

rsf

RIVISTA DI STUDI DI FOTOGRAFIA

sisf

Società italiana per lo studio della fotografia

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

ISSN 2421-6941



N. 08 • 2018

Forme di dialogo tra fotografie e parole

rsf

RIVISTA DI STUDI DI FOTOGRAFIA

rsf rivista di studi di fotografia

Periodico semestrale

n. 8, 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

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/by-nc-nd/4.0/)) 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 08
— TIZIANA SERENA

SAGGI 01
FORME DI DIALOGO
TRA FOTOGRAFIE
E PAROLE

8 *Fiume Po (1966):*
la nascita di un
progetto di Cesare
Zavattini e William
M. Zanca
— MIRYAM CRISCIONE

28 *Notte e di (1984):*
una sperimentazione
collettiva
contemporanea a
Viaggio in Italia
— ADELE MILOZZI

50 *In viaggio con Lauro*
Messori di Mario
Cresci (2017):
fotografie d'archivio
tra fototesto e libro
d'artista
— ANGELA DI FAZIO

SAGGI 02
ALTRI STUDI

72 *The Ballad of Sexual*
Dependency di Nan
Goldin (1996) e la
teoria della
rappresentazione
di Louis Marin
— LUCIA COCO

FONTI

94 *Occhio quadrato*
di Alberto Lattuada
(1941): un libro
fotografico alla
verifica delle fonti
d'archivio
— ANTONELLO FRONGIA

108 *Archive Fever*
di Okwui Enwezor
(2008): nuove fonti
per l'analisi
di una mostra
di successo
— FABRIZIO GITTO

RECENSIONI

124 Martina Caruso,
Italian Humanist
Photography from
Fascism to the Cold War
— MARIA ANTONELLA PELIZZARI

126 David Bate,
La fotografia d'arte
— ROBERTA VALTORTA

128 Ariella Azoulay,
Civil Imagination.
Ontologia politica
della fotografia
— TIZIANA SERENA

131 W.J.T. Mitchell,
Scienza delle immagini.
Iconologia, cultura
visuale ed estetica
dei media
— GIOVANNI FIORENTINO

134 Autori

Editoriale 08

Il volume ospita una parte monografica dedicata al dialogo tensivo, mai pacifico, fra fotografie e parole che si innesca nel fotolibro. Questo viene inteso come spazio di significazione specifico in cui la fotografia si consegna immersa nel *layout* della pagina, secondo un montaggio che coinvolge le retoriche di connotazione, implica la sequenza e invoca la comparazione, coinvolgendo lo spettatore chiamato in causa con il suo sguardo mobile e continuo, finanche irriducibile, fra l'istanza di vedere e di leggere.

Lungi dall'esaurire le verifiche a seguito dell'ampia produzione sagistica dedicata al tema del fototesto, avviata già a partire dagli anni Novanta, questo numero di RSF presenta tre saggi. Essi indagano le retoriche di costruzione dello spazio verbo-visivo del fotolibro, inteso come luogo dell'intersezione fra saperi diversi che intervengono nella sua codificazione. I casi di studio riguardano tre singoli esempi prodotti in distinti ambiti cronologici: gli anni Sessanta, colti nella continuità con il celebre precedente zavattiniano; gli anni Ottanta di rinnovamento e sperimentazione legati al nome della cosiddetta "scuola italiana di paesaggio"; e il periodo contemporaneo come momento di riflessione sulle immagini del passato, tramite le pratiche artistiche dell'*Archival Art*.

Miryam Criscione con *Fiume Po* (1966) ripercorre, attraverso inediti materiali d'archivio, le tappe dalla concezione alla realizzazione del progetto editoriale di Cesare Zavattini con il fotografo milanese William M. Zanca. Con questo volume lo scrittore riprendeva idealmente la linea editoriale concepita nel corso del decennio precedente in casa Einaudi, per la quale uscì solo il celebre *Un paese* (1955) con fotografie di Paul Strand. Criscione si concentra sui cambiamenti che interessarono il progetto di impronta zavattiniana di un fotolibro divulgativo e a basso costo, programmaticamente contrapposto a un prodotto specialistico: dalla prima ipotesi di una trascrizione delle registrazioni del magnetofono, impiegato durante il viaggio di cinque giorni dalla sorgente del Po fino alla foce, alla sua sostituzione con didascalie secche e solo informative. Conclude con la vicenda della sparizione delle appendici al testo, che Zavattini trovava fondamentali per opporsi alla moda di fotolibri di impronta estetica, solo introdotti – allora come ora – da firme di prestigio del mondo della cultura, ma non di quella fotografica.

Adele Milozzi con *Notte e dì* (1984) esplora le dinamiche che portarono, quasi contemporaneamente all'esperienza di *Viaggio in Italia*, alla creazione di un fotolibro sperimentale nel rapporto testi-immagini. Curato da Giulio Bizzarri, Luigi Ghirri e Giovanni Ottolini, il catalogo era dedicato a una ricerca sugli spazi 'effimeri' della Festa nazionale

dell'Unità a Reggio Emilia negli spazi di Campo Volo, con la partecipazione di quattro fotografi oltre a Ghirri: Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Vincenzo Castella e Mario Cresci, già coinvolti nella mostra barese. Se tratto comune fra i due volumi è la pubblicazione nella collana editoriale "Panorami" de Il Quadrante di Alessandria, assieme a un nuovo modo di concepire il viaggio e il viaggiatore, inteso nell'accezione di uomo contemporaneo, dirompente è invece la diversità creata dall'impiego di didascalie dall'effetto dissonante, che risultano essere prelevate dai giornali. Orchestrata da Bizzarri, amante del *détournement*, esse si propongono come veri e propri giochi linguistici che mettono in cortocircuito il significato documentale delle immagini. Milozzi contestualizza la sperimentazione proposta con questo catalogo, gettando luce su vicende meno note e sottoponendo a verifica consolidati assunti storiografici.

Ancora sugli effetti di estraniamento nel dialogo fra testi e fotografie, come strategia e presa di posizione che ha un ruolo pivotale nel discorso sull'autonomia dell'immagine, conclude la sezione monografica il saggio di Angela Di Fazio dedicato al recente fototesto o libro d'artista di Mario Cresci, *In viaggio con Lauro Messori 1960/2016*. Vengono indagati i modi della poetica cresciana nel riuso di provini fotografici degli anni Sessanta, che provengono dal Fondo Agip dell'Archivio Eni e che sono collegati alle missioni minerarie in Iran a cui partecipò il geologo e fotografo Messori, in particolare il loro montaggio in nuove forme organizzate secondo una sequenza continua, garantita dalla rilegatura a *orihon*. Il testo analizza come l'effetto di *détournement* si attui a livello di singola immagine nel suo concatenamento con le retoriche del *layout*, grazie soprattutto ai tagli e ai segni sulle immagini di Cresci che rendono evidenti sia l'intervento stesso di montaggio sia lo scarto temporale.

Dal tema del riscatto della quotidianità dell'archivio storico si passa a quello della memoria personale e intima sotteso alla famosa opera di Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency* (1986), della quale Lucia Coco propone una verifica impiegando le teorie sulla rappresentazione di Louis Marin, vero e proprio *maître à penser* negli anni Ottanta e Novanta francesi, in particolare nel volume *Opacité de la peinture* (1989). Uno dei punti focali su cui si sofferma il saggio è relativo al fatto che la rappresentazione, oltre a rappresentare sempre qualcosa, esibisce letteralmente se stessa qualora aumenta il grado di opacità a discapito della sua trasparenza nei confronti del reale, coinvolgendo lo spettatore attraverso meccanismi di enunciazione, fra i quali la cornice (e le azioni di incorniciatura), lo sfondo e il piano della rappresentazione stessa.

L'analisi dell'impiego di questi elementi deittici nelle fotografie di Goldin permette all'autrice di scostarsi da una storiografia per lo più attenta agli aspetti contenutistici della sua opera (la cifra intima diaristica, i temi del sesso e della droga negli anni Ottanta newyorkesi) e analizzare le immagini intese invece come sistema autonomo di segni, poiché esse nella loro struttura (e non nel loro contenuto) contengono – secondo la teoria di Marin – le possibilità della loro analisi.

La sezione Fonti ospita due interventi di verifica di vicende assai perlustrate dalla storiografia nazionale e internazionale, storiche e recenti, ora rilette attraverso nuove fonti d'archivio. Antonello Frongia affronta il tema del volume assai noto, quanto poco indagato, *Occhio quadrato* di Alberto Lattuada (1941). Ne ricostruisce non tanto il catalogo dell'opera del fotografo in questa fase giovanile, quanto piuttosto il suo 'archivio', montando virtualmente i materiali provvisori, i negativi, le mancate corrispondenze con le stampe fotografiche, oppure le ristampe a distanza di tempo, i tagli del formato e gli ingrandimenti. Visto dalla prospettiva dell'archivio e di una corretta contestualizzazione dei fatti e delle fotografie, *Occhio quadrato* viene interrogato come oggetto-libro nella sua complessità, sollevando problematiche di carattere attribuzionistico e storiografico.

Fabrizio Gitto parte invece da alcuni materiali d'archivio collegati alla celebre mostra *Archive Fever* di Okwui Enwezor all'International Center of Photography di New York (2008), in cui venne celebrato il momento di impennata definitiva dell'*Archival Art* e delle sue connessioni con la fotografia. Il testo ricostruisce le fasi del progetto e degli allestimenti, ma offre anche un'analisi dell'unico testo del curatore nel fortunato catalogo, che decretò la fortuna critica dell'esposizione. Vengono precisati una serie di aspetti del contesto storico-critico in cui la mostra si colloca e della sua predilezione post-modernista sul valore dell'archivio, in relazione a quanto venne presentato sulle pagine di una rivista militante come "October", in particolare dalla triade Krauss-Buchloh-Foster.

Un'ultima informazione: i testi di Adele Milozzi e Fabrizio Gitto sono stati presentati e discussi durante le giornate di studio "Storia della fotografia: la ricerca junior in Italia", che dal 2017 si tengono semestralmente nelle sedi universitarie di Firenze per cura di chi scrive e di Antonello Frongia, realizzate in collaborazione con "RSF. Rivista di studi di fotografia" e la Società Italiana per lo Studio della Fotografia e con il sostegno della Fondazione Filippo Turati di Firenze.

Tiziana Serena

— saggi

FORME DI DIALOGO TRA FOTOGRAFIE E PAROLE

8 *Fiume Po (1966):
la nascita di un progetto
di Cesare Zavattini
e William M. Zanca*
— MIRYAM CRISCIONE

28 *Notte e di (1984):
una sperimentazione
collettiva contemporanea
a *Viaggio in Italia**
— ADELE MILOZZI

50 *In viaggio con Lauro
Messori di Mario Cresci
(2017): fotografie
d'archivio tra fototesto
e libro d'artista*
— ANGELA DI FAZIO

ALTRI STUDI

72 *The Ballad of Sexual
Dependency
di Nan Goldin e la teoria
della rappresentazione
di Louis Marin*
— LUCIA COCO

***Fiume Po* (1966): la nascita di un progetto di Cesare Zavattini e William M. Zanca**

Abstract

Based on documents held in the Cesare Zavattini Archive in Reggio Emilia, this essay analyzes the conception and development of *Fiume Po*, a 1966 photobook with texts by Zavattini and photographs by William M. Zanca. Particular attention is given to the relationship between words and images created by the book's layout and to the broader cultural debate on the social function of the photobook among photographic critics of the 1950s and 60s.

Keywords

ZAVATTINI, CESARE; ZANCA, WILLIAM M.; 1960's; PHOTOBOOK; CAPTION; LAYOUT; PO RIVER; EDITORIAL CONTEXT

Nell'introduzione al libro fotografico *Fiume Po*, pubblicato a Milano dalla casa editrice Ferro nel 1966 (fig. 1), Cesare Zavattini racconta con queste parole il suo incontro con il fotografo William M. Zanca, autore delle immagini del volume ⁻¹:

—
Era la primavera del '63, e stavo in vacanza a Luzzara [...]. Una mattina arrivò da Milano un giovane con una Leica, di nome Zanca [...]. Aveva un gilet a fiori e in mano un mio vecchio libro intitolato *Un paese*, composto con la collaborazione di un maestro della fotografia ⁻².
—

Per Zanca, che fino a quel momento aveva realizzato a scopi professionali “44 servizi fotografici di grande dimensione dedicati a diversi aspetti della vita padana” ⁻³, quel colloquio avrebbe offerto l'occasione per proporre allo sceneggiatore emiliano di collaborare alla stesura della parte testuale di un eventuale fotolibro da dedicare alla geografia del fiume. Fu durante quell'incontro che Zavattini suggerì al fotografo

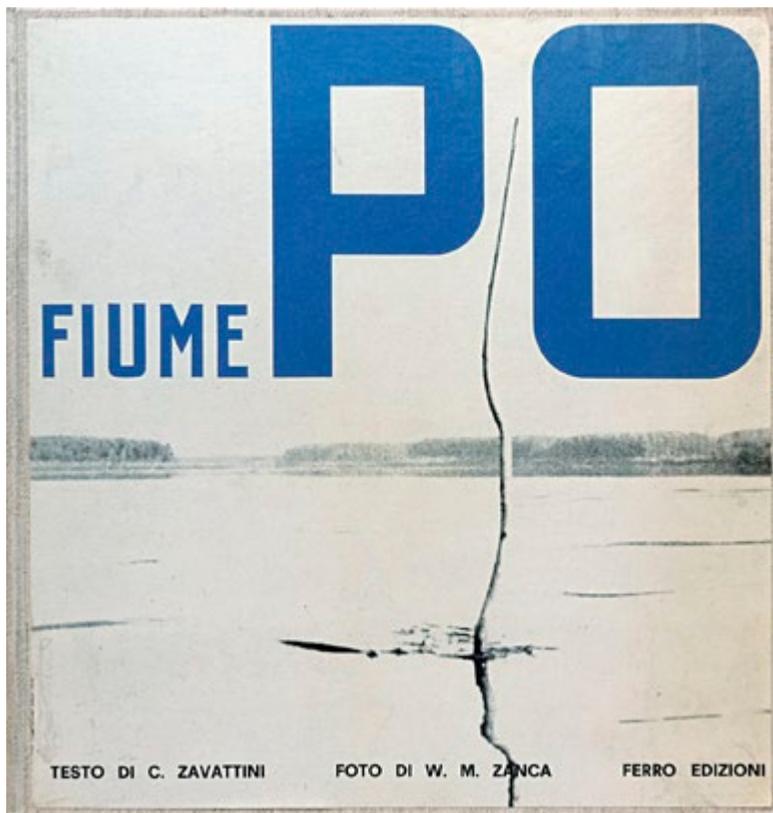
di intraprendere insieme un viaggio sul Po dalla sorgente alla foce, assecondando un'idea già accarezzata diversi anni prima, quando progettava di inserire nella collana Einaudi "Italia mia" – di cui era stato direttore editoriale a partire dal 1952 – un volume sullo stesso tema da affidare prima a Carlo Levi⁻⁴ e poi a Renzo Renzi⁻⁵.

"Italia mia", di cui sarà edito nel 1955 il solo *Un paese* con fotografie di Paul Strand e testo di Zavattini⁻⁶, nasceva dall'idea di dare alle stampe "libri neorealisti" composti di immagini fotografiche e testi nei quali "il cinema diventa libro". La parte testuale sarebbe dovuta consistere in "poche pagine di prefazione, con numeri, dati" e in "diciture" da apporre sotto le fotografie, su cui annotare "i nomi e i cognomi di quelli che vediamo fotografati, e i nomi dei luoghi, le ore di quelle fotografie" oltre alle frasi pronunciate da "quelle persone che vedremo nelle fotografie", raccolte preventivamente con uno stenografo, secondo un approccio non distante da quello usato parallelamente in ambito etno-antropologico⁻⁷: un testo da affidare anche a uno scrittore, o a un poeta, "purché passi dall'ufficio di statistica"⁻⁸.

A distanza di dieci anni dalla progettazione di "Italia mia", Zavattini tornava quindi a vagheggiare l'idea di un libro fotografico dedicato al fiume Po, riservando per sé la realizzazione della parte testuale. Rinunciando alla penna come strumento di registrazione degli avvenimenti, egli avrebbe affrontato il viaggio armato di magnetofono, dispositivo che, tra i mezzi tecnici di riproduzione, si inseriva con coerenza nella sua concezione artistica volta alla registrazione della quotidianità in tutti i suoi avvenimenti, anche e soprattutto i meno significanti. Il magnetofono avrebbe d'altro canto permesso a Zavattini, oberato da innumerevoli impegni e incalzato dagli editori per i cronici ritardi nella consegna dei testi, di esimerlo dall'obbligo di scrivere a penna. Come ammetterà nella prefazione al fotolibro,

—
confluivano da ogni parte mie vecchie teorie sull'arte per fugare il dubbio che la chiave dell'omaggio che tributavo alla tecnica fosse, come in parte era, pigrizia⁻⁹.

—
Le registrazioni incise nei cinque giorni di viaggio lungo il Po dell'agosto 1963, di fatto, non furono trascritte nella parte testuale del volume. Esse, piuttosto, servirono a Zavattini per la stesura del suo *Viaggetto sul Po*, pubblicato da Bompiani nel 1967 nella raccolta *Straparole*⁻¹⁰. Già nel febbraio 1964, in una corrispondenza indirizzata a Zanca, Zavattini stabiliva infatti che la parte testuale di *Fiume Po* sarebbe dovuta consistere in una prefazione di poche pagine dedicata alla "nascita del libro" e nelle didascalie da apporre sotto le fotografie, "in cui notizia e qualche cosa di più si fondano in uno stile il più secco possibile"⁻¹¹. La modalità di associazione tra testo e immagine fotografica era, d'altra parte, una riflessione obbligata, specie per la realizzazione di un fotolibro che, sui modelli del fotoreportage da un lato e del cinematografo dall'altro, si poneva come principale obiettivo il



01

Zavattini / Zanca 1966,
copertina

superamento della funzione meramente illustrativa dell'immagine nei confronti della forma verbale, su cui la fotografia poteva ormai rivendicare se non proprio una supremazia linguistica, almeno una decisa autonomia semantica ⁻¹².

In questa prospettiva, la didascalia si poneva, per Zavattini, quale principale dispositivo di informazione extravisuale, secondo una concezione, come vedremo, al tempo ampiamente condivisa non soltanto in ambito nazionale. Elizabeth McCausland, in un articolo apparso nel 1942 in "The Complete Photographer", aveva analizzato il fotolibro nelle sue implicazioni storiche, estetiche, sociali e tecniche, sottolineando non soltanto come in esso "the harmonious union of verbal language and of the photographic pictorial second language [...] make[s] a single expressive statement" ⁻¹³, ma anche come il linguaggio verbale debba innanzitutto assolvere la funzione di identificazione del soggetto fotografato, aggiungendo "to the visual image the dimension of a real place and time in human experience" ⁻¹⁴, per una corretta precisazione della realtà dei fatti presentata fotograficamente.

Non diversamente Jean A. Keim, in un articolo dedicato a *La fotografia e la sua didascalia* apparso in Italia nel 1963 su "Lo spettacolo", affermava l'importante ruolo svolto dalla parola scritta nella

decodificazione dell'immagine fotografica che, altrimenti fraintendibile, non può prescindere dell'ausilio del *medium* verbale, specialmente nel caso in cui le aspirazioni documentarie della fotografia abbiano il sopravvento sulle sue finalità estetiche ⁻¹⁵. Negli stessi anni, del resto, anche Roland Barthes si sarebbe soffermato sulla pervasività del messaggio verbale all'interno del linguaggio iconico, attestando la presenza della parola scritta in tutte le immagini sotto forma di titolo, didascalia, articolo di stampa, dialogo di film, fumetto, affermando che "si vede dunque che non è del tutto giusto parlare di una civiltà dell'immagine: siamo ancora e più che mai una civiltà della scrittura" ⁻¹⁶.

Che la forma verbale dovesse assolvere una funzione meramente indicale piuttosto che descrittiva nei confronti della fotografia era opinione largamente condivisa anche da parte della critica fotografica italiana, che si esprimeva in un contesto culturale permeato da una profonda fiducia nel valore referenziale dell'immagine fotografica. Dal dopoguerra, ma almeno ancora fino agli anni Sessanta, numerosi furono gli appelli che dalle pagine delle riviste specializzate venivano rivolti ai fotografi, specialmente amatori, affinché semplificassero i titoli delle loro immagini, depurandoli da una letterarietà estranea al *medium* fotografico, in direzione di una più chiara definizione del luogo, del tempo dello scatto e del soggetto ⁻¹⁷.

Una prima ricostruzione del dibattito critico, avviato nella seconda metà degli anni Cinquanta, sulle potenzialità insite nell'associazione tra testo e immagine fotografica nei canali della stampa illustrata rivela come la strenua difesa dell'autonomia semantica della fotografia perpetrata dai più abbia, di fatto, portato alla rivendicazione di una sostanziale indipendenza del *medium* fotografico da quello verbale, al punto da voler svincolare la fotografia dalla prossimità della parola scritta ⁻¹⁸. In questo contesto restò inascoltata una delle riflessioni più avanzate di quegli anni intorno alla scrittura didascalica, quella che Nancy Newhall stilava nel suo *The Caption. The Mutual Relation of Words/Photographs* apparso su "Aperture" nel 1952, facendo mancare l'occasione, nel Paese, per una più complessa e strutturata elaborazione teorica capace di stabilire nuove e sperimentali forme di interazione tra testo e fotografia.

