una fotografia italiana dei luoghi negli anni Settanta e Ottanta.

La raccolta intende articolare queste due posizioni antitetiche senza ambire a una sintesi esaustiva. I contributi riuniti nella prima sezione del volume propongono una nuova messa a punto sull'opera del fotografo, con interventi di Giuliano Sergio (su tre temi – icone, paesaggi, architetture – che avevano strutturato la retrospettiva da lui co-curata nel 2013 al Maxxi di Roma); Nicoletta Leonardi (sul dispositivo del *trompe l'œil* come indizio della "funzione *souvenir*" assegnata al *medium* dall'artista); Paolo Barbaro (sul processo di passaggio dal "primo" al "secondo" periodo dell'opera ghirriana, che circoscrive agli anni 1979-1982); Laura Gasparini (sull'attività curatoriale del fotografo); Jacopo Benci (che si concentra, con persuasiva accuratezza, su tre fonti sino ad oggi trascurate nell'opera di Ghirri, tra le quali la rivista bolognese "Quindi"). I sei saggi inclusi nella seconda sezione indagano poi altrettanti aspetti del "dialogo interdisciplinare" animato dall'opera di Ghirri: ne sono autori Tania Rossetto (che offre una rilettura del tema ghirriano delle mappe e degli atlanti alla luce delle teorie più recenti sulla cartografia "post-rappresentativa" di carattere fenomenologico); Matteo Cassani Simonetti (che ricostruisce puntualmente il ruolo di Vittorio Savi [1948-2011] negli sviluppi della cultura architettonica del fotografo); Raffaella Perna (sulle copertine di dischi illustrate con fotografie di Ghirri); Anna Botta (che legge un nesso tra Ghirri, Pasolini e Didi-Huberman attraverso la metafora della "sopravvivenza delle lucciole" nella società capitalistica); Marina Spunta (che sviluppa i suoi studi sul nesso fotografia-letteratura evidenziando le consonanze con Italo Calvino, Peter Handke, Gianni Celati e Giorgio Messori); ed Epifanio Ajello (che propone una riflessione saggistica sulle fotografie realizzate da Ghirri, nel 1989-1990, nello studio bolognese di Giorgio Morandi a via Fondazza).

A dispetto delle migliori intenzioni dei curatori e malgrado lo scrupolo metodologico che contraddistingue gran parte dei contributi, è forse inevitabile che nel complesso il volume riconfermi

il carattere di eccezionalità della figura di Ghirri più che illuminare le eventuali continuità con la cultura fotografica precedente, i rapporti (anche contraddittori) con quella coeva o l'eredità culturale consegnata alle generazioni successive. Con poche eccezioni, i saggi si concentrano infatti sui profondi interessi extra-fotografici che hanno animato la ricerca di Ghirri – uomo di vaste letture nei campi dell'arte classica e moderna, della letteratura, del cinema, della musica, della filosofia, del pensiero critico – piuttosto che sull'opera vera e propria, spesso sottoposta a una considerazione latamente iconologica che non tiene in particolar conto la materialità, i modelli e i linguaggi visivi del lavoro fotografico.

Se la puntuale ricostruzione del *contesto* intellettuale e persino ideologico del lavoro ghirriano offerta da *Luigi Ghirri and the Photography of Place* costituisce per alcuni versi un fattore di novità nel panorama degli studi, è auspicabile che essa divenga anche, nel prossimo futuro, la base e lo strumento per una nuova stagione di verifiche sul *testo* visivo dell'artista, costituito ad esempio dai 180.000 negativi conservati presso la Fototeca della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, dalle stampe conservate in numerose collezioni pubbliche e private, dalle serie progettate, esposte e pubblicate dallo stesso fotografo. Anche a fronte del recente interesse della comunità internazionale per il pensiero di Ghirri – testimoniato dalla traduzione dei suoi scritti (*The Complete Essays 1973-1991*, London, Mack, 2016) e dalla recente mostra curata da James Lingwood (*Luigi Ghirri. The Map and the Territory*) al Museum Folkwang di Essen (programmata per settembre al Museo Reina Sofia di Madrid e per febbraio 2019 al Jeu de Paume di Parigi) è proprio questa saldatura tra l'archivio del fotografo e la biblioteca dell'intellettuale che, si auspica, potrà animare una rete di studi interdisciplinari a carattere sovranazionale, in grado di illuminare in maniera più precisa le idee visive, le occasioni di confronto e le declinazioni locali che hanno nutrito il lavoro di molti fotografi che in Europa e negli Stati Uniti, tra gli anni Settanta e Ottanta, hanno affrontato in parallelo la questione del “luogo” e dell'individuo che lo abita.