Partendo da presupposti non distanti da quelli individuati dalla critica italiana del tempo, non ultimo il riconoscimento della nascita di una letteratura per immagini e la necessità di un'imminente alfabetizzazione visuale, Newhall giunge a una più chiara delineazione della didascalia in particolare e della relazione tra testo e immagine in generale. Attraverso la preliminare distinzione tra titolo, che serve a specificare chi ha scattato la fotografia, dove, quando e che cosa essa rappresenta; testo, inteso come argomentazione verbale completa e indipendente, non necessariamente prossima all'immagine fotografica; e didascalia, che sviluppa le informazioni del titolo aggiungendo alla nostra comprensione qualcosa che potrebbe influenzare le opinioni del lettore, Newhall insiste sulla novità della didascalia come forma di

scrittura per immagini basata sul principio di indipendenza e interdipendenza dei due media, al fine di un uso fotografico del dispositivo verbale ⁻¹⁹. Teorie che oltreoceano avevano già trovato un riscontro in ambito editoriale, da *Land of the Free* (1938) di Archibald MacLeish e Dorothea Lange – basato su un “additive principle so that the reader seems to hear the thoughts of the people in the portraits” ⁻²⁰ – a *The Inhabitants* di Wright Morris (1946), *Time in New England* (1950) di Paul Strand e della stessa Newhall, sino a *Summer’s Children* di Barbara Morgan (1951).

È opinione oggi condivisa che in Italia la pubblicazione nel 1955 di *Un paese* rappresentò un caso emblematico di concatenazione tra immagini fotografiche e testi: le didascalie zavattiniane, redatte dopo una serie di interviste tra il popolo luzzarese, intrecciano un dialogo serrato con le figure ritratte da Paul Strand, di cui si riportano, in un dialetto liberamente manipolato da Zavattini, pensieri e confessioni. Un *unicum* nell’ambito dell’editoria fotografica nazionale ⁻²¹, che sembra invece, nel complesso, aver prediletto libri fotografici in cui a un testo iniziale, spesso per necessità commerciali affidato a nomi altisonanti della cultura letteraria del paese, segue la sequenza fotografica vera e propria. Quest’ultima, semanticamente autosufficiente, è corredata dai soli titoli delle immagini, con esclusione, salvo rare eccezioni, della didascalia così come intesa da Newhall a inizio anni Cinquanta.

La struttura complessiva di *Fiume Po*, come indicata dalla lettera che Zavattini inviava a Zanca nell’inverno 1964, non sarebbe forse stata dissimile, nelle intenzioni, da quella progettata per il fotolibro edito con Paul Strand, avendo infatti pensato per il volume a una prefazione di suo pugno e a didascalie con informazioni basilari e “qualche cosa di più”. L’intento era quello di fare delle didascalie l’elemento fondamentale, dal cui “carattere il libro ricaverà una delle sue impronte più nette e mi auguro singolari”, grazie a soluzioni verbo-visuali atte a coniugare “il lato informativo” con quello “interpretativo”, secondo quanto scriveva lo sceneggiatore a Battaglini, collaboratore della casa editrice milanese, nell’agosto 1964 ⁻²².

Per ragioni di tempo le didascalie si risolverono, invece, in brevi titolature con la sola indicazione del soggetto e del luogo della ripresa. In una lettera del 4 dicembre 1965, Zavattini, pressato dai tempi stretti di consegna, comunicava a Battaglini la sua decisione di riservare per sé la sola scrittura della prefazione, per affidare a Zanca le didascalie, che ora si pensava come “puramente informative, secche” e solo “là dove sono necessarie [...] per dare l’idea di un itinerario compiuto” ⁻²³. Proseguiva Zavattini:

—

Ora è da domandarsi la cosa sostanziale: il libro ha bisogno delle mie didascalie come *conditio sine qua non* o anche: il libro ha ugualmente una sua fisionomia, senza che il pubblico senta mancanza di sorta, con la mia prefazione, il malloppo delle foto esposto secondo l’itinerario dalla fonte al mare? [...] Non è che sottovaluti le mie

didascalie, ma con l'acqua alla gola come siamo mi sforzo di essere davvero concreto ⁻²⁴.

—

Nel corso della progettazione del volume, però, non solamente le didascalie mutarono d'autore e tipologia, ma anche l'intera impostazione del fotolibro subì importanti modificazioni. Nella lettera inviata a Zanca nel febbraio 1964 è chiaramente delineata l'originaria concezione del fotolibro da parte di Zavattini, che vuole che le fotografie siano il vero e proprio “*corpus* del libro” finalizzato a illustrare “punto per punto il viaggio” ⁻²⁵, nel pieno riconoscimento dell'autorialità del fotografo in un prodotto editoriale dove la parte fotografica è preponderante per quantità e autonomia di significato. Se ancora nel 1964 il titolo del fotolibro oscillava tra *Viaggetto sul Po, Dalla fonte al delta e 640 km d'acqua* ⁻²⁶, la scelta definitiva cadde poi in un lapidario *Fiume Po*, “così come risalta nel bel cartello solido e grafico della foto di Zanca” riprodotta nei risguardi anteriori e posteriori del volume ⁻²⁷, cartello segnalato, a più riprese, come la “prima dichiarazione civile, [...] ufficiale della presenza segnaletica del fiume” ⁻²⁸ (fig. 2).

La consapevolezza della complessità progettuale di un fotolibro porta Zavattini e Zanca a riflettere anche sui criteri d'impaginazione: la successione delle immagini avrebbe dovuto riflettere il percorso compiuto durante il viaggio (fig. 3), rispettando la successione cronologica e geografica degli eventi e dei luoghi visitati; la modalità di presentazione grafica doveva escludere soluzioni ‘surreali’ o ‘espressionistiche’, favorendo invece il più possibile il “potenziamento del dato obiettivo” ⁻²⁹. Del resto, le immagini di Zanca avrebbero assecondato questa idea, con il loro omaggio a una fotografia documentaria attenta alla liricità di un luogo da lungo tempo antropizzato, che anche nei panorami fluviali di calma e distesa orizzontalità recava traccia della presenza dell'uomo: inserita nel paesaggio, la figura umana raramente è fissata in pose icastiche e monumentali al fine di far risaltare i suoi legami con l'ambiente circostante ⁻³⁰.

Nella successione delle fotografie, ai criteri estetico-formalisti Zavattini preferiva, dunque, soluzioni diacronico-narrative secondo i modelli già collaudati del fotoreportage, esprimendo in questo modo una generale fiducia nello statuto indicale dell'immagine fotografica. Che la concatenazione delle immagini in una sequenza fotografica bastasse già, senza ricorrere a sofisticati esercizi grafici, a ottenere “qualcosa di plastico”, lo spiegava poi Zavattini allo stesso Zanca con riferimento alle immagini di un tramonto che, se presentato in sequenza (con adeguate soluzioni grafiche), avrebbe certamente avuto un effetto meno “consuetudinario” ⁻³¹ (fig. 4).

Le carte d'archivio danno ancora conferma dell'assoluta predilezione di Zavattini per un'idea di libro fotografico come mass medium e strumento di cultura popolare, in decisa opposizione rispetto a una concezione di fotolibro apparentabile al libro d'arte sostenuta in quegli anni, invece, da figure quali Pietro Donzelli. Per quest'ultimo, infatti,



02

William M. Zanca,
Fiume Po,
in Zavattini / Zanca 1966,
risguardi anteriori



03

William M. Zanca,
Sul Po di Maestra,
in Zavattini / Zanca 1966,
pp. 92-93



04

William M. Zanca,
Storie di un tramonto,
 in Zavattini / Zanca 1966,
 pp. 64-65



05

Harold Null,
Gradatamente apparvero
in primo piano...
 in Null 1965, s.p.

fare del libro “uno strumento di cultura a basso costo” equivaleva “a snaturare la fotografia e farla decadere intrinsecamente come arte”, spiegava a Italo Zannier in un’intervista del 1958 ⁻³².

Il profilo editoriale immaginato da Zavattini era, del resto, condiviso da parte della critica fotografica italiana, in particolare da quella che, alla metà del decennio precedente, si era riunita intorno al Centro per la Cultura nella Fotografia di Luigi Crocenzi ⁻³³. Questa concezione del libro fotografico ebbe, comunque, rare occasioni di realizzazione per diverse ragioni, non ultime quelle prettamente economiche. Gli alti costi di produzione, unitamente alle previsioni di scarsa capacità di assorbimento del prodotto nel mercato editoriale, costrinsero gli editori a mantenere alti i prezzi di copertina per volumi le cui tirature, se non in rarissime eccezioni, non furono mai elevate. È sempre Zavattini a preoccuparsi della questione del prezzo quando, accennando a *Un paese*, chiede a Zanca che tipo di libro egli auspichi dalla loro collaborazione: “sarà come ‘Un paese’ cioè un libro a alto costo o a basso costo?” ⁻³⁴. Il prezzo di *Un paese*, venduto nel 1955 a 3.000 lire, risultò eccessivo in un contesto socio-economico in cui il pane costava 112 lire al chilo e il latte 78 al litro ⁻³⁵. Delle 4.500 copie messe in commercio nel 1955 ne furono vendute 1.669 nel primo anno ⁻³⁶, altre 100 circa nel 1956, mentre tra il 1957 e il 1959 saranno venduti solo 423 volumi, al punto che la giacenza di *Un paese* nei depositi, al 31 dicembre 1959, era di 2.308 esemplari: a quattro anni dall’edizione del libro, quasi la metà di copie erano rimaste invendute ⁻³⁷.

Il fallimento dell’idea di fotolibro come letteratura popolare per immagini, testimoniato dall’insuccesso commerciale di *Un paese* ⁻³⁸, mostrava inequivocabilmente la complessità e le contraddizioni del libro fotografico come prodotto editoriale. Anche nei decenni successivi il fotolibro faticcherà a trovare una sua univoca identità, stretto tra le rivendicazioni estetico-formali ammiccanti all’editoria d’arte, anche quella più lussuosa, e il riconoscimento delle possibilità comunicative e divulgative offerte dal linguaggio fotografico che, almeno fino alla metà degli anni Settanta, sembrava in grado di informare e diffondere messaggi con precisione, veridicità e immediatezza. In questo senso, c’era dunque chi, per garantire la più ampia circolazione del prodotto, avrebbe rinunciato alla qualità della riproduzione fotomeccanica, prediligendo un tipo di libro meno accurato formalmente ma comunicativamente più efficace. Da questo presupposto partiva anche Zavattini quando palesava a Zanca la sua propensione a che il libro fotografico da pubblicare fosse progettato tenendo a mente la possibilità di una sua funzione nella società. Significative, in tal senso, sono le ultime lettere inviate da Zavattini a Battaglini a pochi mesi dalla pubblicazione di *Fiume Po* che, messo in commercio nella primavera del 1966 a un prezzo di 5.800 lire ⁻³⁹, si rivelò l’ennesimo fallimento commerciale.

L’idea originaria di Zavattini di dotare il volume di un’appendice (mai realizzata) con notizie riguardanti la gastronomia, il turismo, gli avvenimenti storici più importanti ⁻⁴⁰, oltre che di un disco (mai

registrato) su cui riprodurre “i momenti sonori del viaggio stesso [...] e infine alcune canzoni del Po”⁻⁴¹, non soltanto avrebbe permesso di lavorare su un interessante piano intermediale, ma avrebbe dato coerenza alla stessa idea editoriale di Zavattini, promuovendo il libro fotografico innanzitutto per la sua funzione sociale. La mancata presenza di questi due elementi fu, difatti, considerata da Zavattini la causa del mancato successo del volume, di cui, infine, criticherà l’infelicità delle didascalie, “lontanissime dalle mie indicazioni”, lamentando ancora il “millantato credito” che appare sul frontespizio, in cui il libro sarebbe presentato come “ideato da Zavattini” solo per ragioni commerciali⁻⁴².

Tornando sulla questione nel novembre 1966, lo scrittore scriveva per l’ennesima volta all’editore:

—
l’idea delle appendici non fu casuale, accessoria ma fondamentale, esse rispecchiavano notizie ed interessi che avrebbero dato al libro anche una funzionalità, oltre che suscitare degli interessi specifici presso i lettori. E toglievano il libro da un certo estetismo; nel senso che delle sole fotografie e una prefazione riducono il libro a un genere, un po’ estetico, appunto⁻⁴³.
—

Rimarcando la sostanziale differenza tra l’originaria concezione di *Fiume Po* e l’edizione realizzata, Zavattini poneva fine ai suoi contatti con l’editore, ribadendo che “solo un genere diverso di libro poteva avere più probabilità [di vendita] e torno a sottolineare l’aggettivo utile”⁻⁴⁴.

La questione della funzionalità era stata per Zavattini di fondamentale importanza durante tutta la progettazione del volume, affinché il fotolibro sul fiume Po si ponesse in chiara alternativa rispetto non soltanto a quello che lui stesso definiva come il più consuetudinario “turinclubismo”⁻⁴⁵, ma anche all’estetismo insito in volumi quali *Riva di Po*⁻⁴⁶, appena pubblicato dalla casa editrice veronese Valdonega, con fotografie dell’americano Harold Null e prefazione di Riccardo Bacchelli⁻⁴⁷.

Fu solo Antonio Arcari a segnalare, confrontandoli tra le pagine di “Foto Film”, l’uscita dei due volumi sul Po, dei quali il critico sottolineava i pochi punti di tangenza e i tanti elementi di contrasto⁻⁴⁸. Per Arcari, infatti, essi non avevano nulla in comune, presentandosi “nella loro sostanza fotografica diversi e addirittura contrastanti”, ad eccezione del fatto che entrambi erano stati pubblicati da case editrici “alle loro prime esperienze di libri fotografici” ed entrambi introdotti, “secondo la consuetudine”, da due grandi nomi della cultura italiana⁻⁴⁹.

Tanto Null presenta una visione simbolica ed estetizzante del Po (fig. 5), offerta per frammenti di alghe, ninfee e canneti immersi in un’atmosfera gelida e nebbiosa che enfatizza il valore grafico degli elementi non lasciando spazio alcuno alla figura umana, quanto Zanca è attento a una descrizione antropologicamente connotata dei luoghi e dei suoi personaggi, a quanto di essi muta o si mantiene costante lungo i chilometri attraversati per la realizzazione del suo progetto. La stessa immaginazione concorre a palesare le differenze tra i due volumi. Da un



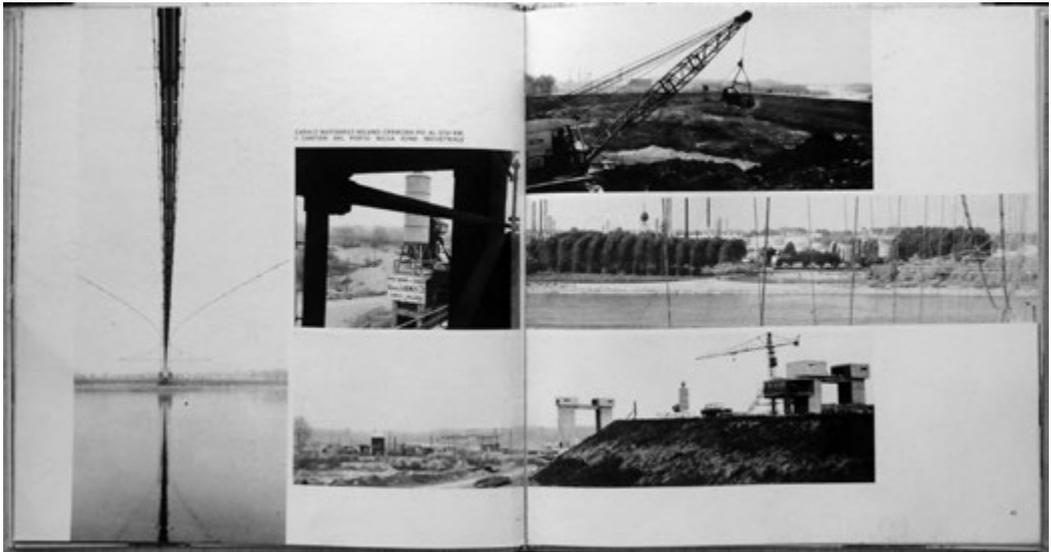
06

William M. Zanca,
Al chilometro 652,
in Zavattini / Zanca 1966,
pp. 98-99



07

William M. Zanca,
*Un pescatore, Il pontiere e
Omaggio ad Angelo Berti,
il maestro gastronomo del
Po, in Zavattini / Zanca
1966, pp. 56-57*



08

William M. Zanca,
*Canale navigabile
Milano-Cremona-Po.
Al 373° km. I cantieri
del porto nella zona
industriale, in
Zavattini / Zanca 1966,
pp. 40-41*

lato, vi è il ritmo statico e ripetitivo delle pagine di *Riva di Po*, dove le immagini fotografiche, dal formato più o meno simile, sono presentate nella sola pagina di destra, mentre quella di sinistra ospita il titolo o un breve commento dal tono altamente evocativo⁻⁵⁰. Un'impalcatura grafica riposante asseconda il lettore che, d'altra parte, non è chiamato a seguire l'ordine imposto dalle pagine, come argomenterà Susan Sonntag nell'accennare alle modalità di lettura di un libro fotografico⁻⁵¹. Quanto al volume di Zanca e Zavattini, l'alternanza del *medium* verbale e fotografico all'interno di una stessa pagina e l'estrema variabilità nell'accostamento e nel formato delle immagini sono funzionali a creare una dinamicità ritmica di diversa natura, certo enfatizzata dall'impianto narrativo della sequenza fotografica che impone una direzione di lettura all'osservatore.

Alla visione "astratta da ogni preciso riferimento topografico" di Null, erede delle ricerche di Harry Callahan e di Heinz Hajek-Halke, ma ispirato anche, come sottolineato da Arcari l'anno successivo⁻⁵², dai *mobiles* di Alexander Calder, fa da contraltare la precisione con cui Zanca segnala le tappe del suo viaggio lungo le acque del Po, specificando i chilometri esatti da esso percorsi nel tragitto che dal Monviso giunge fino al mare (fig. 6) e, all'occasione, animando i panorami fluviali con le immagini di chi vive a quotidiano contatto con l'acqua del fiume (fig. 7). Vi si delinea una società in bilico tra i mutamenti indotti dal miracolo economico e i caratteri ancestrali di una terra il cui paesaggio è esso stesso soggetto a evoluzione, come documentato dalla sequenza di fotografie dei cantieri del porto nella zona industriale del canale navigabile Milano-Cremona-Po (fig. 8). Mario Spinella, nel recensire *Fiume Po* nell'edizione italiana di "Popular Photography", non mancò, difatti, di sottolineare come nel volume "sembra potersi cogliere la coscienza di questo momento come di transizione tra un passato che si è cristallizzato e un futuro che già si presenta"⁻⁵³.

Certo ci fu chi, come Turrone, avrebbe desiderato vedere più gente ritratta per fuggire ai pericoli offerti dai "richiami emotivi" propri di un paesaggio come quello del Po⁻⁵⁴; ma il volume fu comunque unanimemente apprezzato dalla critica italiana, che individuò in Zanca un autore capace di fotografare la realtà senza soggiacere "a quei grafismi con cui tanti giovani autori intendono risolvere una atmosfera, intellettualisticamente deformandola, svisandola"⁻⁵⁵. D'altra parte, il volume era oggetto di numerose aspettative, se si tiene conto che le immagini di Zanca circolarono in diverse mostre già dal 1963⁻⁵⁶, puntualmente recensite nelle riviste specializzate in cui si andava a più riprese segnalando del viaggio del fotografo insieme a Zavattini: un progetto da cui si attendeva certo un libro fotografico, come la collaborazione con il luzzarese faceva ben sperare⁻⁵⁷. Era stato Arcari a sottolineare come Zavattini avesse rappresentato, per coloro che gravitavano al tempo attorno alla fotografia, "una grande speranza e una grossa delusione"⁻⁵⁸. La riconoscenza per colui che aveva pubblicato nel 1955 *Un paese* non poteva, infatti, essere disgiunta da un senso di generale insoddisfazione e

di disillusione seguita al fallimento editoriale della collana “Italia mia”, un’iniziativa che aveva a suo tempo suscitato un grande interesse per l’autorevolezza delle personalità coinvolte: da Giulio Einaudi, “il più all’avanguardia e il più sensibile a cogliere le necessità culturali del nostro tempo”, sino a Cesare Zavattini, “cui non mancavano certo le idee e il gusto dell’immagine fotografica”⁻⁵⁹.

- ¹ Zavattini / Zanca 1966. Il libro, in formato 27,5

26,5 cm, presentava nel complesso 120 fotografie, accompagnate nelle prime dieci pagine da un testo di Zavattini.

- ² *Ivi*, p. 7.

- ³ Dall’Ara 1963. Zanca era fotoreporter per il quotidiano “Il Giorno”.

- ⁴ #Einaudi 1952.

- ⁵ #Zavattini 1953.

- ⁶ Strand / Zavattini 1955.

La complessa vicenda editoriale di *Un paese* è stata ripercorsa da Laura Gasparini in occasione della mostra *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese. La storia e l’eredità* organizzata all’interno della manifestazione Fotografia Europea 2017 di Reggio Emilia, per cui rimandiamo a Gasparini 2017 e relativa bibliografia.

- ⁷ È Pietro Clemente a ricondurre la formula zavattiniana alla “stagione italiana di ventriloquismo etnografico del dopoguerra”, secondo una modalità già sperimentata da Rocco Scotellaro in *Contadini del Sud* (1954), da Danilo Dolci in *Banditi a Partinico* (1955) e da Franco Cagnetta nella sua *Inchiesta su Orgosolo e sulla ‘disamistade’* (1953-

1954). Cfr. Clemente 1999, pp. 62-63.