MICHELE SMARGIASSI

La sfida della gestione politica delle neo-fotografie



Joan Fontcuberta,
La furia delle immagini.
Note sulla postfotografia

Torino, Einaudi, 2018,
pp. 234
ISBN 9788858428221
€ 22,00

“C he cosa vogliono davvero le immagini *da noi?*”, si chiedeva più di vent’anni fa un padre della *visual culture*, W. J. T. Mitchell, sfidando la sicumera di secoli di iconologia prescrittiva che pretendeva di stabilire che cosa le immagini dovessero fare *per noi*. La sua provocazione è poi diventata molto meno paradossale nell’era della sbornia iconica, o presunta tale, nell’era dell’eccesso di immagini in cui ci sembra di vivere da quando il web ce ne rovescia in

tasca a milionate: quotidiane, proterve, invadenti, apparentemente dotate, appunto, della misteriosa volontà di ossessionarci.

Sì, le immagini sembrano essere diventate furiose. Con noi. Stanche di essere guardate, ora ci riguardano (Georges Didi-Huberman), ci incalzano, ci giudicano. Non basta più tenerle al guinzaglio di una definizione fortunata ma in fondo un po' nostalgica come "post-fotografia", forgiata da Fred Ritchin (*After Photography*, 2009) quando ancora la valanga della condivisione orizzontale delle neo-foto non era che agli inizi.

La proposta di Joan Fontcuberta, vent'anni dopo il suo seminale *Il bacio di Giuda. Fotografia e verità* (1997) che fu precoce denuncia della falsa ingenuità delle fotografie, non è più quella del semplice filtro accademico, dell'analisi scientifica. Fedele al suo metodo di fabbricante e sperimentatore di vaccini omeopatici contro la credulità e di pedagogico costruttore di tranelli, il docente, studioso, artista, critico catalano invoca e affronta, fin dalle prime righe di questa sua collezione organizzata di scritti, uscita in Spagna un anno fa e prontamente tradotta da Einaudi, la "sfida della gestione politica delle immagini".

Una svolta necessaria, perché le fotografie hanno cambiato posto nell'organizzazione della società. Da prodotti a produttrici. Da oggetti a strumenti. Da beni passivi a operatori attivi. L'iconosfera non è più il paesaggio immobile su cui si dispiegano le azioni dell'uomo, ma agisce su di loro. Questo nuovo attivismo delle immagini che prendono l'iniziativa, che pretendono qualcosa, questa "furia delle immagini" spaventa. Il panico intellettuale dilaga, qualcosa di demoniaco sembra aver preso possesso della fotografia insinuandosi nel suo corpo, e gli esorcisti volenterosi non si contano.

Fontcuberta non è fra questi. È nella schiera (valorosa, non numerosa, ahinoi ancora priva di cavalieri italiani) di quanti, dopo la sbornia delle discussioni di fine anni Novanta sulla smaterializzazione dei supporti e sulla morte della referenzialità nel codice numerico, comincia a chiedersi non che cosa le immagini *sono*, ma che cosa *fanno*. Tentano, questi nuovi studiosi, la nuova dialettica strada di una teoria delle funzioni, dei canali e delle *intenzioni* delle immagini, che rimpiazza il lungo e disastroso imperialismo estetico-estatico dell'arte sulla fotografia. "Non ci sono buone o cattive foto, ci sono buoni o cattivi usi" (p. 48), condensa aforistico Fontcuberta.