- ⁸ #Zavattini 1952. Sulla collana “Italia mia” cfr. Ferraboschi 2017.

- ⁹ Zavattini / Zanca 1966, p. 9.

- ¹⁰ Zavattini 1967, pp. 289-310.

- ¹¹ #Zavattini 1964a.

- ¹² Decisive le ricerche condotte sin dalla fine degli anni Trenta

in un certo ambito fotogiornalistico italiano

teso a sperimentare forme di narrazione per immagini che avevano in parte i propri modelli nell’informazione giornalistica diffusa oltreoceano da “Life”. Il riferimento è qui ai

fototesti di Federico Patellani e Lamberti

Sorrentino apparsi dal 1939 su “Tempo”, come

ai fotoracconti di Luigi Crocenzi pubblicati

su “Il Politecnico” e ai fotodocumentari di

“Cinema Nuovo”, per i quali esiste già un’ampia

letteratura e per cui rimandiamo, per un

inquadramento generale, almeno a Russo 2011, pp.

18-21, 26-36, 75-81.

- ¹³ McCausland 1942, p. 2783.

- ¹⁴ *Ivi*, p. 2785.

- ¹⁵ Keim 1963.

- ¹⁶ Barthes 1985, p. 28. Non diversamente, Keim trovava assai discutibile parlare di civiltà dell’immagine in un contesto sociale e culturale in cui l’analfabetismo indietreggiava sempre più e la parola assumeva importanza anche attraverso la radio e il disco (cfr. Keim 1963, p. 11).

- ¹⁷ Tra le principali riviste specializzate che si soffermarono sull’argomento citiamo qui “Ferrania”, “Progresso Fotografico” ma anche “Fotorivista” e “Rivista fotografica italiana”. A prendere posizione sul tema furono Guido Pellegrini che, dalla rubrica *Noi e l’immagine* di “Ferrania”, raccomandava ai fotoamatori di evitare titoli inutili o pleonastici a favore di nomenclature strettamente inerenti all’immagine fotografica. Ancora Giuseppe Turrone, sulle pagine di “Progresso Fotografico”, ricordava l’importanza di dare titoli di lettura immediata, che valessero “come semplice informazione, limitandosi a dire “ciò che la foto illustra”. Partendo dagli esempi della fotografia

—
Note

di reportage, Turrone affermava che “il titolo deve assolutamente chiarire al pubblico il luogo dove la fotografia è stata scattata e anche, in molti casi, l’anno, il mese ed il giorno”. Cfr. Pellegrini 1953 e Turrone 1958.

– 18 Si vedano, ad esempio, le posizioni assunte da alcuni membri del Centro per la Cultura nella Fotografia (cfr. Strazzulla 1957 e Ortolani 1956), la cui specifica attenzione nei confronti della fotoeditoria è stata ricostruita da chi scrive nel corso di un più ampio studio sulla ricezione critica del fotolibro tra il dopoguerra e gli anni Settanta (Criscione 2018). – 19 Newhall 2012 [1952], p. 67.

– 20 Ivi, p. 78.

– 21 Per Antonella Russo “dopo l’opera di Strand e Zavattini, non ci furono altre occasioni per approfondire le ricerche su una nuova scrittura fotografica, su una prosa di sostegno alle immagini” che aveva connotato quello che per l’autrice è considerato “il primo fotolibro pubblicato in Italia in cui il testo formava un intreccio inscindibile dalle fotografie” (Russo 2011, pp. 156, 162). Si veda anche Spunta 2014, in cui la studiosa, a partire dalla constatazione della mancanza di un reale dialogo tra testo e immagine nei volumi fotografici editi in Italia, parla di una “apparente resistenza italiana al fotolibro” (Spunta 2014, pp. 191-192).

– 22 #Zavattini 1964b.

– 23 #Zavattini 1965a.

– 24 *Ibid.*

– 25 #Zavattini 1964a.

– 26 *Ibid.*

– 27 #Zavattini 1965b.

– 28 #Zavattini 1964a.

– 29 #Zavattini 1964b.

– 30 Differente è, invece,

lo stile adottato da Zanca per il suo fotolibro su Milano, *Mi.h24*, pubblicato da li a breve dalla stessa casa editrice Ferro. La città è ritratta attraverso l’attività dei suoi abitanti,

di cui si seguono le abitudini quotidiane, in un diario fotografico in cui, a cadenza regolare, si annota, tramite immagini e didascalie,

dell’ordinaria laboriosità dei cittadini nell’arco delle 24 ore (cfr. Frongia 2013, p. 113). Le immagini di Zanca assecondano,

in questo caso, lo ‘stile’ reportagistico proprio della *street photography* di ascendenza americana,

che molto aveva influenzato l’iconografia fotografica della città a partire da *Milano, Italia* di Mario Carrieri del 1959,

con fotografie spesso fuori fuoco e caratterizzate da tagli casuali (Zanca / Gramigna 1966).

– 31 #Zavattini 1964b.

– 32 Zannier 1958.

Del resto, le ricerche fotografiche che Pietro Donzelli sviluppava negli stessi anni non trovarono mai sistemazione in un fotolibro. Tra il 1953 e il 1961 si colloca la serie *Terra senz’ombra*, dedicata ai paesaggi del delta del Po e cominciata all’indomani dell’alluvione del Polesine del 1951.

Le immagini di Donzelli sono realizzate secondo quello che è stato definito uno “stile documentario morbido, talvolta anche pudicamente romantico [...] e venuto di malinconia” (cfr. Valtorta 2017, p. 20).

Se per la resa di uno spazio fortemente antropizzato le immagini di Zanca possono evocare quell’importante precedente, in esse è completamente assente quell’attenzione alla struttura materica della natura e degli oggetti che costituisce il tratto specifico di Donzelli.

– 33 Per l’interesse dimostrato nei confronti della fotografia e per l’esemplarità fototestuale di *Un paese*, Zavattini è stato a più riprese coinvolto nelle iniziative del Centro per la Cultura nella Fotografia di Fermo, come testimoniato dallo scambio epistolare con Crocenzi, intensificatosi nel 1957 in occasione della progettazione del concorso *Un giorno degli italiani*, per cui si rimanda a Colombo 2003, pp. 63-64.

– 34 #Zavattini 1964a.

– 35 Istat 1968, tav. 93, p. 118.

– 36 #Einaudi 1956.

– 37 #Einaudi 1960.

– 38 Vedi anche Pelizzari 2012.

– 39 Un prezzo medio-alto rispetto ai libri fotografici pubblicati negli anni centrali del sesto decennio, il cui costo andava, in media, con poche eccezioni, dalle 2000 lire circa (*Immagini e poesie* di Italo Zannier e Pieraldo Marasi, edito a Milano da Bassoli Fotoincisioni;

Feste religiose in Sicilia di Ferdinando Scianna, edito a Bari da Leonardo Da Vinci alle 8.000 lire (*Milano* di Carlo Orsi e Giulia Pirelli, edito a Milano da Bruno Alfieri).
 - 40 #Zavattini 1965b.
 - 41 #Zavattini 1964a.
 - 42 #Zavattini 1966a.
 - 43 #Zavattini 1966b.
 - 44 *Ibid.*
 - 45 Con questo termine Zavattini intendeva far riferimento a una tipologia fotoeditoriale in cui l'immagine fotografica svolge prevalentemente un ruolo di ancoraggio visivo rispetto al testo scritto, di carattere turistico-divulgativo. Questo nonostante gli sforzi intrapresi, a partire dagli anni Sessanta, dal Touring Club Italia in direzione di una produzione fotoeditoriale sempre più aggiornata sugli

esempi della fotografia di reportage, in edizioni che tenderanno a privilegiare narrazioni di un unico autore, come testimonia l'evoluzione di certe collane quali "Attraverso l'Italia" per cui cfr. Clerici 1999.
 - 46 #Zavattini 1965b.
 - 47 Null 1965.
 - 48 Arcari 1967.
 - 49 *Ivi*, p. 11.
 - 50 Si leggano i titoli delle fotografie di Null, che vanno da *Malinconia di un giardino abbandonato a Grafia di sterpi nell'acqua a Studio controluce* e simili.
 - 51 Sontag 2004 [1977], p. 5. Sontag sottolinea come storicamente il libro sia stato uno strumento particolarmente efficace nel dare ordine alle fotografie, garantendo loro longevità e una più ampia circolazione e presentandole al

contempo come oggetti collezionabili e continuamente sottoposti a "impacchettamento".
 - 52 Arcari 1967, p. 12.
 - 53 Spinella 1966, p. 30.
 - 54 Turrone 1966, p. 41.
 - 55 *Ivi*, p. 42.
 - 56 Nell'archivio Cesare Zavattini di Reggio Emilia sono presenti vari pieghevoli e inviti di partecipazione alle diverse mostre che dall'autunno del 1963 furono organizzate: si citano qui quella piacentina, allestita presso Palazzo Farnese; quella presso l'Ente Fiera Millenaria di Gonzaga del settembre 1963 e quella allestita il mese successivo, nell'ottobre 1963, a Mantova presso la casa del Mantegna.
 - 57 Dall'Ara 1963, p. 17.
 - 58 Arcari 1967, p. 12.
 - 59 *Ibid.*

- Arcari 1967** Antonio Arcari, *Due libri sul Po*, in "Foto Film", a. XII, n. 2, febbraio 1967, pp. 11-15.
- Barthes 1985** Roland Barthes, *Retorica dell'immagine*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 22-41.
- Clemente 1999** Pietro Clemente, *I paesi di Qualcuno*, in Pierluigi Ercole (a cura di), *Diviso in due. Cesare Zavattini: cinema e cultura popolare*, Reggio Emilia, Diabasis, 1999, pp. 56-73.
- Clerici 1999** Luca Clerici (a cura di), *Attraverso l'Italia del Novecento. Immagini e pagine d'autore*, Milano, Touring Club Italiano, 1999.
- Colombo 2003** Cesare Colombo (a cura di), *Lo sguardo critico. Cultura e fotografia in Italia 1943-1968*, Torino, Agorà, 2003.
- Criscione 2018** Miryam Criscione, *Il libro fotografico in Italia dal dopoguerra agli anni Settanta*, tesi di Dottorato di Ricerca in Storia dell'arte, Cinema, Media audiovisivi e Musica, ciclo XXXI, 2018, Università degli studi di Udine, tutor Alessandro Del Puppo.
- Dall'Ara 1963** Renzo Dall'Ara, *Il «fotografo del Po»*. *William M. Zanca ha recentemente eseguito un importante reportage lungo il fiume assieme a Cesare Zavattini*, in "Fotografia", a. XVI, n. 9-10, settembre-ottobre 1963, p. 17.

Bibliografia

- Ferraboschi 2017** Alberto Ferraboschi, *Il cinema diventa libro: il progetto di Italia mia e Un paese*, in Laura Gasparini / Alberto Ferraboschi (a cura di), *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese. La storia e l'eredità*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 2017), Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2017, pp. 36-51.
- Frongia 2013** Antonello Frongia, *Il luogo e la scena: la città come testo fotografico*, in Roberta Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 109-192.
- Gasparini 2017** Laura Gasparini, *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese. La storia e l'eredità*, in Laura Gasparini / Alberto Ferraboschi (a cura di), *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese. La storia e l'eredità*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 2017), Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2017, pp. 12-35.
- Istat 1968** Istat, *Sommario di statistiche storiche dell'Italia 1861-1965*, Roma, 1968.
- Keim 1963** Jean A. Keim, *La fotografia e la sua didascalia*, in "Lo spettacolo. Rassegna economica e sociale degli spettacoli e delle attività artistiche e culturali", a. XIII, n. 1, gennaio-marzo 1963, pp. 11-26.
- McCausland 1942** Elisabeth McCausland, *Photographic Books*, in "The Complete Photographer: A Complete Guide to Amateur and Professional Photography", vol. 8, n. 43, 20 November 1942, pp. 2783-2794.
- Newhall 2012 [1952]** Nancy Newhall, *The Caption. The Mutual Relation of Words/ Photographs*, in "Aperture", a. I, n. 1, 1952; ora in Peter C. Bunnell (a cura di), *Aperture Magazine Anthology. The Minor White Years 1952-1976*, New York, Aperture, 2012, pp. 66-79.
- Null 1965** Harold Null, *Riva di Po*, Verona, Edizioni Valdonega, 1965.
- Ortolani 1956** Mario Ortolani, *Cultura nella fotografia*, in "Ferrania", a. X, n. 3, marzo 1956, p. 29.
- Pelizzari 2012** Maria Antonella Pelizzari, *Un Paese (1955) and the Challenge of Mass Culture*, in "Études photographiques", n. 30, 2012, ora in <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3483>> (22/05/2018).
- Pellegrini 1953** Guido Pellegrini, *Noi e l'immagine*, in "Ferrania", a. VII, n. 4, aprile 1953, pp. 3-4.
- Russo 2011** Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011.
- Sontag 2004 [1977]** Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004 [ed. orig. inglese 1977].
- Spinella 1966** Mario Spinella, *Libri. Cesare Zavattini e William Zanca*, in "Popular Photography Ed. italiana", n. 110, agosto-settembre 1966, p. 30.
- Spunta 2014** Marina Spunta, *Il fotolibro "padano" come "ponte tra due linguaggi"*, in Ulla Musarra-Schröder / Franco Musarra (a cura di), *Faber in fabula. Casi di intertestualità artistica nella letteratura italiana*, Firenze, Franco Cesati, 2014, pp. 191- 202.
- Strand / Zavattini 1955** Paul Strand / Cesare Zavattini, *Un paese*, Torino, Einaudi, 1955.
- Strazzulla 1957** Gaetano Strazzulla, *Immagine, parola e realtà*, in "Fotografia", a. X, n. 12, dicembre 1957, pp. 8-9.
- Turroni 1958** Giuseppe Turroni, *L'arte di... dare titoli alle fotografie*, in "Progresso Fotografico", a. LXV, n. 6, giugno 1958, pp. 233-234.

- Turroni 1966** Giuseppe Turroni, *Fiume Po, recensione al libro di W. Zanca e C. Zavattini*, in "Ferrania", a. XX, n. 10, ottobre 1966, pp. 41-42.
- Valtorta 2017** Roberta Valtorta, *Pietro Donzelli. Il delta del Po come finis terrae*, in Roberta Valtorta / Renate Siebenhaar (a cura di), *Pietro Donzelli. Terra senz'ombra. Il delta del Po negli anni Cinquanta*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 2017), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017, pp. 10-44.
- Zanca / Gramigna 1966** William Zanca / Giuliano Gramigna, *Mi.h24*, Milano, Ferro Edizioni, 1966.
- Zannier 1958** Italo Zannier, *Dieci domande a Pietro Donzelli*, in "Fotografia", a. XI, n. 5, luglio-agosto 1958, pp. 26,38.
- Zavattini / Zanca 1966** Cesare Zavattini / William Zanca, *Fiume Po*, Milano, Ferro Edizioni, 1966.
- Zavattini 1967** Cesare Zavattini, *Straparole*, Milano, Bompiani, 1967.

- #Einaudi 1952** Giulio Einaudi, *Caro Zavattini*, dattil., Torino, 4 ottobre 1952. Torino, Archivio Storico Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella Zavattini 226, Fascicolo 3164/1, carte 71-72.
- #Einaudi 1956** Giulio Einaudi, *Rendiconto*, dattil., 26 maggio 1956. Torino, Archivio Storico Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella Zavattini 226, Fascicolo 3164/1, carta 174.
- #Einaudi 1960** Giulio Einaudi, *Rendiconto*, dattil., 27 giugno 1960. Torino, Archivio Storico Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella Zavattini 226, Fascicolo 3164/1, carta 207.
- #Zavattini 1952** Cesare Zavattini, *Caro Einaudi*, dattil., Roma, 28 febbraio 1952. Torino, Archivio Storico Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella Zavattini 226, Fascicolo 3164/1, carte 35-37.
- #Zavattini 1953** Cesare Zavattini, *Caro Einaudi*, dattil., Roma, 30 ottobre 1953. Torino, Archivio Storico Einaudi, Corrispondenza autori e collaboratori italiani, Cartella Zavattini 226, Fascicolo 3164/1, carte 97-101.
- #Zavattini 1964a** Cesare Zavattini, *Caro Zanca*, dattil., Roma, 3 febbraio 1964. Reggio Emilia, Archivio Cesare Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, carte 1-4.
- #Zavattini 1964b** Cesare Zavattini, *Caro Battaglini*, dattil., Roma, 21 agosto 1964. Reggio Emilia, Archivio Cesare Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, carte 5-7.
- #Zavattini 1965a** Cesare Zavattini, *Caro Battaglini*, dattil., Roma, 4 dicembre 1965. Reggio Emilia, Archivio Cesare Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, carte 8-9.
- #Zavattini 1965b** Cesare Zavattini, *Caro Battaglini*, dattil., Roma, 13 dicembre 1965. Reggio Emilia, Archivio Cesare Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, carta 10.
- #Zavattini 1966a** Cesare Zavattini, *Caro Battaglini*, dattil., Roma, 31 ottobre 1966. Reggio Emilia, Archivio Cesare Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, carta 11.
- #Zavattini 1966b** Cesare Zavattini, *Caro Battaglini*, dattil., Roma, 19 novembre 1966. Reggio Emilia, Archivio Cesare Zavattini, Faldone Za L-7-1-4, carta 12.

Fonti archivistiche

Notte e dì (1984): una sperimentazione collettiva contemporanea a *Viaggio in Italia*

Abstract

This essay offers the first sustained analysis and contextualization of *Notte e dì*, a photographic book on the National festival of the Italian Communist Party that Luigi Ghirri co-curated in 1984 in tandem with *Viaggio in Italia*, generally acknowledged as the cornerstone of the new “Italian school” of landscape photography. Involving five of the twenty photographers who had participated in the sister project few months earlier, *Notte e dì* shows aspects of consistency in terms of montage and graphic layout, while at the same time experimenting in uncommon ways with the text/image format, in tune with similar trends in contemporary literature, Visual poetry, and Conceptual Art.

Keywords

NOTTE E DÌ; VIAGGIO IN ITALIA; FESTA DELL'UNITÀ; BERLINGUER, ENRICO; ICONOTEXTS; WORDS AND IMAGES

A ll'inizio degli anni Ottanta, cinque dei venti fotografi che presero parte alla mostra *Viaggio in Italia* realizzarono contemporaneamente un altro progetto: *Notte e dì. Immagini di settembre della Festa Nazionale dell'Unità. Reggio Emilia 1983*. A causa della concomitanza d'elaborazione dei due cataloghi, e del minor numero di autori coinvolti nel progetto reggiano, l'analisi di *Notte e dì* offre la possibilità di comprendere taluni aspetti che condivide con *Viaggio in Italia* e che illuminano, da una prospettiva diversa, quel primo grande esperimento collettivo considerato dalla critica come il momento fondativo della cosiddetta “scuola italiana di paesaggio”⁻¹.

Per la Festa nazionale dell'Unità del 1983 era stata scelta, per la seconda volta dalla sua istituzione, la città di Reggio Emilia. La manifestazione si sarebbe svolta dal 1° al 18 settembre al Campo Volo, il grande

spazio erboso adibito, fin dall'inizio del secolo, ad attività aeroportuali, che garantiva la possibilità di accogliere un numero cospicuo di partecipanti. La Festa sarebbe stata chiusa dallo stimatissimo Segretario generale del Partito Comunista Italiano, Enrico Berlinguer. Sarebbe stato il momento di confronto con un numero considerevole di militanti all'indomani della conclusione del Congresso che lo aveva rieletto alla direzione del partito e l'esito delle elezioni politiche del 26 giugno, nelle quali il PCI si era assestato al 30% delle preferenze incrinando l'egemonia della Democrazia Cristiana.

I termini dell'accordo relativi al progetto fotografico sul Festival tra i dirigenti della sezione locale del PCI e i curatori Luigi Ghirri, Giulio Bizzarri e Giovanni Ottolini non sono purtroppo chiari, a causa della mancanza di documenti sia nell'archivio del PCI nazionale sia in quello della Federazione di Reggio Emilia ⁻², dove l'unica traccia è la presenza di una copia di *Notte e dì* nella cartella denominata "Propaganda" ⁻³. È invece assodato che la mostra fotografica venne allestita a Palazzo Terrachini a Reggio Emilia nove mesi dopo, nel giugno 1984, corredata da un volume finito di stampare il 20 maggio. Questo catalogo, raro e poco diffuso persino nelle biblioteche italiane, è l'oggetto del presente studio ⁻⁴.

"Un viaggio nel nuovo della fotografia contemporanea": *Notte e di e Viaggio in Italia*

Al progetto di *Notte e dì* parteciparono Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Vincenzo Castella, Mario Cresci e Luigi Ghirri. La copertina del volume venne illustrata da Paola Borgonzoni (fig. 1), mentre ad Arturo Carlo Quintavalle si deve il saggio critico introduttivo. Entrambi avevano fornito il loro contributo, appena quattro mesi prima, per *Viaggio in Italia*, ugualmente pubblicato da Il Quadrante di Alessandria. Il legame maggiore tra i due libri si rivela sin dalle prime pagine della pubblicazione promossa dal PCI di Reggio Emilia: nell'aletta anteriore della sovraccoperta si legge che il volume rientra in una collana editoriale, denominata "Panorami", diretta da Vittore Fossati e Luigi Ghirri, di cui fa parte anche *Viaggio in Italia*. Nel foglio di guardia affrontato campeggia la scritta: "Panorami 2." che chiarisce, per logica, come il catalogo della mostra inaugurata a Bari il 14 gennaio 1984 dovesse essere il primo numero della serie, benché in *Viaggio in Italia* non si faccia alcun cenno a una collana.

Per la scelta della casa editrice Il Quadrante, che sino a quel momento si era occupata esclusivamente di pubblicazioni inerenti la città di Alessandria, fu determinante la partecipazione ai due progetti del 1983-1984, in differente veste, dell'alessandrino Vittore Fossati. Come ricorda egli stesso ⁻⁵, la pubblicazione di *Viaggio in Italia* era prevista inizialmente con Laterza; quando il progetto sfumò, in seguito al ritiro di una sponsorizzazione, Fossati venne in soccorso di Ghirri proponendo la piccola casa editrice di cui era socio. Pochi mesi dopo l'operazione venne replicata con *Notte e dì*.



01

Bizzarri / Ghirri / Ottolini
1984, sovraccoperta

Le due pubblicazioni nascono indubbiamente da uno stesso schema: entrambe misurano 21,5 × 26 cm, con copertine in brossura di carta vergellata color avorio e sovraccoperte illustrate da Paola Borgonzoni. Su di esse non campeggiano fotografie bensì, in *Viaggio in Italia*, la riproduzione di una carta geografica fisica del Paese, e in *Notte e di* la rielaborazione di un disegno d'architettura. La prima illustrazione è certamente in continuità con riflessioni di lunga data di Ghirri: tornano alla mente lavori come *Atlante* (1973), *Vedute* (1970-1979), *Italia Ailati* (1971-1979) o *Geografia immaginaria* (1979-1980), basati sul tema delle rappresentazioni cartografiche, o comunque simboliche, della Terra, che avrebbe continuato sempre a interessare il fotografo⁻⁶. Lo sviluppo della copertina di *Notte e di* sembra invece rispondere alla necessità di allinearsi a quella del cosiddetto 'primo numero' della collana. Si tratta della rielaborazione di un disegno progettuale della cittadella del Festival, che suscita l'impressione di un'immagine infantile in qualche modo associabile a quella della carta dell'Italia in un'aula scolastica. Ad illustrare la notte e il di evocati nel titolo è l'ampio spazio dedicato al cielo punteggiato di stelle, la cui incongruenza con le ombre palesemente diurne crea una disarmonia che sollecita l'attenzione visiva.

Sul rapporto profondo tra le due pubblicazioni si sofferma Arturo Carlo Quintavalle nel suo testo per *Notte e di*:

—
Raccontare un Festival, difficile; raccontare con le parole della fotografia di vecchia tradizione realista ancora più difficile [...] Le strade sono poche, ma l'idea di *Viaggio in Italia*, su cui ho avuto modo di

lavorare neppure un anno fa, l'idea di *Viaggio in Italia* poteva essere ripresa e alcuni dei fotografi che si sono impegnati in questa impresa sono presenti qui ed è da loro, e da Luigi Ghirri che nasce, in dialettico rapporto con la committenza, un modo diverso di riprendere un Festival ⁻⁷.

—

Si tratta ora di capire quale fosse “l'idea di *Viaggio in Italia*” che il gruppo pensava d'aver messo a punto e quali caratteristiche precipue rendessero questa nuova pubblicazione riconducibile alla prima. Nell'alletta anteriore della sovraccoperta di *Notte e dì* si legge:

—

Panorami, collana diretta da Vittore Fossati e Luigi Ghirri, nasce dalla necessità di compiere un viaggio nel nuovo della fotografia contemporanea, in particolare per verificare e mostrare come molti fotografi, messi da parte i miti del viaggio esotico, del reportage sensazionale, dell'analisi formalistica, della creatività presunta e forzata, hanno invece rivolto lo sguardo sulla realtà e il paesaggio che ci circondano ⁻⁸.

—

La frase riprende l'enunciato anonimo pubblicato nell'alletta posteriore del catalogo della mostra di Bari:

—

Viaggio in Italia nasce dalla necessità di compiere un viaggio nel nuovo della fotografia italiana, e, in particolare per vedere come una generazione di fotografi, lasciato da parte il mito dei viaggi esotici, del reportage sensazionale, dell'analisi formalistica, e della creatività presunta e forzata, ha invece rivolto lo sguardo sulla realtà e sul paesaggio che ci sta intorno ⁻⁹.

—

In *Notte e dì*, la significativa sostituzione della frase “per vedere come una generazione di fotografi” con “per verificare e mostrare come molti fotografi” segna l'ambizione della collana di occuparsi di critica della fotografia *in fieri*. I termini “verificare e mostrare” sottintendono la necessità del vaglio, del confronto, dell'analisi; in sostanza, lo studio delle fotografie e la divulgazione dei risultati. Per di più, il passaggio da “una generazione” a “molti fotografi” indica la volontà di abbandonare la prospettiva generazionale e il superamento della cultura fotografica precedente, per valorizzare un approccio critico alla fotografia attraverso l'opera di autori che dello “sguardo sulla realtà e sul paesaggio” hanno fatto il cardine della propria ricerca. L'impressione è che Ghirri tentasse di ricreare uno spazio editoriale di confronto, così come aveva sperimentato con la casa editrice Punto e Virgola, nelle cui pubblicazioni si tendeva a coniugare il lavoro degli autori con quello di storici e critici della fotografia. Volendo riassumere in una formula, per forza di cose semplicistica, si può affermare che la cultura fotografica di chi gravita intorno alla collana “Panorami” si colloca polemicamente agli antipodi rispetto all’“istante decisivo” di cui aveva scritto Henri Cartier-Bresson

in *Images à la Sauvette* (1952). La figura del fotografo francese, implicita nel “mito dei viaggi esotici, del reportage sensazionale, dell’analisi formalistica, e della creatività presunta e forzata” evocato da Quintavalle, verrà esplicitata da Ghirri in anni seguenti:

—
[Ugo Mulas] per primo ci indicò e fece sapere che vi erano altri mondi o modi di fotografare, diede altre coordinate, dimenticando Bresson o la Subjective Photographie [sic], facendoci conoscere la fotografia americana ⁻¹⁰.

—
Che l’iniziativa di *Notte e dì* nascesse dal Partito o da Ghirri, certamente la Festa di Reggio Emilia forniva al fotografo emiliano l’occasione per tentare un confronto più diretto tra la fotografia autoriale e il tessuto sociale italiano. Un elemento che potrebbe aver pesato sulla collaborazione tra il Partito e i fotografi è l’uscita, nel 1981, della poderosa opera in due volumi a cura di Eva Paola Amendola, *Storia fotografica del Partito comunista italiano* ⁻¹¹. Nella presentazione si legge: “Il titolo di questo libro dichiara una novità. Il nostro è il primo tentativo di ripercorrere con le immagini la storia del Partito comunista italiano” ⁻¹². Si tratta in effetti di una raccolta ordinata cronologicamente dove le fotografie, pur occupando quasi tutto l’impaginato, appaiono sempre subordinate all’apparato narrativo, costituito da una colonna di testi storici che compare in quasi tutte le pagine di sinistra e che costituisce la vera ossatura dell’opera ⁻¹³.

Molte delle immagini della *Storia fotografica del Partito comunista italiano* sono note e facilmente riconducibili ai rispettivi autori, i quali tuttavia non sono mai citati nelle didascalie ⁻¹⁴. Si tratta in buona parte di fotografie organizzate per assolvere a una funzione iconica, talvolta a discapito delle intenzioni originali del fotografo. È il caso di tre immagini ⁻¹⁵ afferenti al progetto *Morire di classe* (1969) di Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin, identificate unicamente dal luogo di ripresa, riprodotte a corredo di un testo che ricorda l’attuazione delle Regioni a statuto ordinario nel 1970: “Gli ospedali psichiatrici provinciali: 520. Parma 521. Gorizia 522. Firenze” ⁻¹⁶. Nulla tuttavia rimanda alla genesi di quel progetto fotografico, come noto caldeggiato da Franco Basaglia e dalla moglie Franca Ongaro e concepito per mostrare gli effetti della condizione manicomiale in regime sanitario detentivo.

Se la *Storia fotografica del Partito comunista italiano* può essere stata un modello per il tipo di pubblicazione che i committenti di *Notte e dì* si aspettavano di ottenere, certamente non lo era per i cinque fotografi chiamati a realizzarla. Il “viaggio nel quotidiano” che questo gruppo di autori intendeva intraprendere è spiegato nella seconda parte del ‘manifesto’ della collana diretta da Ghirri e Fossati:

—
Panorami rappresenta così anche un invito a ricercare, attraverso un paziente accumulo di segni e di tracce, lungo percorsi, magari quotidiani e apparentemente banali, ma in larga parte inesplorati, la nuova

identità dell'uomo contemporaneo, a disegnare la mappa di un moderno e consapevole viaggiatore ⁻¹⁷.

Il precipitato di tutto ciò in *Notte e dì* è una sequenza di cinquanta fotografie, una per facciata, dieci per ciascun fotografo, in cinque parti distinte, presentate in ordine alfabetico e introdotte da un saggio critico di Quintavalle.

Fotografie e (pseudo-)didascalie

In calce a ogni fotografia di *Notte e dì* sono riportate brevi frasi, a prima vista sconnesse, che risultano essere trascrizioni di titoli di quotidiani e periodici pubblicati nei giorni del Festival ⁻¹⁸. La posizione assegnata ai titoli nell'impaginato, insieme alla loro concisione, spinge tuttavia a percepirla come vere e proprie didascalie. Questa soluzione, proposta da Giulio Bizzarri ⁻¹⁹, suggerisce al lettore di lasciarsi guidare attraverso il resoconto illustrato del Festival, ma contribuisce anche ad amplificare il prorompente, inatteso scollamento tra le fotografie e le pseudo-didascalie, dapprima senza troppa evidenza, come se le parole fossero poco calzanti ma comunque collegabili alle immagini, e man mano che si procede in modo sempre più plateale. L'effetto di spaesamento costringe il riguardante a scindere del tutto l'apparato visivo e quello testuale, a procedere autonomamente nella lettura delle fotografie, per poi magari recuperare il rapporto tra i due elementi e verificare come possano dar vita a nuove, e spesso ironiche, interpretazioni. Si tratta di una novità significativa rispetto a quanto era avvenuto pochi mesi prima in *Viaggio in Italia*, dove pure il rapporto tra le fotografie e il racconto di Gianni Celati, accomunati da soluzioni stilistiche comuni, dimostrava un certo interesse per le potenzialità di rispecchiamento tra i due linguaggi, senza però risolversi, come in *Notte e dì*, in un vero e proprio dispositivo di confronto-scontro fototestuale.

L'accostamento straniante di testi e fotografie appare evidente sin dalla prima sezione del volume, dedicata a Olivo Barbieri. Capita così di leggere: "Kolossal PCI a Reggio. Apre la festa dell'Unità. / 'Kappa' come Karl e come Kahn: identiche iniziali per Capitali diversi. / Fiat, Coca Cola, Alfa Romeo: fra gli sponsor anche le multinazionali." (p. 23, fig. 2), a corredo di una fotografia notturna che mostra il cantiere della Festa in costruzione, disseminato di forme e colori apparentemente senza alcuna relazione. In moltissime pagine del catalogo si apprezzano invece abbinamenti verbo-visivi sottilmente ironici, come ad esempio "Arriva il blues 'nero' con la targa napoletana. / I giovani sono proprio una generazione 'scritta sull'acqua'?" a fronte di una fotografia di Basilico dove compare uno stand con la scritta "Rigoletto" (p. 39); oppure "Il 'Ragno nero' Lev Jashin svela i segreti del pianeta-calcio sovietico. / Stasera appuntamento frizzante con le 'bollicine' di Vasco Rossi. / E quando arrivano i soldi, nel box è solo silenzio", a commento di un'immagine di Castella che mostra alcuni ragazzi che giocano a pallone (p. 49, fig. 3), tra cui uno in pantaloncini e maglia nera che ricorda appunto la divisa



Kolossal PCI a Reggio. Apre la festa dell'Unità.

«Kappa» come Karl e come Kahn: identiche iniziali per Capitali diversi.

Fiat, Coca Cola, Alfa Romeo: fra gli sponsor anche le multinazionali.

02

“Kolossal PCI a Reggio. Apre la festa dell'Unità. / 'Kappa' come Karl e come Kahn: identiche iniziali per Capitali diversi. / Fiat, Coca Cola, Alfa Romeo: fra gli sponsor anche le multinazionali.”, in Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984, p. 23.

Fotografia di Olivo Barbieri

del professionista russo. Ancora, una fotografia di Mario Cresci (p. 55) con una bicicletta in primo piano e una ragazza in corsa, accompagnata dalla doppia didascalia: “Fuggi a Reggio Emilia. Il ministro Scotti e la sinistra istruiscono il processo alla DC. / Zavattini a Reggio Emilia blocca il suo film mutilato dalla RAI.”. Ghirri riprende la parete di uno stand decorata col ritratto a figura intera di Valentina di Crepax nuda (p. 65), che si sceglie di abbinare ai titoli “La signora Italtel è arrivata proprio da uomo. / Dei giovani ‘scritti sull’acqua’ possono leggere meglio il futuro? / Per il nostro sesso quotidiano c’è pure l’effetto arcipelago.”⁻²⁰.

L’ironia, piuttosto semplice e immediata, espressa appaiando fotografie e frasi consente di cogliere un dualismo di significati, spronando alla lettura autonoma e liberando la fotografia della qualità di testimonianza univoca della realtà che comunemente le viene attribuita. Nella storia delle opere editoriali in cui fotografia e parola si confrontano come *media* comparativi e complementari, un precedente può essere

“Il ‘Ragno nero’ Lev Jashin svela i segreti del pianeta-calcio sovietico. / Stasera appuntamento frizzante con le ‘bollicine’ di Vasco Rossi. / E quando arrivano i soldi, nel box è solo silenzio.”, in Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984, p. 49. Fotografia di Vincenzo Castella



individuato in *Fotocronache di Munari. Dall'isola dei tartufi al qui pro quo* (1944). Si tratta di un antecedente tanto illustre quanto raro nel mercato librario, ma rieditato con successo appena nel 1980, in cui brevi testi e didascalie vengono abbinati alle fotografie componendo un impaginato assurdo e ironico. Emblematico è il racconto *Inez, l'isola dei tartufi*, in cui Bruno Munari riproduce sette dettagli di una stessa stampa proveniente dall'archivio Alinari per illustrare una sorta di reportage di viaggio che nel finale si rivela essere invece un resoconto fantastico ⁻²¹. *Fotocronache di Munari* è testimonianza di quello che è stato definito un “doppio talento” presente nell'arte italiana fin dal Rinascimento ⁻²²: si tratta della capacità di taluni artisti di realizzare opere ragionando contemporaneamente sulla stesura dei testi e la produzione di immagini, in una dialettica tra codici spesso inestricabile. Michele Cometa individua una casistica in cui si potrebbero inserire anche i procedimenti di *Notte e di*:

—
le due arti intessono una sorta di 'dialogo' in cui l'una assume una sorta di dimensione metatestuale o metapittorica rispetto all'altra, esercita cioè una sorta di straniamento critico che consente al fruitore di cogliere aspetti altrimenti non perspicui, si insedia insomma proprio in quel 'punto cieco' in cui verbale e visuale non possono coesistere e il senso si dà proprio nell'esperienza della differenza tra i due media e della loro irriducibile alterità ⁻²³.

—
Per la cultura italiana degli anni Settanta e Ottanta, questo meccanismo trova fondamento nella riflessione sul ruolo della didascalia condotta da Walter Benjamin nella *Piccola storia della fotografia* (1931), pubblicata da Einaudi nel 1966:

—
La macchina fotografica diventa sempre più piccola e sempre più capace di afferrare immagini fuggevoli e segrete, il cui effetto di shock blocca nell'osservatore il meccanismo dell'associazione. A questo punto deve intervenire la didascalia, che include la fotografia nell'ambito della letterarizzazione di tutti i rapporti di vita, e senza la quale ogni costruzione fotografica è destinata a rimanere approssimativa. [...] La didascalia non diventerà per caso uno degli elementi essenziali dell'immagine fotografica? ⁻²⁴

—
Nel saggio *Che cos'è il teatro epico* (1931-1939), incluso nello stesso volume einaudiano, Benjamin discute temi analoghi a proposito della teoria brechtiana dell'interruzione, volta a indurre nello "spettatore rilassato" una forma di straniamento in grado di "suscitare, al posto dell'immedesimazione, lo stupore" ⁻²⁵. Una traccia dell'interesse per questo tema è riscontrabile peraltro nelle vicende editoriali di un'opera dello stesso Brecht dal titolo *L'Abici della guerra* (1955), libro composto di fotografie, didascalie e brevi testi poetici tradotto da Einaudi nel 1972 e rieditato appena tre anni dopo. La particolarità dell'edizione del 1975 è legata al fatto che essa costituisce, come precisato dalla premessa, un "esperimento" attraverso il quale "il testo di Brecht doveva essere adattato e cioè reso, per quanto si poteva, immediatamente accessibile a un pubblico di giovani e di operai" ⁻²⁶, sfruttandone la musicalità e alterando, nel contempo, il rapporto testo-immagine.

Si collocano agli inizi degli anni Settanta anche le *Verifiche* di Ugo Mulas (1971-1972). Tra queste la n. 12 – *La didascalia. A Man Ray* – analizza per l'appunto il rapporto della fotografia col testo che l'accompagna ⁻²⁷. Nel catalogo della mostra retrospettiva tenutasi nel 1973 allo CSAC di Parma, Paolo Fossati osserva:

—
La fotografia di Mulas conserva dunque la possibilità, la libertà dell'evento, e pone in rilievo anche la funzione ambigua della didascalia che si sovrappone all'immagine e la connota; è la didascalia quindi che indica il modo di lettura dell'icona ma se la didascalia, come in questo

caso, si scontra con una non-immagine, pone in risalto appunto la propria assoluta arbitrarietà ⁻²⁸.

—
Sulla scorta di questo ben noto precedente, il gruppo di *Notte e dì* sembra spingersi oltre la verifica della relazione tra la fotografia e il testo dell'autore, di cui parla Mulas, per indagare i possibili effetti di una descrizione arbitraria.

La temperie culturale del periodo in esame produsse molte opere che sperimentavano le potenzialità dell'unione tra fotografie, o comuni immagini, e parole. Un risultato oggi molto noto di questa commistione è il *Codex Seraphinianus* (1981), enciclopedia in due volumi con disegni e testi di Luigi Serafini completamente redatta con scrittura asemica, dato alle stampe da Franco Maria Ricci per la collana *I segni dell'uomo*. Come in *Notte e dì* la convenzione della brevità e della posizione nell'impaginato fanno percepire i titoli dei giornali come didascalie, così la scrittura del *Codex* viene recepita dal lettore come enciclopedica, enumerante e descrittiva, benché rimanga del tutto illeggibile ⁻²⁹. Italo Calvino, in un articolo del 1982, osserva come i testi siano stesi con

—
grafia corsiva minuziosa e agile e (dobbiamo ammetterlo) chiarissima, che sempre ci sentiamo a pelo dal poter leggere e che pure ci sfugge in ogni sua parola e ogni sua lettera ⁻³⁰.

—
L'effetto è nuovamente quello dello straniamento: come nel teatro brechtiano, è l'interruzione dell'immedesimazione a favore di un distanziamento critico. Questi temi e queste tecniche espressive impegnavano in quegli anni intellettuali di diversa formazione; basti ricordare il gruppo francese dell'OuLiPo a cui aderì anche Calvino, che ebbe spesso modo di misurarsi con le potenzialità della destrutturazione del linguaggio e dei generi consolidati. È il caso di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), in cui il protagonista, e con lui il lettore, è costretto alla ripetuta interruzione del libro che ha scelto per dedicarsi a dieci altri diversi *incipit*, che di volta in volta sembrano generi di romanzo ben riconoscibili ma puntualmente smentiti ⁻³¹.

Nel campo delle arti visive, a partire dagli anni Sessanta il rapporto fra testo e immagini viene consolidandosi nelle correnti del Concettuale e della *Narrative Art*. Si tratta di una tendenza che trova ampio spazio nella produzione internazionale grazie ad artisti come John Baldessari, Sophie Calle e Jacques Le Gac ⁻³². Tra gli artisti più vicini a Ghirri che nel suo periodo di formazione hanno favorito un approccio problematico nei confronti dell'autonomia dell'immagine "retinica" vanno ricordati Claudio Parmiggiani, Franco Vaccari e i concettuali modenesi. Nel 1973, ad esempio, Parmiggiani realizza *Alfabeto*, un'opera composta da 21 fotografie, realizzate dallo stesso Ghirri, poi pubblicate con un testo di Nanni Balestrini e una nota di *Istruzioni per l'uso* che appaiono del tutto in linea con i principi alla base di *Notte e dì*:

—
Nel catalogo di una mia recente mostra a Milano avevo fatto seguire l'opera qui pubblicata da una dichiarazione di Friedrich Nietzsche: "La cosa più facile è anche la più difficile; vedere coi propri occhi quello che sta sotto il proprio naso". Mi sono appropriato di questa dichiarazione, perché convinto che questa frase definisca in modo elementare ma esemplare l'antico ed essenziale rapporto tra immagine e osservatore. [...] Quindi le immagini: ALFABETO per gli occhi —³³.

—
Lo stesso Balestrini, peraltro, nel 1980 realizza *Blackout*, un libro ottenuto "ritagliando blocchi di immagini-linguaggio con la tecnica del patch-work" —³⁴. In questo raffinato iconotesto, in cui lo sviluppo della narrazione vede intersecati dettagli di fotografie e frasi, diversi materiali provengono dichiaratamente da articoli giornalistici coevi —³⁵.