Più analitico e organico, benché meno brillante, che nel precedente *La (foto)camera di Pandora. La fotografia@ dopo la fotografia* (2010), Fontcuberta passa dunque sul vetrino gli usi che più suscitano ansia culturale. A cominciare, naturalmente, dal *selfie*, che non è un genere fotografico ma molto di più, è un irruente nuovo gesto antropologico, una "danza selfica" che emulsiona profondità psicologiche e recita sociale: vi dedica più di 40 delle 230 pagine del saggio, nel tentativo di sciogliere l'ossimoro del suo narcisismo condiviso. Per poi passare ad altre nuove volontà di esistere delle fotografie. In qualche caso riprendendo le analisi di altri teorici degli usi sociali delle immagini: la fotografia discorsiva ("conversazionale", nella definizione di André Gunthert) delle nuove relazioni orizzontali a distanza; la "serendigrafia", ovvero la rivalutazione dell'errore come fertile linguaggio tentativo (concetto caro a Erik Kessels); la pratica della riappropriazione delle immagini orfane e ritrovate (studiata da Clément Chéroux). Più spesso inaugurando filoni di ricerca vergini e ancora tutti da proseguire: l'automatismo e la questione dell'autore nel divertente capitolo sulle scimmie fotografe (ma ci sono echi di Vilém Flusser e dell'inconscio tecnologico di Franco Vaccari); la fotografia privata e la reincarnazione dell'album di famiglia; il feticismo magico delle foto-vudù; la museificazione delle immagini nell'epoca della loro evaporazione materiale.

Si chiude il libro più attrezzati, se non rassicurati, di fronte a quello che Umberto Eco nel suo *Dall'albero al labirinto* battezzò "il complesso di Temistocle", ovvero il desiderio spasmodico di dimenticare, per paura di ricordare troppo, di essere invasi e asfissati dall'eccesso di informazioni. Esperto di immagini insidiose e tendenziose, Fontcuberta avvisa saggiamente che le più infide di tutte sono le immagini *mancanti*: eh già, è il paradosso malevolo di proprio questa condizione

di *troppo* che maschera in realtà l'assenza di fotografie che dovrebbero esistere e non ci sono, le immagini che denunciano, scoprono, scavano, svelano.

Prendere sul serio le fotografie, insomma, senza fuggirne. Non è facile, il clima culturale è iconofobo. Ed anche i campioni di questa nuova scuola di fenomenologi dell'immagine, forse inconsapevolmente, risentono a volte di quella diffidenza verso il visuale e di quel sospetto per lo sguardo che Martin Jay nel suo *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (1993) identificò come un filo rosso in tutta la storia del pensiero filosofico europeo. Barlumi di questa prudenza lampeggiano anche in qualche pagina del libro, sotto forma di ottimiste convinzioni non dimostrabili. Per esempio, l'affermazione di come la "familiarità e la facilità" della manipolazione fotografica, messa alla portata di tutti dai software di ritocco, dalle *app*, dai filtri *preset*, abbia educato il pubblico alla consapevolezza critica dell'immagine manipolata (p. 26): purtroppo il funzionamento delle *fake news*, quasi sempre fondato sulla potenza di un'immagine sapientemente ricontestualizzata, dimostra che la pratica della manipolazione e l'ingenuità della fruizione possono benissimo convivere – ed essere anzi parte dello stesso problema. Come dovrebbe sapere chi ha fatto del falso contestuale, ovvero della combinazione incendiaria fra immagini e presentazione, una forma di provocazione artistica sapiente.

Oppure là dove si annuncia come "portato a termine un processo di secolarizzazione dell'esperienza visiva" descritto come l'avvento di un'era di democrazia visuale: "l'immagine smette di essere appannaggio di maghi, artisti, specialisti o professionisti al servizio di un potere gerarchizzato" (p. 32). Decisamente ottimistico. La gestione diffusa delle immagini come *processo* non coincide con la loro liberazione se accade, come accade, che il *progetto* delle immagini, ovvero la finalità reale al cui servizio sono state messe, è in capo a pochi planetari gestori di *software* e piattaforme che proprio fingendo la democratizzazione del traffico di immagini realizzano colossali profitti e monopolizzano immense banche di informazioni da usare *contro* i loro presunti clienti o utenti.

La visione di Fontcuberta è tuttavia abbastanza solida da correggere le proprie incertezze in corso d'opera. Fondamentale è la sua definizione del nuovo soggetto dell'iconosfera neo-fotografica: quell'ibrido di utente consumatore e produttore che la neolingua anglosassone già battezza da tempo *prosumer*. Una mutazione del ruolo sociale delle immagini che agisce sia ai piani alti che a quelli bassi. Immerso nell'immagine-flusso, l'artista del fotografico oggi sembra più un curatore, un collezionista, un editore del proprio palinsesto visuale. Viceversa, ormai avviato sulla via del tramonto il vecchio fotoamatore dell'"arte media" di Pierre Bourdieu, all'altro capo della scala resta un utente-consumatore-fotografante che mescola immagini prodotte, raccolte, appropriate, modificate, ricondivise in un unico *streaming* che non gli appartiene più interamente.