Un testo importante per la teoria dell'immagine pubblicato pochi anni prima di *Notte e dì* dalla casa editrice di Ghirri, Punto e Virgola, è *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979) del già citato Franco Vaccari, che riprendendo il noto passaggio di Benjamin sulle didascalie osserva:

—
l'aggettivazione che accompagna la parola "immagini" si adatta a quella parte della produzione fotografica che sfugge alla "messa in codice". Solo questo tipo di immagini è capace di mantenere sospeso un interrogativo e di porre l'osservatore di fronte a una zona di oggettiva ambiguità di conoscenza a cui la didascalia è chiamata a rispondere e approssimativamente a colmare —³⁶.

—
Ancora Vaccari, nel suo saggio, scrive degli artisti afferenti alla *Narrative Art*:

—
Essi mettono in mostra la germinazione del senso, la sua proliferazione, la sua dinamica, il suo esistere come movimento, ponendosi così all'opposto della coscienza tautologica —³⁷.

—
I curatori di *Notte e dì* paiono agire in sintonia con questa tendenza per quanto concerne "il riscatto dell'inutile – o comunque del trascurato" —³⁸, ma il ruolo che il libro riserva all'apparato didascalico è di altro genere e forse più complesso. Esso viene concepito per essere tanto presente quanto 'inutile'; non gli si richiede solo di cozzare con le fotografie, ma anche di non rinunciare al proprio ruolo dimostrandone tutta la banalità, se non addirittura la pericolosa mendacità di cui la parola è capace.

A completare l'innegabile aspetto 'concettuale' di *Notte e dì* si trovano tre pagine in cui un *collage* di titoli occupa pressappoco lo spazio solitamente destinato alla fotografia, costituendo così un sistema binario con la fotografia affrontata —³⁹. L'"invito a ricercare attraverso un paziente accumulo di segni" —⁴⁰ si trasferisce dunque dal paesaggio alla pagina, investendo sia le parole che le fotografie. Questa soluzione

è ottenuta per mezzo di un rispecchiamento non dissimile da talune espressioni di poesia visiva, come ad esempio *È una vecchia incisione* (1982) di Tomaso Binga, un'opera in quattro immagini realizzate con la macchina da scrivere dove un rettangolo viene progressivamente riempito di segni fino a rendersi leggibile come il verso di una cartolina occupato da un frammento poetico ⁻⁴¹.

Come è stato osservato,

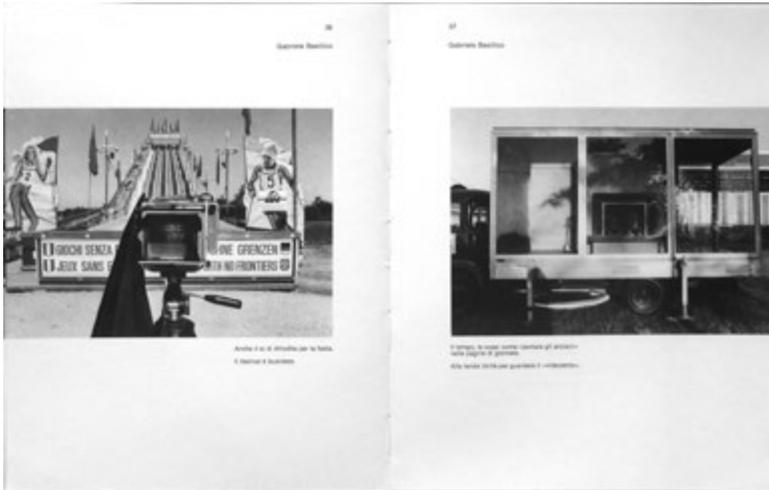
—
questi poeti attivano un meccanismo che permette all'oggetto-simbolo, alla parola-simbolo di non corrispondere più alla logica dei mass-media che li ha determinati, creando uno stato comunicativo alternativo 'eccezionale' ⁻⁴².

—
Pur non riconoscendosi nell'opera di Ghirri filiazioni dirette da questi precedenti, si può supporre che sia stata la sua formazione concettuale a persuaderlo nell'accettare il *détournement* testuale proposto da Bizzarri, caso unico nella produzione del fotografo. Bizzarri – che “costantemente non si accontenta mai delle sole fotografie” ⁻⁴³, come scriverà cinque anni più tardi lo stesso Ghirri – aveva curato fra il 1971 e il 1973 una rubrica di *ready-mades* linguistici per la rivista letteraria “Il Caffè” di Giambattista Vicari ⁻⁴⁴. È da questo retroterra che scaturisce il carattere distintivo di *Notte e dì*, dove il prelievo testuale dall'attualità dei quotidiani entra in rapporto dialettico con la selezione fotografica curata da Ghirri, in quella fase alla ricerca di temi, soggetti e modalità operative per una fotografia documentaria aggiornata sui temi del dibattito coevo.

In definitiva, il lettore intento a sfogliare *Notte e dì* può decidere di seguire il racconto giornalistico della Festa nazionale dell'Unità, confortato dall'usuale lessico reportagistico che lo connota, oppure concentrarsi autonomamente sulle fotografie, rinunciando alle decodifiche offerte dalla carta stampata. I titoli, provenienti da sedici tra quotidiani e periodici, sono utilizzati nel catalogo in ordine temporale di pubblicazione ⁻⁴⁵. Probabilmente sono stati reperiti nella raccolta della rassegna stampa effettuata dal PCI locale, ancora conservata in fotocopia nell'archivio della sezione reggiana ⁻⁴⁶. Se così non fosse stato, bisognerebbe dedurre che il disegno di utilizzare quei materiali fosse tanto chiaro e imprescindibile, già nel settembre del 1983, da muovere i curatori verso un'impegnativa selezione di articoli giorno per giorno. È ragionevole pensare piuttosto che i brevi testi di *Notte e dì* venissero considerati alla stregua di *objets trouvés* da accostare al lavoro vero e proprio dei fotografi, cosa che non ne diminuisce il valore e che ha semmai contribuito a conservare la funzionalità del volume a distanza di anni ⁻⁴⁷.

Le sequenze fotografiche

Come in *Viaggio in Italia*, le sequenze di *Notte e dì* sono costruite appaiando fotografie che presentano chiari rimandi formali. A differenza del catalogo della mostra di Bari, tuttavia, nel volume reggiano la



“Anche il sì di Afrodite per la festa. / Il festival è business.” e “Il tempo, le cose: come ‘portare gli anziani’ nelle pagine di giornale. / Alla tenda Unità per guardare il ‘videolento.’”, in Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984, pp. 36-37. Fotografie di Gabriele Basilico

suddivisione per autore consente una maggiore leggibilità della ricerca di ciascun fotografo, facilitata dalla coerenza stilistica. Tra i nove notturni di Barbieri, tema dominante della sua coeva indagine sulla rappresentazione degli spazi con luce artificiale, troviamo ad esempio due riprese esterne realizzate con eguale distanza dai soggetti e uno stesso effetto mosso (pp. 20-21). A volte le fotografie sono accomunate solo da piccole tensioni formali, come l’auto rossa sullo sfondo e il suo ‘negativo’ alla pagina di fronte (pp. 22-23, fig. 2); oppure gli elementi rettangolari in legno, a listarelle, che producono serie giustapposte di figure geometriche regolari, nella fotografia di sinistra, e il fantasiosissimo ippogrifo dell’Orlando furioso, a destra (pp. 26-27).

Nelle fotografie di Basilico i rimandi si colgono soprattutto negli aspetti architettonici e costruttivi, a cui il fotografo si dimostra tipicamente molto interessato. Ne è un esempio l’assonanza tra la forma a ventaglio di una ringhiera e la copertura di uno stand, sottolineata dalla traiettoria dell’ombra e dal punto di vista (pp. 32-33). In un’altra raffinata associazione (pp. 36-37, fig. 4), l’autore milanese riprende in primo piano un apparecchio fotografico di grande formato, nel cui vetro smerigliato si scorge l’immagine capovolta dello scivolo retrostante; nella fotografia affrontata si è costretti nuovamente a guardare attraverso i quadrati di un vetro, quelli di un modulo espositivo in cui è allestito un interno domestico con caminetto.

Vincenzo Castella si concentra sulla figura umana, con una serie che sembra contrastare tematicamente con la sua produzione più conosciuta fino a quella data. La sua fotografia di apertura (p. 41), con una coppia di giovani che guarda in macchina in pose convenzionalmente maschili e femminili, deve aver interessato Ghirri per la sintonia con le sue riflessioni sugli atteggiamenti stereotipati di soggetti e fotografi. Nelle successive immagini di Castella (pp. 42-50) i rimandi sono sempre inerenti ai soggetti: coppie di individui legati da uno o più

“Nel ‘Tempio della televisione’ programmi USA e URSS via satellite. / Vana l’attesa di Stella Pende: la ‘bella’ arriva, saluta e se ne va.” e “Bambini in prima fila a ‘giocare’ col computer. / L’‘inversione’ del sabato e della domenica: ecco come ci si è preparati.”, in Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984, pp. 50-51.

Fotografie di Vincenzo Castella e Mario Cresci



elementi (le biciclette, l’età, il look) oppure per contrasti (un gruppo e un singolo).

Alle pagine centrali del volume (pp. 50-51, fig. 5) troviamo l’unico accostamento di fotografie di autori diversi, Castella e Cresci, in un equilibrato contrasto di ripresa frontale e di spalle, giovane e anziano, sfondo vuoto e pieno, ma soprattutto “notte e dì”. Le riprese di Cresci, a colori (pp. 51-60), anch’esse inusuali rispetto al suo lavoro coevo, sembrano meno immediatamente riconducibili a logiche associative o sequenziali e hanno offerto, congiuntamente ad altre sue fotografie del progetto non pubblicate ma conservate al Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) di Parma, ottimi spunti di riflessione a Quintavalle che le descrive e analizza nel saggio introduttivo ⁻⁴⁸. Interpellato su questa discrepanza, Cresci ha chiarito che ebbe modo di scegliere le proprie fotografie per la mostra ma non per il catalogo ⁻⁴⁹, per il quale furono selezionate da Ghirri, a cui aveva inviato i provini di stampa con le indicazioni di preferenza. Questo porta a riflettere sul ruolo preminente rivestito dal libro fotografico nel pensiero di Ghirri che, pur curando sia la mostra che la pubblicazione, fa valere le proprie scelte – in particolare per ciò che riguarda elementi come la serialità e la struttura binaria del montaggio – soprattutto per il prodotto culturale destinato a rimanere nel tempo ⁻⁵⁰.

Nelle fotografie ghirriane di *Notte e dì* i richiami formali e gli echi visivi sono in genere immediati. A titolo d’esempio, alle pagine 64 e 65 si crea un rimando tra la forma dell’Africa e quella della donna dipinta, in particolare tra il contorno della Somalia e quello del seno, mentre le due ghiacciaie per la Coca-Cola introducono alle bandiere rosse delle pagine successive. Queste, a loro volta, hanno comunanza con i pannelli centrali della fotografia affrontata, nella quale si mescolano elementi reali e figure disegnate in una dialettica di decostruzione e ricomposizione che produce una nuova visione. Anche sfogliando *Viaggio in Italia* si può

apprezzare come le sequenze siano concatenate da rimandi formali, tipici del modo di Ghirri di pensare la fotografia, mai *unicum* ma seriale, e di realizzare fotolibri, come appare evidente fin dalla pubblicazione di *Kodachrome* (1978) ⁻⁵¹.

La narrazione delle giornate del Festival che si evince dalle fotografie apparse sui giornali da cui sono stati estrapolati i titoli sono lontane dal vissuto quotidiano dei più, a cui sarà capitato di transitare davanti alla sala dibattiti come avviene nella fotografia di Cresci (p. 52), ma che difficilmente avranno avuto un'esperienza ravvicinata della persona di Nilde Iotti come accade nel servizio apparso il 2 settembre nell'edizione emiliana de "L'Unità". La Festa de l'Unità è trattata in *Notte e dì* come una grande rappresentazione, animata, colorata, densa di stereotipi, persino cartolinesca. Più che la narrazione di un luogo o di un evento attraverso la rappresentazione del quotidiano, si sollecita una riflessione sullo statuto e sulla ricezione delle immagini fotografiche similmente a quanto accade con *Viaggio in Italia*. È un'idea che Ghirri aveva già elaborato da tempo:

—

Molti hanno visto in particolare per queste mie immagini "il banale quotidiano" o un interesse per il kitsch; ebbene vorrei dire che non mi interessano né un aspetto né l'altro [...] Per me banale quotidiano è lo sguardo che non riesce a discernere ⁻⁵².

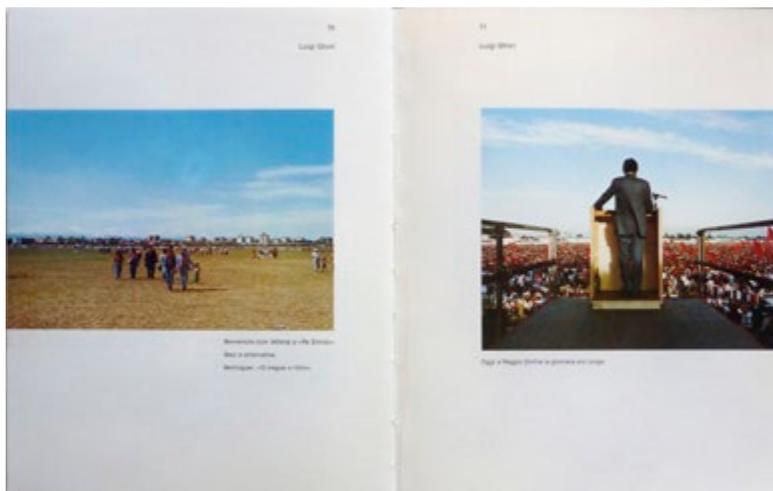
—

In veste di curatore sia di *Notte e dì* sia di *Viaggio in Italia*, Ghirri percepisce le feste dell'Unità e i viaggi nella penisola come fenomeni con capacità immaginifica, produttori di codici visivi non corrispondenti a quanto esperito dalla maggior parte delle persone. Entrambe le situazioni – l'"Italia" del viaggio e la cittadella del Campo Volo reggiano – sono dei pretesti, temi su cui fare ricerca fotografica. Nel caso del Festival, peraltro, la città che esiste per soli diciotto giorni è accomunabile ad altri paesaggi cittadini effimeri e irreali che lo avevano interessato, come il parco tematico riminese dell'"Italia in miniatura".

Luigi Ghirri fotografa Enrico Berlinguer

Solo le due fotografie di Ghirri a chiusura di *Notte e dì* sembrano recuperare in maniera diretta gli interessi presunti della committenza (pp. 70-71). Esse creano quasi un dittico: a sinistra il popolo della Festa, in una composizione che rimanda fortemente al *Quarto Stato* di Giuseppe Pellizza da Volpedo ⁻⁵³; a fronte il suo *leader* Enrico Berlinguer, durante l'atteso comizio di chiusura (fig. 6). A quel comizio Ghirri dedicò parecchie riprese ⁻⁵⁴, mentre allo CSAC è conservata una sola fotografia del Segretario, variante di quella pubblicata nel catalogo (fig. 7). In entrambe si vede in primo piano il politico di spalle, inquadrato centralmente, davanti al leggio posizionato alla fine di un cono prospettico formato dalla convergenza delle linee di fuga della balaustra del palco. Per effetto del punto di vista ribassato si annullano le distanze tra il podio e la tribuna sottostante, tanto che la figura dell'oratore si staglia e sembra

“Benvenuto (con lettera) a ‘Re Enrico’. / Baci e alternativa. / Berlinguer. ‘O tregua o ritiro.’” e “Oggi a Reggio Emilia la giornata più lunga.”, in Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984, pp. 70-71.
Fotografie di Luigi Ghirri



protendersi verso l'uditorio; non con la forza del *leader* che conquista il proprio popolo, bensì offrendo l'umana quotidianità della gamba leggermente piegata. Nella variante parmense tutto ciò è formalmente più preciso e l'atteggiamento naturale del soggetto amplificato; inoltre Ghirri, includendo nell'inquadratura un collega al lavoro sopra le impalcature dirimpetto, nello spazio tra il corpo e il braccio di Berlinguer, introduce il concetto del doppio sguardo tra “visibile presente” e “visibile fotografato”, tematiche a lui care ⁻⁵⁵. In assenza di informazioni che consentano di stabilire il motivo dell'esclusione di questa fotografia dal catalogo, è necessario limitarsi a registrare che le venne preferita l'altra, e che però l'autore la scelse perché venisse conservata allo CSAC.

In concomitanza col periodo di esposizione di *Notte e dì* a Palazzo Terrachini, giunge la notizia di un drammatico evento: Enrico Berlinguer, durante un comizio a Padova, viene colpito da un *ictus*, che lo condurrà alla morte l'11 giugno 1984. L'ondata di emozione partecipe di tutta Italia è nota: “L'Unità” dedica alla notizia un numero straordinario ricco di ricordi e fotografie dello statista che, nell'edizione dell'Emilia-Romagna, riporta l'immagine del Segretario realizzata da Ghirri e pubblicata nel catalogo reggiano, chiuso in tipografia solo venti giorni prima ⁻⁵⁶. La scelta del quotidiano di utilizzare la stampa di Ghirri per illustrare quella che, improvvisamente, era diventata l'ultima apparizione di Berlinguer a una Festa nazionale dell'Unità è motivo di riflessione. Non tanto sulla dimensione politica del fotografo, descritto dalla moglie Paola Borgonzoni come astensionista convinto e sedicente “anarchico cristiano” ⁻⁵⁷, quanto sui rapporti intessuti, tramite il progetto *Notte e dì*, con il PCI e il suo organo di stampa. Ne “L'Unità” non c'è un evidente apprezzamento per l'autorialità, giacché la fotografia è pubblicata senza indicazione della provenienza, contrariamente a quanto avviene per altre immagini presenti nel servizio. Neppure l'invenzione deve aver guidato la scelta: gli autori di *Notte e dì* non



07

Luigi Ghirri,

Reggio Emilia, 1983.

Dalla serie "Notte e di.
Immagini di settembre
della Festa Nazionale
dell'Unità, Reggio Emilia
1983.

C-Print, 24,9 × 20,5 cm
(supporto 30,8 × 24,2 cm)

Parma, Centro Studi
e Archivio della
Comunicazione, Fondo
Luigi Ghirri, n. C176867S

hanno avuto l'esclusiva delle riprese e diversi fotografi professionisti realizzarono immagini di Berlinguer di spalle durante il comizio ⁻⁵⁸. Probabilmente colpì, nella fotografia di Ghirri, la forza iconografica, il suo essere

—

il segno dell'unità, questa volta raccontata, non enunciata retoricamente, e demistificata attraverso la scoperta del particolare, del taglio nuovo: si è perso il volto, notissimo del resto, del Segretario, e la gente, la folla, è di fronte, i giusti protagonisti ⁻⁵⁹.

—

Il riferimento, usuale nella critica su Ghirri, al *Viandante sul mare di nebbia* di Caspar David Friedrich qui è particolarmente calzante. Marco Belpoliti lo ha arricchito più recentemente di una lettura civile:

—

un uomo è sospeso su quel vuoto che la folla riempie. [...] Non è un capo, ma un omino in grigio, qualcuno che ci assomiglia, anche se non siamo noi. La foto rende conto dell'alterità che è propria dello spazio, e poi della politica che è poi lo spazio che noi abitiamo ⁻⁶⁰.

—

Nel frangente concitato del triste evento, un moto emozionale deve aver fatto scegliere questa fotografia che tuttavia, se riportata in seno all'archivio di provenienza e valutata col resto del materiale, testimonia piuttosto l'interesse di Ghirri principalmente per l'analisi di forme, spazi e luci, oltre che per la combinazione di questi elementi come modo per rivelare nuove percezioni visive dell'ordinario. Anche il momento più denso di stereotipi e visivamente codificato della grande

manifestazione, il corrispettivo dei monumenti del paesaggio italiano, viene affrontato dal fotografo di Scandiano in modo raffinato e ponderato:

—
In definitiva l'impegno è quello di cercare un'immagine in equilibrio tra la rilevazione e rivelazione, tra interno ed esterno; per raggiungere questa finalità, le analisi e le connessioni con altri linguaggi espressivi consentono la formazione di un corretto e aggiornato sistema di approccio all'"immagine fotografica", non relegandone la conoscenza in un restrittivo specifico ⁻⁶¹.

—
Concludendo, *Viaggio in Italia* e *Notte e dì* sono certamente da considerare libri 'ghirriani', nel senso che la loro struttura poggia su temi e procedimenti consolidati nella ricerca dell'autore a quella data, nonché sul suo modo d'intendere e costruire fotolibri. La sperimentazione sul rapporto testo/immagine messa in atto dai curatori di *Notte e dì*, tuttavia, sembra volta a problematizzare in maniera decisamente più esplicita le riflessioni sull'autonomia del visibile, o sulla sua crisi, che Ghirri ha più volte avanzato con i suoi scritti e i suoi lavori. In questo senso, il volume reggiano si pone in controtendenza rispetto al coevo *Viaggio in Italia*, dove lo spettatore, nonostante l'ironia del titolo, può ancora calarsi in una sorta di sospensione dell'incredulità che apre a un'esperienza, seppur mediata, del luogo contemporaneo. In *Notte e dì*, al contrario, la snervante e incongruente ripetizione dei titoli dei giornali urta senza posa contro il "sentimento di indicibilità che accompagnerà per sempre ogni visione", quel "misterioso silenzio" della fotografia che è "il modo più evidente e plausibile per costruire un racconto di fronte all'inesauribilità del mondo esterno" ⁻⁶².

Si tratterà tuttavia di un esperimento circoscritto: già a partire dalla successiva esperienza curatoriale di Ghirri, *Esplorazioni sulla via Emilia*, sguardo e parola torneranno a disporsi in due serie separate – "vedute" e "scritture" nel paesaggio ⁻⁶³ – perché, come affermerà il fotografo, "vedere è l'aspetto magico della fotografia e ha bisogno più di leggerezza e trasparenza, che non pesanti armature" ⁻⁶⁴.

—
Note

⁻¹ L'espressione "scuola italiana di paesaggio" nasce in seno alla critica negli anni Novanta. Il lavoro dei fotografi generalmente riconducibili a tale ambito è stato lungamente studiato da Roberta Valtorta in molti scritti e interventi, fra i quali si rimanda almeno a

Valtorta 2004 e Valtorta 2013.
⁻² I faldoni nell'archivio della Federazione di Reggio Emilia del PCI relativi alla Festa nazionale dell'Unità del 1983 sembrano completi e non contengono documenti utili a stabilire se l'incarico sia nato per iniziativa del Partito o su

proposta dei curatori. Dei materiali utili potrebbero forse essere stati archiviati nella sezione relativa alle iniziative culturali, che è però conservata solo fino al 1982. Cfr. #Festa Nazionale dell'Unità 1983.
⁻³ *Ivi*, busta 14.7.
⁻⁴ Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984. Il volume,

che riproduce cinquanta fotografie per un totale di 72 pagine, è accessibile in formato elettronico nella sezione "Luigi Ghirri - Cataloghi, monografie e periodici" dell'archivio digitale della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia: cfr. <<http://digilib.netrib.e.it/bdr01/visore2/index.php?pidCollection=Ghirri-11-Notte-e-di:83&v=-1&pidObject=Ghirri-11-Notte-e-di:83>> (16.09.2018). Secondo un articolo dell'epoca, le opere in mostra dovevano essere circa un centinaio (cfr. Curati 1984). Raramente citato, *Notte e di* non è mai stato oggetto di uno studio critico. Per alcuni cenni si veda Gasparini 2012 e Zaganelli 2007, p. 122, che tuttavia privilegia una lettura sostanzialmente sociologica.

- 5 In conversazione con chi scrive (20.09.2018). Ringrazio Vittore Fossati per la più che cortese disponibilità.

- 6 Si veda la stesura del saggio *L'omino sul ciglio del burrone* (Ghirri 1986) o il continuo richiamo a mappe, planisferi o mappamondi nell'opera del fotografo.

- 7 Quintavalle 1984, pp. 7-8.

- 8 Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984, aletta anteriore.

- 9 Cfr. Ghirri / Leone / Velati 1984, s.p.

- 10 Ghirri 1987a, p. 105.

- 11 Cfr. Amendola 1981. L'opera, che era stata pubblicizzata sulle testate nazionali ed è ampiamente presente nelle biblioteche italiane, è stata ripubblicata a più riprese da Editori Riuniti negli anni Ottanta e più recentemente nel 2006.

- 12 *Ivi*, vol. II, s.p.

- 13 I testi sono stati redatti da Giovanni Rispoli, Gianfranco Berardi e Marcella Ferrara; gli ultimi due coadiuvati da Maurizio Ferrara e Luca Pavolini.

- 14 Alcuni dei fotografi compaiono nel lungo elenco di persone e archivi che hanno fornito i materiali. Nulla tuttavia riconduce le singole fotografie riprodotte ai rispettivi autori.

- 15 Amendola 1981, fotografie nn. 520-522.

- 16 *Ivi*, vol. II, s.p.

- 17 Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984, aletta anteriore.

- 18 Come indicato in una nota nel libro che precede l'apparato iconografico: cfr. *Ivi*, p. 18.

- 19 Come ha chiarito Vittore Fossati in conversazione con chi scrive (20.09.2018), a Bizzarri si deve l'idea di utilizzare i titoli dei giornali usciti durante lo svolgimento del Festival; egli stesso, invece, ha provveduto agli abbinamenti con le fotografie.

- 20 La "signora Italtel" è Marisa Bellisario, dirigente dell'azienda, al centro delle cronache di quei giorni per il completo jeans color rosa indossato in occasione di un dibattito sul lavoro tenutosi al Festival.

- 21 Munari 1980 [1944], pp. 10-16.

- 22 Rizzarelli 2017.

- 23 Cometa / Mariscalco 2014, p. 54.

- 24 Benjamin 1966 [1955], p. 77.

- 25 *Ivi*, p. 130.

- 26 Brecht 1975 [1955], p. XXXI. Si veda anche Lupi 1966 e, sulla *Kriegsfibel* di Brecht, Fragapane 2015.

- 27 Fossati 1973, pp. 168-169. I motivi

che hanno portato alla realizzazione della fotografia e all'inserimento del testo sono raccontati dal fotografo in Ugo Mulas 1973, pp. 98-100.

- 28 *Ivi*, p. 133.

- 29 Serafini 1981, s.p. (foglio chiuso dall'editore).

- 30 Calvino 2017 [1984], p. 152.

- 31 Calvino 1979.

- 32 Cfr. Altamira 2007, pp. 135-152.

- 33 Parmiggiani 1975, p. 15.

- 34 Balestrini 1980, s.p. La dedica del libro ("7 aprile") è redatta nell'anniversario dell'inizio dei processi che videro coinvolti diversi appartenenti e simpatizzanti di Autonomia Operaia, ai quali Balestrini si sottrasse con la latitanza in Francia.

- 35 Su Balestrini, si veda ad esempio Casero 2017, p. 31, per la quale "didascalie impazzite sembrano esplodere per andare a sovrapporsi alle figure in una dialettica, tesa e non sempre ironica, che crea una crepa nella possibilità di lettura tradizionale di entrambe".

- 36 Vaccari 2011 [1979], pp. 55-56.

- 37 *Ivi*, p. 57.

- 38 Alinovi / Marra 1981, p. 281.

- 39 Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984, pp. 28-29, 40-41, 60-61.

- 40 *Ivi*, aletta anteriore.

- 41 Per una panoramica coeva sulle "poetiche verbo-visuali", si veda Conte 1984.

- 42 Orazi 2010, p. 76.

- 43 Ghirri 1989, p. 15.

- 44 Come riportato anche nel profilo di Giulio Bizzarri sul sito dell'Opificio Letterario Potenziale (OpLePo), nato nel 1990 dichiaratamente

su modello dell'OuLiPo francese: cfr. <<http://www.oplepo.it/oplepiani.html>> (23.09.2018).
- 45 Consultando la stampa relativa al periodo del Festival è stato possibile rintracciare tutti gli articoli. I nomi delle testate sono indicati nel volume: "Avvenire", "Europeo", "Il Corriere della Sera", "Il Giornale", "Il Giorno", "Il Manifesto", "Il Messaggero", "Il Popolo", "Il Resto del Carlino", "Il Tempo", "La Gazzetta di Parma", "La Gazzetta di Reggio", "La Nazione", "La Repubblica", "La Stampa", "L'Unità" (di quest'ultima è risultato sia stata utilizzata prevalentemente l'edizione locale).
- 46 #Festa Nazionale dell'Unità 1983, busta 14.1.
- 47 Sollecitato in tal senso, anche Fossati osserva: "L'involontarietà nell'accostamento tra testi 'veri' e immagini è quello che ha preservato il lavoro tanto dalla retorica quanto da una trita ironia"

(in corrispondenza con chi scrive, 23.09.2018).
- 48 Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984, p. 9.
- 49 In conversazione con chi scrive (20.09.2018). Ringrazio Mario Cresci per la generosa disponibilità.
- 50 Il deposito presso lo CSAC delle fotografie esposte a Reggio Emilia è indicato nel colophon di *Notte e di*. Tuttavia, come ha osservato Paolo Barbaro (a cui va la mia gratitudine per avermi pazientemente assistita nello spoglio dei materiali d'archivio), non vi sono documenti comprovanti la provenienza di queste stampe dalla mostra del 1984.
- 51 Ghirri 1978.
- 52 Ghirri 1979, pp. 31-32.
- 53 Come rilevato da Quintavalle nel saggio introduttivo (Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984, p. 10).
- 54 Dei 167 negativi del progetto conservati presso l'archivio fotografico della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, diciotto

sono stati prodotti durante il comizio di Berlinguer. Tre di questi, in cui il podio è ancora vuoto, testimoniano lo studio della celebre inquadratura di spalle.
- 55 Ghirri 1987b, p. 122.
- 56 Cfr. "L'Unità - Edizione Emilia Romagna", 12 giugno 1984, p. 9.
- 57 Borgonzoni Ghirri 2010, p. 97.
- 58 Nel Fondo del Gabinetto fotografico del Comune di Reggio Emilia, per esempio, si trovano i provini a contatto di William Ferrari, fotografo istituzionale del Comune, che aveva eseguito inquadrature molto simili, ma meno incisive, di Berlinguer di spalle durante il comizio del 18 settembre 1983. Cfr. #GF-RE, n. 5768.
- 59 Quintavalle 1984, p. 10.
- 60 Belpoliti 2010, p. 125.
- 61 Ghirri 1984.
- 62 Ghirri 1988, p. 133.
- 63 Bizzarri / Bronzoni 1986; Bronzoni 1986.
- 64 Ghirri 1986, p. 83.

Bibliografia

- Alinovi / Marra 1981** Francesca Alinovi / Claudio Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione*, Bologna, Il Mulino, 1981.
- Altamira 2007** Adriano Altamira, *La vera storia della fotografia concettuale*, Milano, Area Imaging, 2007.
- Amendola 1981** Eva Paola Amendola (a cura di), *Storia fotografica del Partito comunista italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1981.
- Balestrini 1980** Nanni Balestrini, *Blackout*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- Belpoliti 2010** Marco Belpoliti, *Il Berlinguer di Luigi Ghirri*, in Lorenzo Capitani (a cura di), *Enrico Berlinguer. Il sogno di un'altra Italia*, Correggio (RE), Vittoria Maselli Editore, 2010, pp. 124-125.
- Benjamin 1966 [1955]** Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966 [ed. or. tedesca 1955].
- Bizzarri / Bronzoni 1986** Giulio Bizzarri / Eleonora Bronzoni (a cura di), *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Foro Boario, 1986), Milano, Feltrinelli, 1986.

- Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984** Giulio Bizzarri / Luigi Ghirri / Giovanni Ottolini (a cura di), *Notte e di. Immagini di settembre della Festa Nazionale dell'Unità. Reggio Emilia 1983*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Terrachini, 1984), Alessandria, Il Quadrante, 1984.
- Borgonzoni Ghirri 2010** Paola Borgonzoni Ghirri, *Bandiere rosse*, in Lorenzo Capitani (a cura di), *Enrico Berlinguer. Il sogno di un'altra Italia*, Correggio (RE), Vittoria Maselli Editore, 2010, pp. 97-99.
- Brecht 1975 [1955]** Bertolt Brecht, *L'Abici della guerra*, Torino, Einaudi, 1975 [ed. orig. tedesca 1955].
- Bronzoni 1986** Eleonora Bronzoni (a cura di), *Esplorazioni sulla via Emilia. Scritture nel paesaggio*, Milano, Feltrinelli, 1986.
- Calvino 1979** Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.
- Calvino 2017 [1984]** Italo Calvino, *Collezione di sabbia*, Milano, Mondadori, 2017 [ed. orig. 1984].
- Casero 2017** Cristina Casero, *Il conflitto nell'opera di Nanni Balestrini, "dadaista d'assalto". Azioni e performance degli anni Sessanta*, in "Piano b. Arti e culture visive", vol. 2, n. 1, 2017, pp. 28-43.
- Cometa / Mariscalco 2014** Michele Cometa / Danilo Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014.
- Conte 1984** Vitaldo Conte (a cura di), *Nuovi segnali. Antologia sulle poetiche verbo-visuali italiane negli anni '70-'80*, Rimini, Maggioli, 1984.
- Costantini / Chiaramonte 1997** Paolo Costantini / Giovanni Chiaramonte (a cura di), *Luigi Ghirri. Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, Torino, SEI, 1997.
- Curati 1984** Mauro Curati, *Una fotografia oltre il loisir. Una mostra sulla Festa de l'Unità a Reggio Emilia*, in "L'Unità-Emilia Romagna", 6 giugno 1984, p. 7.
- Fossati 1973** Paolo Fossati (a cura di), *Ugo Mulas. La fotografia*, Torino, Einaudi, 1973.
- Fragapane 2015** Giacomo Daniele Fragapane, *La Kriegsfilbel di Bertolt Brecht, una teoria negativa*, in "RSF. Rivista di studi di fotografia", n. 1, 2015, pp. 48-61.
- Gasparini 2012** Laura Gasparini (a cura di), *Un'idea e un progetto. Luigi Ghirri e l'attività curatoriale. Guida alla mostra*, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, 2012.
- Ghirri 1978** Luigi Ghirri, *Kodachrome*, Modena, Punto e Virgola, 1978.
- Ghirri 1979** Luigi Ghirri, *Italia ailati* (1979), in Costantini / Chiaramonte 1997, pp. 31-32.
- Ghirri 1984** Luigi Ghirri, *La fotografia: uno sguardo aperto, dattiloscritto per un seminario all'Università di Parma* (1984), in Costantini / Chiaramonte 1997, p. 63.
- Ghirri 1986** Luigi Ghirri, *Fotografia e rappresentazione dell'esterno*, in Bizzarri / Bronzoni 1986, pp. X-XI; poi in Costantini / Chiaramonte 1997, pp. 80-84.
- Ghirri 1987a** Luigi Ghirri, *L'obiettivo nella visione* (1987), in Costantini / Chiaramonte 1997, pp. 104-108.
- Ghirri 1987b** Luigi Ghirri, *Lenigma fotografia* (1987), in Costantini / Chiaramonte 1997, pp. 121-122.
- Ghirri 1988** Luigi Ghirri, *Lo sguardo inquieto. Un'antologia di sentimenti* (1988), in Costantini / Chiaramonte 1997, pp. 132-136.
- Ghirri 1989** Luigi Ghirri, *Paesaggio italiano*, Milano, Electa, 1989.
- Ghirri / Leone / Velati 1984** Luigi Ghirri / Gianni Leone / Enzo Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante, 1984.

- Lupi 1966** Sergio Lupi, *Tre saggi su Brecht*, Milano, Mursia, 1966.
- Munari 1980 [1944]** Bruno Munari, *Fotocronache di Munari. Dall'isola dei tartufi al qui pro quo*, Milano, Verba, 1980 [ed. orig. 1944].
- Orazi 2010** Estella Orazi, *La poesia visiva*, Macerata, Edizioni Simple, 2010.
- Parmiggiani 1975** Claudio Parmiggiani, *Alfabeto*, Reggio Emilia, Museo di Storia Naturale Lazzaro Spallanzani, 1975, disponibile online su <<http://digilib.netribe.it/bdr01/visore2/index.php?pidCollection=Ghirri-LA-09-Parmiggiani-Alfabeto:1&v=-1&pidObject=Ghirri-LA-09-Parmiggiani-Alfabeto:1>> (16.09.2018).
- Quintavalle 1984** Arturo Carlo Quintavalle, *Di giorno, di notte*, in Bizzarri / Ghirri / Ottolini 1984, pp. 7-11.
- Rizzarelli 2017** Giovanna Rizzarelli (a cura di), *Doppio talento e doppia creatività. Scrittori artisti e artisti scrittori italiani tra XVI e XVIII secolo*, convegno (Scuola Normale Superiore di Pisa, 5 ottobre 2017), relazioni parzialmente disponibili online su <<https://www.sns.it/eventi/doppio-talento-e-doppia-creativita>> (23.09.2018).
- Serafini 1981** Luigi Serafini, *Codex Seraphinianus*, Parma, Franco Maria Ricci, 1981.
- Spunta 2017** Marina Spunta, *Narrating the Experience of Place: Luigi Ghirri and Literature*, in Marina Spunta / Jacopo Benci (a cura di), *Luigi Ghirri and the Photography of Place*, Oxford, Peter Lang, 2017, pp. 199-224.
- Ugo Mulas 1973** Ugo Mulas. *Immagini e testi*, con una nota critica di Arturo Carlo Quintavalle, Parma, Istituto di Storia dell'Arte, Università di Parma, 1973.
- Vaccari 2011 [1979]** Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, a cura di Roberta Valtorta, Torino, Einaudi, 2011 [ed. orig. 1979].
- Valtorta 2004** Roberta Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio. 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Lupetti, 2004.
- Valtorta 2013** Roberta Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 2013.
- Zaganelli 2007** Loretta Zaganelli, *Viaggi diversi in Italia. La fotografia in Emilia-Romagna*, in Piero Pieri / Chiara Cretella (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna, 1968-2007*, vol. III, *Arti, comunicazione, controculture*, Bologna, CLUEB, 2007, pp. 121-145.

Fonti archivistiche

- #Festa Nazionale dell'Unità 1983** Archivio del PCI Federazione provinciale di Reggio Emilia, Commissione organizzazione feste dell'Unità, Polo archivistico del comune di Reggio Emilia, buste da 14.1 a 14.14
- #GF-RE** Fondo del Gabinetto Fotografico del Comune di Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi – Fototeca

***In viaggio con Lauro Messori* di Mario Cresci (2017): fotografie d'archivio tra fototesto e libro d'artista**

Abstract

The paper investigates the artistic re-use of photographic archival materials and detects the morphological tangency between archive, phototext and artist's book, highlighting the artist's ethical responsibility towards History. We will take into consideration Mario Cresci's photo-book *In viaggio con Lauro Messori 1960-2016*, in which such a storyboard is constructed on the basis of visual and textual documents produced by geologist Lauro Messori and currently held in the Eni Archive.

Keywords

CRESCI, MARIO; MESSORI, LAURO; ARTISTS' BOOKS; ARCHIVAL ART; ICONOTEXTS; VISUAL CULTURE; INDUSTRY ARCHIVE; ARTISTIC COMMISSION

D all'archivio (alla mostra) al libro d'artista (fig. 1): la filiera fototestuale, nel caso di studio che esamineremo, dimostra tutte le potenzialità dell'oggetto intermediale e, persino, transmediale, a voler tener conto del variegato processo adattivo a cui è stato sottoposto il materiale-fonte. Potenzialità che si attuano anche sul piano metafotografico, se le diverse articolazioni aiutano a circoscrivere due questioni teoriche e metodologiche fondamentali: da un lato, quella della produzione dell'immagine fotografica; dall'altro, quella del suo utilizzo, anche nei termini di una concretezza documentaria, il cui valore è legato alla sua duplice natura di oggetto materiale e contenuto visuale⁻¹. Emerge, però, un terzo fattore: il riuso che l'artista del mezzo fotografico determina a partire dal materiale documentario in suo possesso, valorizzando o subordinando ai fini estetici i segni dell'originario uso sociale. Anche in questo senso, allora, fa luce la considerazione di Costanza Caraffa per cui

—
le fotografie, e in particolare le fotografie documentarie, non hanno un'unica, definita data di nascita, bensì sono caratterizzate da diversi stadi di produzione. In altre parole, come oggetti materiali le fotografie hanno una biografia, o meglio più biografie ⁻².

—

La scelta di Mario Cresci come campione di una tendenza, invero sempre più diffusa, a leggere la fotografia come “oggetto che agisce sul reale” ⁻³, proprio in quanto oggetto, si giustifica per due precipue direzionalità della sua opera: da un lato, l'impostazione di una ricerca artistica che preveda un uso *site specific* della fotografia ⁻⁴, stimolato cioè dal confronto con un determinato luogo; dall'altro, appunto, la vocazione transmediale e ipertestuale del suo lavoro ⁻⁵, che sembra descrivere una costante espansione del proprio universo artistico e narrativo. *Ri-creazioni* (2016) si intitola, per l'appunto, la mostra di Cresci ospitata e patrocinata dalla Fondazione Camera-Centro Italiano per la Fotografia di Torino, in *partnership* con l'Archivio Storico dell'Eni, che ha messo a disposizione del fotografo i suoi materiali documentari per un'installazione visuale. Vi ha un peso specifico, evidentemente, il design tecnologizzato, che è una pratica a cui l'artista ligure ricorre, in modo intermittente, dalla fine degli anni Sessanta ⁻⁶.

Tra le aree espositive, il corridoio di raccordo presenta anche un *excursus* tematico, *In viaggio con Lauro Messori*, che presto troverà la forma dell'oggetto-libro d'artista nell'edizione Danilo Montanari ⁻⁷. Ma il titolo in questione è depistante: come si precisa meglio in un'intervista ⁻⁸, trattasi di un “viaggio nel viaggio” che Cresci compie sulle orme del geologo dell'Agip, Lauro Messori, che nel 1959 partecipò alla prima spedizione mineraria dell'Italia in Persia. Quindi, non un accompagnamento, né tantomeno un viaggio in presenza, ma una proiezione o un'operazione di filtraggio: Cresci frappone tra sé e l'esperienza concreta, inattuabile se non sul piano della modernizzazione di una memoria storica, il diaframma costituito dalle fotografie di Messori. Nel risvolto di copertina del fotolibro, che nasce proprio da questa sovrapposizione di sguardi, Cresci ricostruisce la genesi di questo percorso sperimentale:

—
Visionando l'Archivio Eni a Pomezia nel 2016, ho scoperto due contenitori ad anelli con centinaia di provini fotografici a contatto realizzati in Iran [...] dal 1958 al 1960. Su ogni foglio le indicazioni scritte di suo pugno invadono spesso le immagini attraverso segni, parole e schemi scientifici di riferimento al paesaggio e alle persone che egli incontrava nei suoi spostamenti sul territorio iraniano ⁻⁹.