Dieci anni dopo Ritchin (un'era geologica, per la velocità delle mutazioni nella cybersfera), Fontcuberta dunque ritiene giunto il momento di riformulare la definizione di "post-fotografia", ammorbidendo l'impressione di una rottura assoluta tra secolo analogico e rivoluzione digitale, rileggendo quell'opposizione alla luce non dei metodi di registrazione ma delle pratiche di condivisione. La post-fotografia, sintetizza, "non è altro che la fotografia adattata alla nostra vita online". Il suo "decalogo post-fotografico" (p. 34) riformula tutte le rivoluzioni della nuova era fotografica in termini di funzioni: l'artista non produce più opere ma "situazioni che prescrivano un senso", "la circolazione dell'immagine prevale sul suo contenuto", cade la distinzione fra pubblico e privato, "condividere è meglio che possedere".

La furia delle immagini è un utile manuale di smontaggio dei meccanismi di questo slittamento, di quell'adattamento della fotografia a una dimensione ibrida della relazione fra persone, quella creata dalla simultaneità telematica. Resta ancora aperta, tutta da praticare, ma almeno evocata, la necessità di una ricostruzione di meccanismi di difesa politica attiva contro il *nostro* adattamento forzoso alla vita *online*.

THILO KOENIG

Cinquant'anni dopo: lezioni del cinema nella fotografia



Antonello Frongia /
William Guerrieri
(a cura di),
Red Desert Now!
L'eredità di Antonioni
nella fotografia italiana
contemporanea

*Rubiera, Edizioni Linea
di Confine, 2017,*
pp. 136
ISBN 9788888382272
€ 32,00



Joachim Brohm /
Anna Voswinkel
(a cura di),
**Le strade, le
fabbriche, i colori,
il cielo, le persone.**
In riferimento a
Il deserto rosso (1964)
di Michelangelo
Antonioni

*Salzburg, Fotohof
Edition, 2017, pp. 168*
ISBN 978390299346
€ 25,00

I rapporti tra fotografia e film sono stati finora poco studiati dalla ricerca intermediale. Eppure il film è costituito da immagini fisse che si susseguono a un ritmo così veloce da suggerire al nostro occhio 'lento' la sensazione del movimento. Per molti versi, in particolare per quanto riguarda l'inquadratura, il lavoro di ripresa cinematografica sollecita domande analoghe a quelle poste dalla fotografia. Dal film ci aspettiamo soprattutto azione e narrazione, molto meno che 'immagini' ferme. Nonostante ciò esistono film che ci sollecitano a parlare di un vero e proprio 'sguardo fotografico': ciò avviene quando ci troviamo di fronte a riprese statiche di una certa durata, che pongono una cura particolare nella composizione dell'immagine prima ancora che nella rappresentazione dei soggetti in movimento.

Michelangelo Antonioni (1912-2007) apparteneva a quel numero di registi che hanno sviluppato un'estetica spesso inusuale basata su immagini 'fisse' o per l'appunto su inquadrature di tipo 'fotografico'. Ripetutamente e in modo assai diretto Antonioni ha tematizzato anche lo strumento fotografico, indagandone, come in *Blow up* (1966) o in *Professione reporter* (1974), il rapporto con la realtà. Tuttavia *Il deserto rosso*, il primo film a colori di Antonioni (1964), colpì piuttosto per l'uso deciso del colore e per le immagini radicalmente monocromatiche o concentrate su singoli colori. Durante le riprese, Antonioni interveniva in maniera decisa per controllare o modificare il colore, riducendone l'eccessiva 'vivezza'. È noto come lasciasse per giorni la sua *troupe* in attesa della tipica nebbia invernale di Ravenna – dove gran parte de *Il deserto rosso* venne girata – come strategia necessaria per stemperare i toni delle immagini; il regista addirittura dipingeva intere scene di grigio o di un solo colore allo scopo di far risaltare maggiormente le cromie da lui accuratamente definite.