—

Tra i monti Zagros, dove furono ubicati e perforati i pozzi di scoperta di tre giacimenti petroliferi, e quelli dell'Oman, la carovana avanzava senza la guida di una carta geografica, servendosi dei soli rilevamenti aerei, come annota il geologo nel suo diario:

—
Osserviamo le foto-aeree della zona che ho con me (sono l'unica base di lavoro, poiché non esistono carte topografiche della regione): seguendo il fiume si dovrebbe arrivare in una zona probabilmente abitata poiché si vedono vegetazione e coltivazioni; forse vi sarà un villaggio di capanne ⁻¹⁰.

—
E ancora:

—
Controllo il percorso con la foto-aerea della zona. Ci avviciniamo lentamente ad un'area in cui, dalla foto, sembra esservi un'oasi; ma camminare diventa sempre più difficile ⁻¹¹.

—
Benché nei resoconti cronachistici di Messori, e quindi in una forma discorsiva più cursoria, la fotografia appaia come strumento descrittivo e di misurazione, senza che l'attraversamento 'per immagini' del paesaggio abbia alcuna funzione rituale, il suo sguardo fotografico non si limita, tuttavia, a una indagine scientifica del territorio e dei principali geositi. Seguendo la tradizione di tanta scrittura di viaggio e saggistica etno-antropologica, il motivo del fotografare sorregge la narrazione del *tòpos* costituito dall'incontro etnografico. Richiama anche, nella costruzione retorica dell'aneddoto successivo di Messori, i disagi lamentati nella letteratura di genere dagli artisti esotisti tardo-ottocenteschi, ostacolati dall'iconofobia islamica, che disturbava il lavoro in pubblico, come pure dalla difficoltà di ottenere modelli, specie femminili. Se la sua fotografia, che si inserisce nel solco di una certa tradizione orientalista ⁻¹², come appare inevitabile ancora agli inizi degli anni Sessanta, ne desume alcuni tratti pittoreschi, non mancano, tuttavia, anche intenzionalità documentaristiche, atte a descrivere il contesto delle pratiche sociali.

—
Frattanto una bambina, dal viso bellissimo, si avvicina. Porta una lunga veste nera a fiori rossi ornata con ricami rossi al bordo, al collo e alle maniche. Anche il capo è ricoperto e si vede solo il viso. Prendo la macchina fotografica e scatto una foto. Mi accorgo subito d'aver commesso un errore. Un uomo mi si avvicina e cerca di capire che cosa ho fatto. Certo sto compiendo altre stregonerie con quell'apparecchio, se attraverso di esso guardo le loro donne. Tabrizi riesce con fatica spiegargli di che cosa si tratta realmente e l'uomo vuol vedere attraverso il mirino della macchina come facevo io. Sembra deluso ⁻¹³.

—
L'alterità linguistica e radicalmente culturale trovava la sua raffigurazione allocronica ⁻¹⁴ nell'incapacità indigena di servirsi della macchina fotografica, se non all'interno della cornice ritualistica propria alla mentalità magica. Di qui la delusione dell'uomo, nella scena appena citata, nel constatarne il mancato funzionamento come generatore di prodigi. In questo scorcio cronologico la strumentazione audiovisiva

Mario Cresci,

In viaggio con Lauro

Messori 1960/2017, 2017.

Sovraccoperta e rilegatura

a soffietto, stampa su

cartoncino, dimensioni

totali: 22,50 × 495 cm.

© Mario Cresci, Danilo

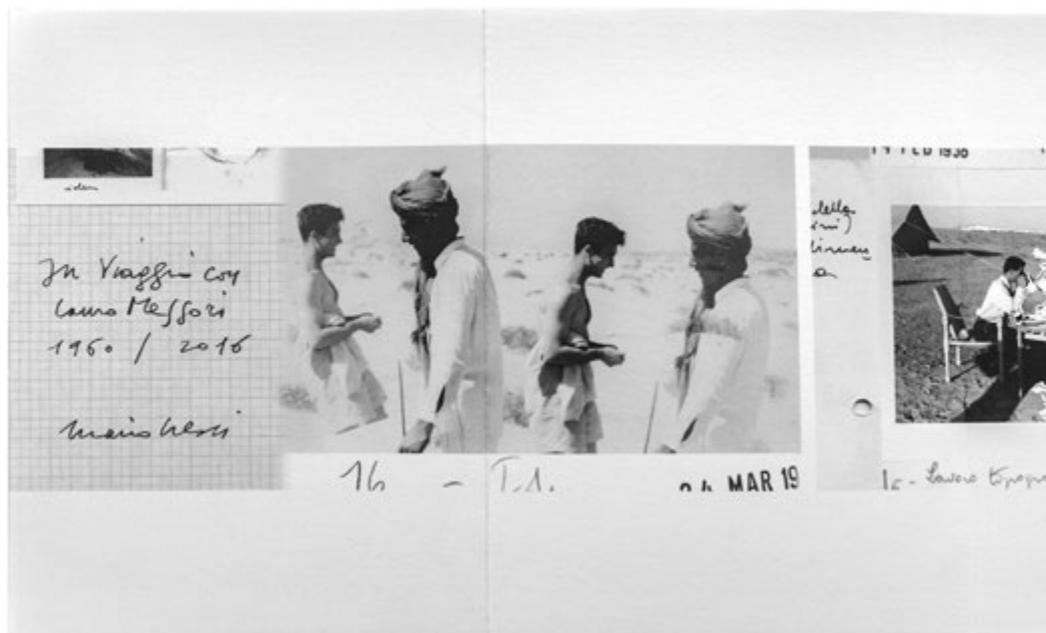
Montanari Editore



aveva ormai un ruolo riconosciuto nel definire caratteri e dinamiche dell'incontro etnografico ⁻¹⁵ e ne costituiva, anzi, un significativo fattore di alterazione. Se i risultati erano precedentemente affidati a note e trascrizioni dell'etnografo o, addirittura, alla sola memoria, essi erano oramai oggetto di registrazione. La documentazione antropologica può così essere tecnologicamente riprodotta (oltre che archiviata), rendendo nuovamente 'presenti' alcune proprietà fisiche del *fieldwork*. Certo, il campo di Messori non aveva finalità etno-antropologiche. Tuttavia, lo stesso Cresci – peraltro, non privo di nozioni in materia, a partire dalla sua esperienza nella Lucania demartiniana degli anni Settanta-Ottanta, dove circa un ventennio prima era stata inaugurata la fotografia etnografica italiana ⁻¹⁶ – sembra consapevole che la qualità della 'visione' di Messori superi, per una convergenza di scientificità e sensibilità, gli stretti confini disciplinari del rilievo geomorfologico.

Non è un caso, quindi, che Cresci inserisca, sulla doppia pagina ad apertura del volume, che risulta un foglio continuo rilegato a fisarmonica, ritagli delle fotografie di un giovane occidentale (un collega di Messori?) e di una guida locale sullo sfondo del deserto iraniano (fig. 2), quasi a non poter occultare che quella di Eni è stata anche una storia di conquista, di 'colonizzazione' economica. In termini retorici, si tratta di un'evidente operazione di montaggio ⁻¹⁷: il gruppo delle due figure è sottoposto a una sorta di duplicazione, con la possibilità di porre in evidenza ora una figura ora l'altra, tramite effetti di opacizzazione e distanziamento che modificano la messa a fuoco dei soggetti senza alterare lo scenario localizzato, quasi ridotto a quinta teatrale. Francesco Faeta ha sottolineato che

—
le attività di sguardo che presiedono alla costruzione del discorso antropologico [...] poggiano certamente sulla percezione e la traduzione



02

Mario Cresci,

Sequenze fotografiche 1-2.

Riproduzioni in Cresci

2017, s.p.

© Mario Cresci, Danilo

Montanari Editore

culturale del percepito, dentro il campo di interazione sociale che convenzionalmente chiamiamo osservazione, ma hanno la possibilità di divenire realtà socialmente fondate attraverso la memoria e la messa in scena, la rappresentazione. [...] mentre si ricorda si rappresenta, mentre si osserva si ricorda, mentre si rappresenta si osserva ⁻¹⁸.

—

In questo senso, l'alterità proposta da Messori – tanto nelle note diaristiche quanto in alcune inquadrature di gruppo (soldati, guide, bambini nativi) –, e in un secondo tempo messa in scena da Cresci, resta un mondo oggettivato, spettacolarizzato, a disposizione dell'osservazione di una macchina fotografica che non è, e non può essere, "partecipante" ⁻¹⁹. Nel montaggio di Cresci, tra realtà e fotografia, intesa come finestra sul reale, persiste comunque una mancanza di corrispondenza, nonostante il grado di indessicalità che siamo disposti a riconoscere alla fotografia stessa. E questa mancanza coincide con lo spazio in cui l'artista dà vita alla ri-creazione ⁻²⁰.

Echi dell'*Archival Art*

Fin dalle sue origini, la fotografia ha avuto un impiego a scopi classificatori e tassonomici non lontano dai principi organizzatori dell'archivio stesso. Il rapporto tra pratiche fotografiche e archivistiche è generalmente più complesso, come ha evidenziato la fortunata esposizione *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (2008) dell'International Center of Photography di New York, per la quale il curatore Okwui Enwezor scriveva che:

—

Photography is simultaneously the documentary evidence and the archival record of such transactions. Because the camera is literally an archiving machine, every photograph, every film is a priori an archival object. [...] photography and film are often archival records [...]. The infinitely reproducible, duplicatable image [...] becomes, in the realm of its mechanical reproduction or digital distribution or multiple projection, a truly archival image ⁻²¹.

—

Del resto, per Charles Merewether i concetti dell'archivio sono stati esaminati, contestati e nuovamente ideati sin dall'inizio del Novecento da parte degli artisti:

—

For it is in the sphere of art and cultural production that some of the most searching questions have been asked concerning what constitutes an archive and what authority it holds in relation to its subject ⁻²².

—

Ma forse ciò che rende l'archivio un elemento fondante della cultura visuale odierna è la possibilità di rendere 'fisicamente' presente la notizia storica interessando le pratiche dell'*Archival Art*. In questo senso, quest'ultima ha un forte valore performativo ⁻²³: legata alla

componente materiale del fare artistico e della forma archivio, sostanzia la possibilità dell'*happening*, dell'evento che ha luogo (incluso quello più rischioso: la cancellazione, l'oblio) e che si interfaccia con l'autorialità dell'artista e l'autorità dell'archivista. Questo, nel tentativo di stabilire – il dubbio è in buona sostanza etico – se ciò che è materialmente presente, visibile e leggibile sia effettivamente commisurato alla Storia di cui si fa racconto.

A ogni modo, strategie di archiviazione (raccolta, selezione, catalogazione, organizzazione, recupero, ecc.) sono ampiamente documentate nell'ambito dell'arte contemporanea dell'ultimo mezzo secolo, almeno nell'ottica di ciò che è stato definito "universo-cover": "l'inizio di una prassi, un fare che è un ri-fare, [...] un'opera che è già copia in-sé" ⁻²⁴. Per gli artisti contemporanei, lavorare con materiali d'archivio significa rielaborare un'immagine o un oggetto storici, ridefinendone i formati, suggerendo possibili installazioni, sostanzialmente manipolando i contenuti e sottoponendoli a mutamenti semantici, a volte fino alla creazione apocrifia. D'altra parte, che sia appropriazione o remix, la pratica citazionista equivale in sé a "un'operazione critica di scarto linguistico" per la quale il sostrato iconografico funge da "innesto testuale" ⁻²⁵.

È utile notare, a questo punto, come Cresci abbia lavorato non sui negativi, ma scansionando i provini a contatto delle fotografie di Messori. L'idea stessa del provino ci immette subito nella dimensione dell'archivio e dei suoi materiali. L'immagine fotografica in sé, intesa come traccia o sopravvivenza (testimonianza), è però più efficace del documento testuale archivistico nell'esibire lacune e discontinuità tra due piani temporali (quello della produzione e quello dell'archiviazione, a cui si potrebbe aggiungere, come in questo caso, il 'terzo tempo' del riuso), soprattutto nel caso di una serie. Visto in questa prospettiva, il fotolibro di Cresci presenta un uso sapiente del supporto: la sovraccoperta in cartoncino (con *texture* di carta millimetrata) tiene insieme con il solo ausilio di un elastico – simil-fascicolo – una rilegatura secondo il metodo *orihon* (fig. 1). Apertura a soffietto, forma a fisarmonica e stampa fronte-retro consentono una visualizzazione delle immagini fotografiche secondo un *continuum* che dovrebbe evocare quello temporale e, in ottica allargata, il viaggio 1960/2016 a cui ammicca il titolo, che vi appare manoscritto, *In viaggio con Lauro Messori 1960/2016*. Nelle pagine interne Cresci afferma:

—

Il mio intervento si è concretizzato infine in un lungo nastro di immagini che non ha interruzioni [per una lunghezza totale di circa 5 metri, *recto*, e 5, *verso*], come una metafora filmica, che scorre da una foto all'altra e io sono dentro al viaggio di Messori che ripercorro a distanza di tempo ⁻²⁶.

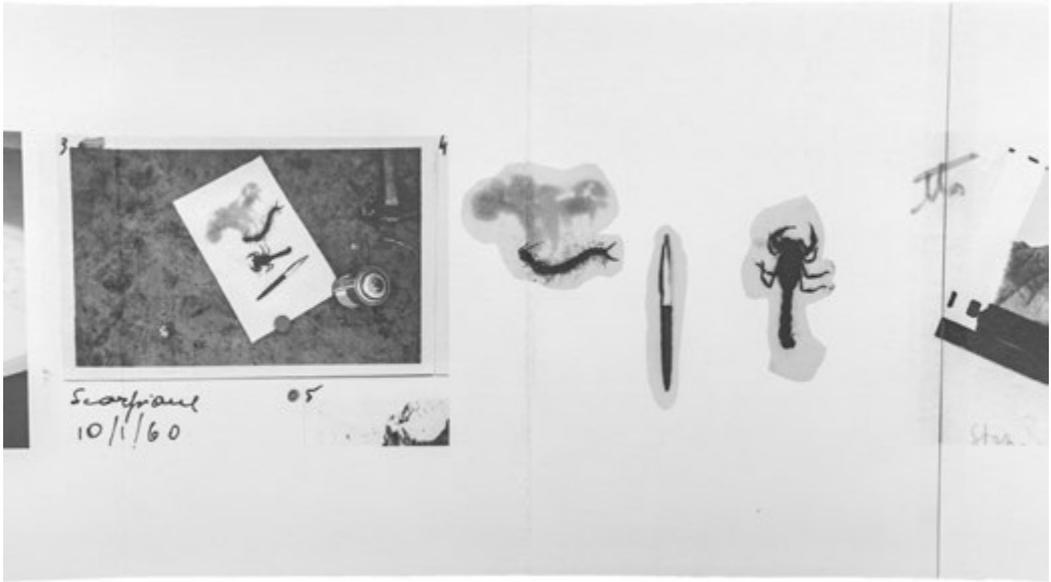
—

Apparentemente in contrasto con questa scelta di continuità, assumono particolare rilievo le vaste porzioni dell'impaginato destinate al bianco tipografico. Lo spazio intericonico è lasciato libero perché si

applichi il principio di *closure*: la percezione dei singoli elementi come un insieme è quindi rimessa, in modo gestaltico, alla collaborazione interpretativa del lettore. Le transizioni da un segmento fotografico all'altro, se pausano il flusso di immagini, orientano anche lo sguardo verso gli inserti testuali, che nella scrittura del geologo hanno la funzione prioritaria di denominazione ed etichettatura del materiale, mentre nella riarticolazione di Cresci – che pure tende a conservarli nelle sedi originarie di accompagnamento al testo visivo di Messori, opportunamente tagliandoli per assecondare il montaggio delle immagini – rientrano a pieno diritto, e in un'ottica paritaria, nel progetto grafico complessivo.

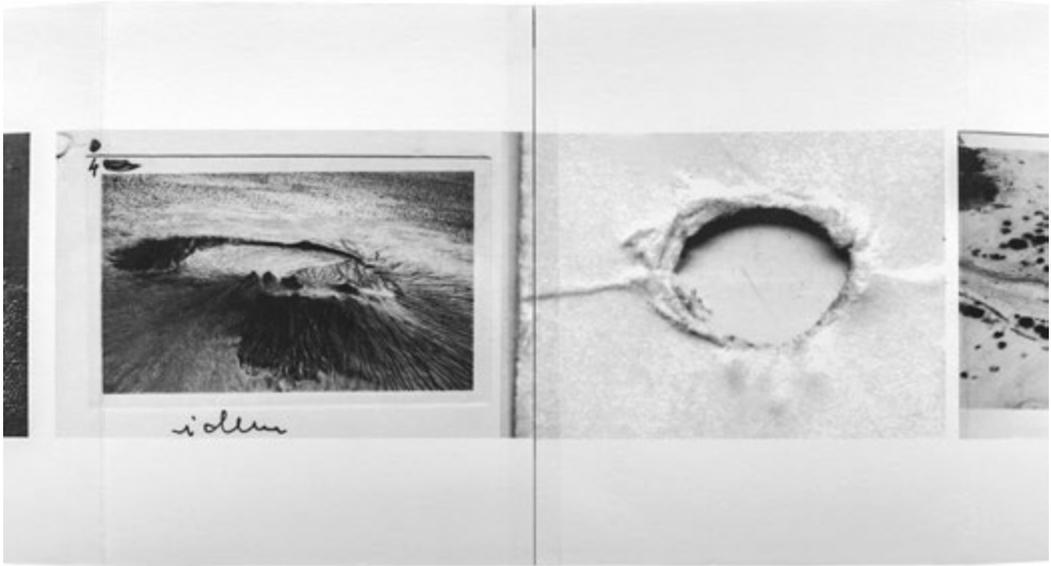
Cresci fa intendere di voler giocare con il concetto di linearità spazio-temporale (non rispettando, nella serie, la cronologia degli scatti di Messori e optando per una disposizione che spesso sacrifica, o 'inquina' nella sua leggibilità, la data impressa sugli originali), ma anche di consequenzialità logica, parzialmente riproponendo prassi già sperimentate nelle serie *Inclinazione*, *Rotazione*, *Traslazione* e *Avvicinamento* (Matera-Milano, 1971-1972). Lavorando ora in post-produzione, acquisisce completa libertà 'sintattica': altera l'ordine della successione; ribalta, ruota, scontorna digitalmente singoli oggetti, presentandoli isolati dal contesto dell'immagine originale (fig. 3), come già proposto in *Misurazioni* (Matera, 1977-1979) ⁻²⁷; inserisce effetti di sfocatura e dissolvenza tra un frammento e l'altro; simula processi di lunga esposizione o sovrappone più sezioni di lavoro, a volte con effetto ondulare, per aumentare il dinamismo dei soggetti rappresentati. Gli accostamenti tra un segmento fotografico e l'altro, al di là della dichiarata volontà di tracciare un percorso simbolico, risultano così aleatori, in conformità a quella certa componente di casualità che ritroviamo nell'*Archival Art*.

Tuttavia, è dato rintracciare in qualche punto passaggi più conformi al principio di analogia, come nella riuscita giustapposizione – che appare in copertina e viene poi ripresa nel corpo del volume – tra l'immagine di un cratere vulcanico e lo zoom dell'inquadramento dall'alto di un foro su carta (fig. 4), il cui rimando più prossimo – nell'ipertesto cresciano – è la fotografia di una slabbratura su intonaco (*Senza titolo*, Bergamo, 2012), che tra l'altro campeggiava icasticamente sulla cover del catalogo *Mario Cresci. Forse fotografia* (2012) ⁻²⁸. Da un lato, la figura geometrica del cerchio, che l'artista esplora non per la prima volta nelle sue potenzialità evocative ⁻²⁹ – si veda anche il suo utilizzo nella già citata mostra *Ri-creazioni* (fig. 5) – funziona da evidente metafora della ciclicità del tempo e della funzione della memoria, come richiamato in più interventi critici da Roberta Valtorta ⁻³⁰. D'altra parte, però, si tratta anche dell'ennesima focalizzazione sull'aspetto materico e sensorio della documentazione verbo-visiva di Messori, aspetto che lo sfasamento temporale non riduce, ma enfatizza. Da un lato, la stratificazione temporale dei contenuti fotografici (e la tendenza dei valori iconici a fare sistema, anche attraverso forme di riadattamento); dall'altro, il carattere esperienziale della consultazione fotografica in archivio. Su questo punto fa luce Tiziana Serena:



03

Mario Cresci,
Sequenze fotografiche
5-6. Riproduzioni in Cresci
2017, s.p.
© Mario Cresci, Danilo
Montanari Editore



04

Mario Cresci,

Sequenze fotografiche

23-24. Riproduzioni in

Cresci 2017, s.p.

© Mario Cresci, Danilo

Montanari Editore



05

Mario Cresci,

Ludus #01, 2016.

Stampa inkjet, 150 × 150

cm.

Collezione dell'artista

© Mario Cresci

—

Se è vero che il luogo in cui la fotografia si fa visibile è la superficie, è altrettanto vero che sono le sue qualità specifiche di oggetto fisico e materiale, nello spessore di tutta la sua piena e viva cosalità, che ci conducono ad avere un'esperienza aptica attraverso un coinvolgimento dei sensi [...]. Questo coinvolgimento con il corpo della fotografia [...] contribuisce a farne uno specifico oggetto sociale ⁻³¹.

—

La concezione della fotografia come “oggetto sociale” introduce dunque a una riflessione sulla funzione storico-politica dell'archivio fotografico ⁻³².