Oltre a evocare un'atmosfera, i colori assumono in *Deserto rosso* il carattere di veri e propri simboli della realtà psichica individuale (in questo caso della protagonista Giuliana, interpretata da Monica Vitti). Il colore, quindi, è inteso come interiorità proiettata sul mondo esterno.

L'azione del film è però anche ambientata in una moderna zona industriale di estrema attualità in quei primi anni Sessanta, radicalmente diversa dal paesaggio urbano o suburbano precedentemente tematizzato da Antonioni. Nei dintorni di Ravenna, tra il 1956 e il 1958, pinete e zone costiere erano state brutalmente trasformate in impianti petrolchimici e strutture portuali. Proprio questa periferia industriale, nella quale i personaggi del film vivono e si muovono, diviene in Antonioni l'immagine di un'angosciante alienazione, nonché la fonte di composizioni formalmente astratte popolate di elementi tecnologici.

Questi temi sono al centro di due pubblicazioni apparse parallelamente nel 2017 in occasione della mostra *Il deserto rosso now – Photographische Reaktionen auf Antonionis Filmklassiker*, organizzata da Gabriele Conrath-Scholl per la SK Stiftung Kultur di Colonia in collaborazione con l'associazione Linea di Confine di Rubiera (Reggio Emilia), la Hochschule für Grafik und Buchkunst di Lipsia e l'Osservatorio Fotografico di Ravenna. Gli archivi della SK Stiftung Kultur si distinguono a livello internazionale per il preziosissimo patrimonio fotografico e archivistico sulla fotografia 'documentaria', nel quale spiccano ad esempio i fondi relativi ad August Sander, Karl Blossfeldt e Bernd e Hilla Becher. La mostra *Il deserto rosso now* è nata da una lunga storia di scambi che ha avuto inizio nel 2005-2006 con la retrospettiva *Trans Emilia. Le collezioni Linea di Confine: una ricognizione territoriale dell'Emilia Romagna* – ospitata prima dal Fotomuseum Winterthur e poi dalla SK Stiftung Kultur – e proseguita con altre attività espositive fino al 2013, quando fra i quattro *partners* è nata l'idea di un progetto congiunto sui temi di *Deserto rosso*, del quale nel 2014 si celebrava il cinquantennale.

Una prima attività del progetto ha riguardato il lavoro residenziale compiuto a Ravenna dagli studenti della *Fotoklasse* della Hochschule di Lipsia diretti dal fotografo Joachim Brohm. Collaborazioni paragonabili sul tema fotografia e periferia la "Klasse Brohm" le aveva già avute, nel 2002 e nel 2005, con la Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich (HGKZ – Scuola Superiore per le Arti Grafiche, oggi ZHdK, Università delle Arti di Zurigo): ne erano scaturite le mostre e le pubblicazioni *Psychoscape, Peripherie und Fotografie* (Leipzig, HGB, 2002) e *Ferne Ränder* (Zürich, HGKZ, 2005). Negli anni 2014-2015 gli studenti di Brohm si sono ripetutamente incontrati e hanno sviluppato nuovi lavori fotografici e mediali, riferiti agli scenari e all'estetica filmica di Antonioni, nonché alla tematica dell'alienazione. Contemporaneamente, Linea di confine ha aperto una *call for artists* sugli stessi temi, sollecitando la presentazione di progetti fotografici o video non necessariamente basati sulla rappresentazione topografica dei luoghi filmati da Antonioni. Dopo la selezione e la messa a punto di tutti i lavori, i primi risultati di queste attività parallele sono stati esposti nel 2016 presso la sede di Linea di confine, la Corte Ospitale di Rubiera, in una mostra intitolata *Red Desert Now! 30 autori e l'eredità di Michelangelo Antonioni*. La mostra del 2017 di Colonia, *Il deserto rosso now*, ha invece costituito la tappa conclusiva di questo lungo e fruttuoso percorso di scambi internazionali.

Come ha suggerito William Guerrieri, che con Antonello Frongia ha curato *Red Desert Now! L'eredità di Antonioni nella fotografia italiana contemporanea, Il deserto rosso* non ha solo esercitato una forte influenza sulla fotografia italiana, ma ha creato "una nuova estetica del paesaggio industriale e urbano" destinata a diventare negli anni Settanta un riferimento per molta fotografia internazionale (p. 4). La pubblicazione realizzata da Linea di Confine presenta una serie di lavori, in maggioranza strettamente fotografici, in un impaginato sostanzialmente tradizionale che riproduce sequenze di immagini nello stile documentario precedute da brevi testi di presentazione. La pubblicazione va oltre gli otto artisti selezionati dal *call for artists* e tende a delineare, anche

sulla base del testo fondamentale di Frongia, un ampio orizzonte cronologico che va a toccare la storia della ricezione del film e la fase che ha preceduto l'esperienza di *Linea di Confine*. E se sette dei complessivi tredici artisti presentati erano già stati esposti presso *Linea di Confine*, il catalogo sembra divenire anche l'occasione per una parziale riconsiderazione delle iniziative culturali dell'associazione, fondata nel 1990. Franco Vaccari e Lewis Baltz non si sono comunque direttamente riferiti al film di Antonioni, o hanno addirittura preso posizione contro la sua estetica dell'immagine (così Vaccari in un'intervista con Guerrieri; Baltz, pur citando Antonioni con il suo lavoro *Giochi di simulazione*, faceva invece riferimento a *Blow Up*); entrambi non erano presenti nella tappa a Colonia della mostra. Guido Guidi si è occupato invece per molti anni di Antonioni e ha introdotto il proprio interesse per la "qualsiasi" (un termine ripreso da Cesare Zavattini) o anche per le "cose da nulla" (Pier Paolo Pasolini; p. 68) quale orizzonte tematico nel suo insegnamento all'Accademia di Belle Arti di Ravenna. Guidi sostiene chiaramente una continuità dell'influenza di Antonioni sulla fotografia italiana contemporanea, e ne delinea il quadro dialettico che arriva a includere opere contemporanee come quelle di Francesco Neri, Marcello Galvani o Fabrizio Albertini.

Se *Red Desert Now!* si annuncia sin dalla copertina con un delicato contrasto di colore e materiali, tra il rosa antico della cartonatura e il blu chiaro della sovraccoperta in velluto, molto diversa è invece la pubblicazione *Le strade, le fabbriche, i colori, il cielo, le persone* di Lipsia, a cura di Joachim Brohm e Anna Voswinckel, che presenta un volto più sperimentale già nella veste grafica, 'veloce', meno ossequiosa e anzi quasi priva di rispetto nei confronti delle opere presentate: quattro fori da raccogliitore attraversano l'intera sezione delle immagini e strisce rosse con i nomi degli artisti occupano, destando un certo fastidio, il bordo superiore di tutte le immagini. Il volume si apre con un'analisi filmica e storico-critica di *Deserto rosso* (Christina Natlancen), alla quale fanno seguito i lavori di venti autori (tra cui gli stessi due curatori) articolati in cinque temi, organizzati senza soluzione di continuità in altrettanti capitoli che instaurano un dialogo con il film di Antonioni, i luoghi nella città di Ravenna e dei suoi dintorni. Più marcatamente che nei contributi in *Red Desert Now!*, per la maggior parte di genere topografico classico (anche in grande formato), le opere presentate nel catalogo di Lipsia si caratterizzano per l'uso di strumenti più semplici quali ad esempio lo *smartphone*, per la presenza di approcci mediali come il video (Jakob Wierzba, Sophie Kesting, Dana Lorenz) o per il formato testo/immagine, con fotografie di scena e citazioni da *Il deserto rosso*. Anche qui sono presentate opere realizzate in luoghi non connessi al film (Eva Dittrich/Katarina Dubovska, Alexander Rosenkranz). L'Osservatorio fotografico di Ravenna, infine, ha selezionato e proposto quattro opere che, come i cinque esempi storici in *Red Desert Now!*, sono state realizzate al di fuori del laboratorio artigianale.

La documentazione topografica statica, come anche la fotografia di periferie industriali e di 'non-luoghi' orientata alla tradizione dei New Topographics, viene sempre più spesso sostituita da modi di lavorare più concettuali, citazionisti, metaforici. Quelli che un tempo erano luoghi della modernità, sono nel frattempo divenuti spesso quasi solo scenari postindustriali. Ed ecco l'esempio di Luca Capuano, che in *Sembrava che preparassero il deserto* contrappone immagini video statiche dell'oggi alla traccia audio, del tutto entusiasta del progresso, di un film pubblicitario del 1960 sulle nuove zone industriali. Oppure di Alessandra Dragoni, che in *Troppo sole per Antonioni* sceglie di non fotografare e di lavorare invece con materiali d'archivio, foto amatoriali di Ravenna e foto risalenti agli anni della produzione dei film di Antonioni (entrambi in *Red Desert now!*). Anche per questo – soprattutto se, come nel nostro caso, parliamo di scambi interculturali – occorre incoraggiare senza esitazioni, nell'ambito di un'indagine sulle forme di espressione documentarie contemporanee, questo tipo di ricerca artistica tematicamente orientata e i *workshops*.

(Traduzione dal tedesco di Raffaella Guazzolini)

Autori

Riccardo Donati

Ricercatore in Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Urbino, si occupa di cultura europea tra Sette e Novecento con particolare attenzione ai rapporti tra letteratura e arti visive. Tra i suoi lavori più recenti ricordiamo: *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione* (Le Lettere, 2014), *Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico* (Rosenberg & Sellier, 2016), *La musica muta delle immagini. Sondaggi critici su poeti d'oggi e arti della visione* (Duetredue, 2017). Nel 2013 l'Accademia Nazionale dei Lincei gli ha conferito il Premio Borgia per i suoi contributi sulla poesia.

Sara Filippin

Dottore di ricerca e ricercatrice indipendente. Ha studiato le proiezioni luminose didattiche, la fotografia veneziana ottocentesca e la riproduzione fotografica delle opere d'arte, anche come assegnista e borsista di ricerca all'Università di Padova. Ha pubblicato vari saggi, curato pubblicazioni, mostre e convegni. In ambito universitario ha svolto attività didattica. Ha fondato e dirige l'archivio fotografico del Seminario Vescovile di Treviso.

Antonello Frongia

Ricercatore di Storia dell'arte contemporanea all'Università Roma Tre, si occupa in particolare dei nessi tra storia della fotografia e cultura urbana. Tra le pubblicazioni recenti, i saggi

Dalla 'veduta' alla 'visione' della città. Note su fotografia e cultura urbana nell'Italia contemporanea e (con Giancarlo Alfano) *Facing the Page. Narration, Photography, and Typography in Sebald's Literary Work* (2018).

Cinzia Gavello

Architetto e dottore di ricerca in Storia dell'architettura e dell'urbanistica presso il Politecnico di Torino. La sua attività di ricerca è focalizzata sulla figura di Alberto Sartoris, in particolare sulla costruzione della sua notorietà attraverso la partecipazione ad eventi espositivi internazionali. Attualmente è collaboratrice alla didattica presso il Politecnico di Torino e Professore a contratto in Storia dell'arredamento presso l'Istituto d'Arte Applicata e Design (IAAD) di Torino.

Thilo Koenig

Già docente presso la Zürcher Hochschule der Künste, dal 2012 al 2018 ha insegnato Storia della fotografia presso l'Università di Zurigo, dove è stato anche collaboratore scientifico del progetto di ricerca (2016-2018) *Photography in Focus. Critical and Historical Studies of a Global Pictorial Medium*, dedicato in particolare alla rivista "Camera Work". Specialista del fotografo svizzero Hans Finsler, ha diretto il progetto di ricerca *Fotokultur in der Schweiz 1930-1960: Der Einfluss Hans Finslers auf die Schweizer Fotoszene* (2003-2005) ed è stato co-curatore della mostra e della pubblicazione *Hans Finsler und die Schweizer Fotokultur. Werk, Fotoklasse, moderne Gestaltung 1932-1960* (Museum für Gestaltung Zürich, 2006).

Marc Lenot

Nato nel 1948, studente all'École Polytechnique

di Parigi, si è laureato al M.I.T. e ha ottenuto un master presso l'EHESP prima di diventare dottore di ricerca in Storia dell'arte all'Université Paris 1 Sorbonne. Oltre al suo lavoro sulla fotografia sperimentale, ha pubblicato numerosi saggi sul fotografo ceco Miroslav Tichý e ha curato il volume *Estefania Peñafiel Loaiza, fragments liminaires* (Les Presses du Réel, 2015). Vincitore nel 2014 del Prix AICA per la critica d'arte, è autore del blog sull'arte contemporanea Lunettes Rouges (<http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/>).

Beatrice Lontani

Laureata in Storia della fotografia presso l'Università di Firenze e diplomata presso la Fondazione Studio Marangoni, affianca l'attività di studiosa di fotografia a quella di fotografa. Da tre anni si occupa della produzione delle mostre al festival di fotografia SIFest di Savignano. Ha curato, assieme a Paolo Sobrero, la pubblicazione di *Marco Pesaresi. Underground Story* (Danilo Montanari, 2015).

Tiziana Serena

Professore associato all'Università di Firenze, dove insegna Storia della fotografia, affianca agli studi storici interventi teorici relativi all'archivio fotografico. Fra le recenti pubblicazioni: *Editoria e fotografia attorno al 1890. L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia di Pietro Paoletti per Ongania-Naya* (2016), *Le musée d'art comme lieu d'autorité pour l'archive photographique. Le cas italien au tournant du XIXe siècle* (2017) e la curatela (con Costanza Caraffa) di *Guido Guidi. Appuntamento a Firenze / Ein Termin in Florenz / Appointment in Florence* (Walther König, 2018).

Michele Smargiassi

Si occupa di fotografia e cultura visuale. Dal 1989 lavora a "la Repubblica" e dal 2009 gestisce il blog *Fotocrazia*. È autore dei volumi: *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso* (Contrasto, 2009); *Ora che ci penso. La storia dimenticata delle cose quotidiane* (Dalai Editore, 2011); e dei saggi: *La famiglia foto-genica* (2004); *Bugie dell'elocutio* (2015). Membro del comitato scientifico del Centro Italiano della Fotografia d'Autore di Bibbiena, della Fondazione Nino Migliori e della SISF.

Cristiana Sorrentino

Laureata triennale in Storia del teatro, nel 2017 ha discusso una tesi magistrale in Storia della fotografia all'Università di Firenze sulla scrittrice e fotografa francese Claude Cahun. Ha collaborato con la SISF e fa parte della redazione di "RSF. Rivista di studi di fotografia", per la quale ha già pubblicato un saggio. Ha collaborato con Le Murate. Progetti Arte Contemporanea di Firenze e curato convegni sull'arte, la fotografia e il cinema contemporaneo.

Valentina Varoli

Dopo la laurea triennale in Beni culturali all'Università di Trento, ha studiato Storia dell'arte all'Università di Firenze dove si è laureata in Storia della fotografia nel 2018. Collabora con il Museo Nazionale della Montagna di Torino e ha curato *Dolomites Stories*, un progetto di valorizzazione del territorio dolomitico che unisce fotografia e narrazione.

SAGGI 01
ALBUM,
NARRAZIONI
E PROCESSI

8 Il fotografo al lavoro:
gli album di Cesare Giulio
(1890-1946)
— VALENTINA VAROLI

28 Vite di carta.
Il progetto mancato
dell'*Album d'Oro*
dei caduti cesenati
della grande guerra
— BEATRICE LONTANI

50 Il poeta esposto.
Un 'album di famiglia'
dei poeti italiani d'oggi
— RICCARDO DONATI

SAGGI 02
ALTRI STUDI

58 Alberto Sartoris
e la fotografia:
*Gli elementi
dell'architettura
funzionale* e le mostre
di architettura
— CINZIA GAVELLO

80 Pour une définition
de la photographie
expérimentale:
jouer contre
les appareils
— MARC LENOT

FONTI

102 L'archivio Graziano Arici:
un progetto per Venezia?
— SARA FILIPPIN

116 La didattica
della fotografia
nell'Università italiana.
Confini e sconfinamenti
disciplinari
— CRISTIANA SORRENTINO

RECENSIONI

132 Éléonore Challine,
*Une histoire contrariée.
Le musée de photographie
en France (1839-1945)*
— TIZIANA SERENA

134 Marina Spunta /
Jacopo Benci (a cura di),
*Luigi Ghirri and the
Photography of Place.
Interdisciplinary
Perspectives*
— ANTONELLO FRONGIA

136 Joan Fontcuberta,
*La furia delle immagini.
Note sulla postfotografia*
— MICHELE SMARGIASSI

139 Antonello Frongia /
William Guerrieri
(a cura di),
*Red Desert Now!
L'eredità di Antonioni
nella fotografia italiana
contemporanea*

Joachim Brohm /
Anna Voswinckel
(a cura di), *Le strade,
le fabbriche, i colori,
il cielo, le persone.
In riferimento a Il
deserto rosso (1964) di
Michelangelo Antonioni*
— THILO KOENIG