Ipotesi di lettura dell'archivio d'impresa

La messa in crisi delle narrazioni storiche, accademiche, a opera degli studi postcoloniali (e, più specificamente, dei *subaltern studies*) ha sicuramente avvantaggiato nuove forme di storia applicata, che operano una mediazione culturale tra passato e memoria, e rispetto alle quali la riflessione di Cresci si posizionerebbe in ambito artistico con sintonica precocità:

—

Se la 'memoria' è un po' il tentativo di appropriarsi del tempo unitamente all'acquisizione di regole di retorica e al possesso di testi e immagini che si riferiscono al passato, il suo apprendimento dipende dall'ambiente sociale e politico che la utilizza ⁻³³.

—

In questo contesto, lo storico di professione non è più figura di riferimento esclusiva per intavolare un discorso pubblico sulla storia, e così pure l'egemonia dell'archivio istituzionale ufficiale viene ridimensionata a comprendere come scientificamente attendibili anche altri soggetti produttori, come archivi di famiglia o di impresa. In quest'ultimo caso,

che ci interessa più da vicino, i modelli di storia sociale sono elaborati a partire da una documentazione che congiunge e parifica tre livelli di intervento: fabbrica, impresa e territorio di impianto. Questa documentazione include testi pubblicitari, libri contabili, brevetti, fotografie; materiali precedentemente pressoché negletti dalla storiografia ufficiale perché considerati eccessivamente autoreferenziali. Tali documenti risultano, invece, preziose testimonianze microstoriche⁻³⁴, poiché consentono di circostanziare l'evoluzione degli enti interessati, interpretarne le finalità e inquadrarne le influenze socio-politiche all'interno di una determinata cultura locale. Questo consente di aggiornare la restituzione della forma-archivio, facendola emergere dal restrittivo campo disciplinare storico-filologico, tramite i paradigmi della forma-atlante: la mappatura è, sì, storica perché contiene le rappresentazioni di una memoria collettiva, ma è anche geografica, sociale, politica, etica. Di tale "spazializzazione del tempo" e "temporalizzazione dello spazio"⁻³⁵ è chiamata a render conto un'operazione come quella compiuta da Cresci a partire dai materiali del Fondo Agip.

Dopo un lavoro di riorganizzazione, avviato nel 1993 e non ancora concluso, l'Archivio Eni apre al pubblico nel 2006, a Pomezia (RM), in occasione del centenario della nascita di Enrico Mattei (1906-1962), figura chiave attorno alla quale ruota gran parte dei fondi documentari: suoi i verbali, i comunicati stampa, i discorsi cartacei e in audiovisivo⁻³⁶, sua la proprietà di molto materiale inedito. La memoria storica aziendale è, poi, affidata a 500.000 fotografie a stampa (in bianco e nero e a colori), 200.000 diapositive e 30.000 negativi, che costituiscono l'archivio fotografico nato nel 2005 e ora in corso di digitalizzazione. A rinverdire la tradizionale filosofia aziendale che, sin dalla metà degli anni Cinquanta, ha mirato al coinvolgimento di artisti, intellettuali e altre voci della vita pubblica del Paese in attività complanari⁻³⁷ (si pensi allo storico periodico "Il Gatto Selvatico") l'Archivio nel 2016 si è dunque avvalso della collaborazione di Mario Cresci per dare visibilità al proprio patrimonio.

Il fotografo ligure, spiegando l'operazione, ha, ovviamente, tenuto a rivendicare che "un autore può interpretare un archivio storico secondo la propria libertà interpretativa"⁻³⁸. In effetti, nel fotolibro la storia di Eni ci appare – contrariamente alle aspettative – miticamente separata da quella del suo fondatore, come se l'"uscire dalla pianura Padana"⁻³⁹ non fosse il risultato di accordi politici da parte delle gerarchie del petrolio, ridefinite dalla cosiddetta crisi di Abadan tra Regno Unito e Iran (1951-1954) e delle solidissime strategie di internazionalizzazione perseguite dall'azienda, ma l'esito dell'avventura (anche in termini conoscitivi) dei giovani dipendenti di Agip Mineraria.

In breve, consapevole che "questo archivio ha un senso globale della società di quegli anni"⁻⁴⁰, Cresci rivitalizza l'esperienza di Messori – l'esperienza dell'Agip, in senso lato – per raccontare le aspettative di un'Italia in pieno boom economico, attraverso la prospettiva straniata della pionieristica campagna persiana, lasciando del tutto sullo sfondo

della sua narrazione la dirigenza che quella campagna aveva promosso. Cresci afferma che è “un modo di vedere non fuori ma dentro alle cose, non la forma esterna del mondo, quanto piuttosto quella del suo interno”⁻⁴¹. Un modo di vedere facilmente riconducibile allo *spatial turn* che negli ultimi decenni ha rinnovato elaborazioni critiche e prassi estetiche, e che viene ribadito dalle sue affermazioni:

—
penso che tutto il mio lavoro sia stato un *site-specific* spalmato su varie tematiche quasi sempre legate ai luoghi in cui vivo con il desiderio e la curiosità di conoscerne la storia tra passato e presente, una specie di sonda nel reale, sempre sensibile al caso, agli imprevisti e alla trasgressione dell'appartenenza, spesso e volentieri fuori dal bisogno di farsi riconoscere, di mantenere l'immagine di un fotografico ripetuto e riconoscibile. Sentivo la necessità di avere sottomano una realtà fisica per inventarne altre possibili che non immaginavo a priori, ma che nascevano solo a contatto diretto con i luoghi, i contesti, le luci, gli umori, i comportamenti dei miei referenti. Mi piaceva pensare a un'arte che si avvicinasse anche al senso di una ricerca sul campo⁻⁴².

—
Il progetto di Cresci si rivela, in questo caso, particolarmente ambizioso perché i luoghi da restituire non sono univoci; appaiono, anzi, fortemente embricati: la Persia, vista attraverso l'obiettivo di Messori, l'Italia vista attraverso il fondo archivistico a cui l'artista ha accesso, e l'archivio stesso, nella sua natura fisica e oggettuale. La prospettiva è geocritica e, al contempo, “ecologica”⁻⁴³: la consapevolezza del reciproco condizionamento tra comunità e territorio, maturata – è facile credere – soprattutto durante il soggiorno lucano, a stretto contatto con la relativa cultura materiale, ha avviato la “ricerca sul campo” di Cresci a un lavoro interpretativo sulle forme di rappresentazione della realtà, nello specifico del rapporto uomo-ambiente. Riconoscere “la natura ambientale delle immagini”⁻⁴⁴ è già un predisporre al loro riutilizzo e alla loro riattualizzazione, valutandone costantemente la resilienza.

Libro d'artista e fototestualità

Ancora nel 2003, Giorgio Maffei lamentava l'assenza di “un nome non equivoco”⁻⁴⁵ per l'oggetto ‘libro d'artista’, additando la difficoltà di ogni tentativo tassonomico rivolto alla complessa fenomenologia di questo prodotto:

—
sempre a metà strada tra il volume tradizionale – di cui vuole programmaticamente sfruttare le potenzialità implicite in uno strumento di comunicazione di massa – e l'opera d'arte, un particolare tipo di opera d'arte che si snoda dentro e mediante un certo mezzo/supporto espressivo – il libro – coincidente col messaggio artistico da comunicare; un'opera, insomma, in cui la forma data alla comunicazione del

messaggio artistico coincide col contenuto, il significante col significato -46.

Così Carla Barbieri mette in luce la particolarità semiotica del libro d'artista, che, tuttavia, non manca di suscitare le questioni dell'autorialità condivisa e quella dell'equivalenza dei media contemplati, per elencare solo le principali, legate al suo statuto che metterebbero in crisi la pertinenza di una troppo rigida categorizzazione. A partire dalle sperimentazioni artistiche degli anni Sessanta e Settanta, a cui il libro d'artista deve la sua risemantizzazione dopo la genesi nell'alveo delle avanguardie storiche, "la distinzione consueta tra opera unica e opera multipla non si giustifica più" -47. Il libro d'artista diventa allora, nella provocazione lanciata dagli artefici del momento e nella ricezione critica più diffusa, un dispositivo "onnimediale" -48, che deriva la sua forza espressiva dal rifiuto dell'oggetto-libro (e, conseguentemente, della supremazia del linguaggio verbale) e dalla sua manipolazione in quanto supporto. Proprio a decorrere dagli anni Sessanta, la fotografia – dai prototipi statunitensi di Ed Ruscha alle teorie concettuali di Germano Celant e agli esperimenti di un Alighiero Boetti, di un Giulio Paolini o, ancora, di un Franco Vaccari, per restare all'Italia -49 – è stata ancella, se non direttamente protagonista, di questo percorso di affrancamento, sorretto da urgenze espressive e tensioni politico-sociali, che ha puntato dritto alla creazione dell'anti-libro e poi al superamento di quest'ultimo nel libro d'artista vero e proprio, che si propone come forma autonoma, gerarchicamente indipendente rispetto alle altre modalità espressive – di cui pure si serve – e altamente performativa.

In questa sede non si darà conto dell'evoluzione del genere negli anni Settanta, né dell'apparente battuta d'arresto degli Ottanta per il venir meno del coinvolgimento nella vita politica da parte di artisti soggetti a ripiegamenti narcisistici e ludocentrici -50. Più interessante, ai fini del nostro studio, è, infatti, la *nouvelle vague* di interventi critici e attività espositive che, dalla metà degli anni Novanta a oggi, interessa una vasta produzione -51. In Italia, sono centrali le esperienze di Liliana Dematteis, gallerista e collezionista ma anche attenta studiosa del libro d'arte, e del già ricordato Maffei, a lungo direttore del Centro di documentazione libri d'artista, a Torino, e curatore di mostre che hanno richiamato l'attenzione pubblica su questo specifico oggetto artistico. Una delle ultime collaborazioni per noi degna di nota è quella col CAMEC – Centro Arte Moderna e Contemporanea di La Spezia, che nel 2013-2014 ha promosso l'esposizione *Leggere Fotografie – Reading Photographs*, centrata sul rapporto di (in-)dipendenza tra i due media. Su questo aspetto, come pure sull'ambiguità del legame tra libro d'artista e testo letterario propriamente inteso, Maffei era, però, già intervenuto significativamente in più sedi, rimarcando come l'interesse per questo prodotto fosse da ricercare non tanto nei suoi contenuti, quanto

—
negli aspetti esteriori dei variegati o inusuali contenitori di concetti, forme, immagini e parole, testimoni delle persistenti pratiche della pittura, della fotografia, della poesia e della scrittura che, congiungendosi, tendono alla costruzione di un significato complesso dove leggere e guardare sono parte della stessa esperienza ⁻⁵².
—

Leggere e guardare: una formula che vale un'endiadi. È, del resto, abbastanza sintomatico che gli anni Novanta siano anche quelli in cui si avvia un più serrato ragionare sulle forme dell'iconotestualità ⁻⁵³, a cui deve evidentemente essere ricondotto anche il fototesto, un fenomeno dallo statuto altrettanto incerto e, per certi versi, un esperimento artistico concorrenziale rispetto al libro d'artista. Mettendo a confronto i precedenti assunti di Maffei con quelli di Michele Cometa, che ha avuto un peso analogo nella divulgazione dei contenuti e delle pratiche fototestuali in ambito letterario, due appaiono i punti di tangenza più rilevanti: l'eziologia del fenomeno (è noto che "gli iconotesti in generale, e il fototesto in particolare, facciano parte di una secolare strategia di liberazione dalla dittatura del verbale e dalla conseguente testolatria della critica, specialmente occidentale" ⁻⁵⁴) e la modalità di consumo ("la fruizione del fototesto rimane legata all'atto della lettura" ⁻⁵⁵).

Fotografia nella fotografia

Se l'istanza comunicativa iconotestuale è quella di veicolare la crisi (euristica e rappresentativa) del codice verbale, *In viaggio con Lauro Messori* sembra partecipare della natura propria di questo dispositivo. Se, infatti, da parte di Messori, l'uso del mezzo fotografico è strumentale (al di là del valore simbolico-culturale di cui, come abbiamo visto, l'io etnografico del geologo è conscio) e non alternativo alla codificazione linguistica, l'operazione di Cresci tende a ribaltare gli equilibri (formali e conoscitivi) tra documentazione cartacea e documentazione visiva a favore di quest'ultima, benché – sembrerebbe – per continuare a testarne potenzialità e limiti.

Le pagine diaristiche di Messori, citate poco sopra, non compaiono direttamente nel fotolibro di Cresci e le porzioni testuali non hanno un valore semanticamente autonomo, ma nemmeno riduttivamente didascalico rispetto all'immagine. Guardiamo alla scritta "vulcano estinto", che compare a mo' di cartiglio, incassato in una sezione rettangolare creatasi dalla giustapposizione di tre immagini: l'idea dell'estinzione diventa evocativa della tecnica di dissolvenza incrociata con cui, cinematograficamente, Cresci giostra la successione tra le riprese frontali dei prelevamenti di campioni dal sottosuolo e la ripresa aerea del rilievo vulcanico. Benché isolata dal contesto – e soprattutto dal co-testo – di partenza, la scritta di Messori si configura come un segmento del discorso verbo-visivo del fotografo ligure, una sua unità dotata di referenza ma in grado di acquisire anche un senso metaforico.

Sfruttando inoltre le possibilità retoriche del *layout*, simili *parerga* fungono da interruzione rispetto al continuo iconico, a rimarcare – lo abbiamo già visto – lo sfasamento dei piani temporali e la complessità di quelli spaziali. Infine, ma anche questo non è un aspetto secondario, i segni verbali sono la traccia più evidente del processo di lavorazione seguito da Cresci: lasciati “sempre al loro posto”, seppure “spesso tagliati e resi illeggibili”⁻⁵⁶, sono spia della sostanza materica e del carattere performativo dell’intervento sugli oggetti archivistici, ma rimandano anche alla natura ‘segnica’ della fotografia⁻⁵⁷. Si pensi, in tal senso, alla parola “Margine”, prima reseccata, poi duplicata e infine riflessa rispetto a un asse di simmetria che il lettore individua in corrispondenza della figura umana stagliantesi contro il paesaggio desertico, paesaggio la cui estensione Cresci dilata creando effetti di sovrapposizione e, appunto, di simmetria assiale. Il processo invertente, da un lato, depotenzia il messaggio verbale, disorientando il lettore proprio all’atto della decodifica del segno, ma così facendo, d’altra parte, accentua le proprietà grafiche della comunicazione visiva.

In quest’ottica, il ‘secondo archivio’ – l’“anarchivio”⁻⁵⁸ o l’“atlante”, a voler usare la categorizzazione fototestuale⁻⁵⁹ di warburghiana memoria – cui Cresci dà vita, si pone, in certa misura, in continuità con le pratiche sperimentali: ad esempio, quella neodadaista delle *boîtes Fluxus*, una forma *sui generis* anche a inquadrala in quella categoria dimorfica che è il libro d’artista. O meglio, i faldoni di Messori saranno apparsi a Cresci in questa veste: contenitori di documenti, raccoglitori di oggetti, che si offrono come luogo di esperienza. Come ha suggerito Elio Grazioli,

—
essi intendono sovvertire l’aspetto feticistico ed economico della collezione, aspirando invece a diventare un simbolo di condivisione di un atteggiamento e di un’attività che deve diventare comune, uno stimolo alla creatività di ciascuno, un invito al pubblico affinché da passivo diventi attivo, artista egli stesso⁻⁶⁰.

—
Si potrebbe leggervi una costante cresciana, se riandiamo all’esposizione concettuale-comportamentista di *environment: Mille immagini trasparenti in mille cilindri di acetato* (Milano, Galleria Il Diaframma, 1969), in cui mille scatole cilindriche contengono altrettante fotografie di scene urbane, riprese tra Roma e Parigi, e oggetti quotidiani. Sono, questi, i feticci di una tipizzazione sociale, che invita polemicamente il visitatore al consumo tramite l’atto della visione⁻⁶¹ e del rispecchiamento, problematizzando così le dinamiche della mercificazione: “Alle pareti, un nastro traslucido anch’esso di materiale plastico e disposto in modo da riflettere i volti dei visitatori insieme ai cilindri disposti sul pavimento”⁻⁶².

Ma si pensi anche alle serie di fotografie d’interni (Tricarico 1966-1967; Barbarano Romano, 1978-1979), in cui ritratti e autoritratti, mosi e sfocati, si alternano a complementi di arredo o dipinti, immagini

votive, cartoline e altri cimeli conservati dai proprietari in valigie, vetrine, nicchie e messi compiutamente ‘a fuoco’:

Ancora una volta – chiosa Cresci – ritroviamo la fotografia nella fotografia come documento nel documento in un azzeramento temporale la cui fissità rimanda al passato ⁻⁶³.

Se l’archivio, per analogia, è già una di queste ‘scatole’, una di queste ‘vetrine’, ossia un pretesto per continuare a sondare i confini tra elaborazione concettuale ed esercizio percettivo, esporsi all’esperienza – viaggiare “con Messori” – significa entrare in un flusso di immagini e testo in cui la sintassi tra gli elementi si mostra del tutto destrutturata. Ma significa anche rinegoziare in termini sociali la fruizione estetica: il libro d’artista (proporzionalmente, vale lo stesso per il fototesto) genera, infatti, una crisi ‘istituzionale’ nel mondo della cultura, discutendo o ridimensionando la centralità operativa di enti come librerie, biblioteche, musei.

Un discorso diverso, alla luce di quanto detto sin qui, varrà per l’archivio, che si colloca semmai, per molti artisti contemporanei, sia all’inizio che alla fine della catena produttiva. Questa circolarità della forma-archivio entro i processi di creazione artistica è garantita, come abbiamo più volte ribadito, dalla sollecitazione epistemologica e semantica che esso pone al suo utente proprio in quanto *medium*. Come archivio ri-creato, come atlante fototestuale, come libro d’arte, pertanto, il volume di Cresci invita il lettore a interagire liberamente con l’eredità storica veicolata dai suoi contenuti, stimolandone, allo stesso tempo, immaginazione e senso critico.

-¹ Edwards / Hart 2004; Serena 2012.
-² Caraffa 2012, p. 47.
-³ Leonardi 2013, p. 51.
-⁴ Cresci 2011, s.p.
-⁵ Valtorta 2017. Per un inquadramento dell’attività di Cresci nell’ottica autoriale, si rimanda a Cresci 1977; Cresci 1979; Cresci / Mazzacane 1983; Cresci 1989. Per una ricognizione generale, cfr. De Pascale 2007; per lo specifico, si vedano i contributi critici in Castagnoli / Passoni 2004; Cresci / Fofi 1980;

Ficacci / Ragozzino 2012; Rodeschini / Cresci 2017.
-⁶ De Pascale 2007.
-⁷ Cresci 2017. Nello stesso periodo la mostra si sposta al SiFest26 di Savignano sul Rubicone. Il fotolibro, che misura 22,5 × 495 cm è realizzato con rilegatura a soffietto per suggerire un’idea di continuità della visione e non presenta né pagine distinte né numerate.
-⁸ Cresci 2016.
-⁹ Cresci 2017, s.p.
-¹⁰ Messori 2013 [1960], s.p.

-¹¹ *Ibid.*
-¹² Jacobson 2007; Behdad 2015.
-¹³ Messori 2013 [1960], s.p.
-¹⁴ Sugli effetti di allocronia e le strategie di negazione della contemporaneità, cfr. Fabian 2000 [1983].
-¹⁵ Satta 2007, pp. 14-15.
-¹⁶ Cfr. Faeta 2012, p. 190: “Ma la fotografia sociale di Cresci [...] cercava di entrare dietro le quinte del set [...]. Faceva i conti con la dimensione segnica della materia

—
Note

contadina e artigiana [...]. Si sporcava le mani con la nozione di ricerca sul campo”.

– 17 Nella concezione benjaminiana, il montaggio è procedura in grado di determinare un aumento di “conoscenza”. Il sapere storico, e storico-artistico nella fattispecie, è dunque il prodotto di una “dialettica del montaggio e dello smontaggio” applicata alle immagini e ai suoi contenuti profeticamente anticipatori. Cfr. Didi-Huberman 2007 [2000], p. 205: “L’immagine [...] è un disturbo nella rappresentazione perché indica un futuro della rappresentazione”.

– 18 Faeta 2011, p. 20.

– 19 Marano 2007, pp. 134-135.

– 20 Della discrepanza “tra aderenza analogica della fotografia e sua vocazione interpretativa” si legge in Faeta 2003, p. 105.

– 21 Enwezor 2008, p. 12.

– 22 Merewether 2006, p. 10.

– 23 Cfr. Osthoff 2009, che designa l’archivio quale fonte di conoscenza intersoggettiva, sulla scorta del filosofo Vilém Flusser.

– 24 Senaldi 2003, p. 18.

– 25 Meloni 2013, p.

11. Sulla “strategia dell’affermazione attraverso la citazione”, cfr. anche Belting 1990 [1983], p. 45.

– 26 Cresci 2017, s.p.

– 27 Cresci 1979.

– 28 Ficacci / Ragozzino 2012.

– 29 Gli studi di teoria della forma, applicati

alla sperimentazione fotografica (*Geometria non euclidea*, Venezia, 1964-1966; *Serie sul quadrato*, Venezia, 1965-1972; ma anche *Geometrie inquiete*, Venezia-Bergamo, 1964-2007), sono riconducibili in primo luogo all’iscrizione al Corso Superiore di Disegno Industriale a Venezia (1963) e alla collaborazione con il Gruppo N di Padova. Sul “ricorso alla geometria quale struttura elementare dell’analisi e recupero dei metodi e degli strumenti tradizionalmente formativi dell’arte”, cfr. Ficacci / Ragozzino 2012, p. 8.

– 30 Valtorta 2004;

Valtorta 2012b; Valtorta 2017.

– 31 Serena 2012, p. 53.

Ma cfr. anche Serena 2010; Serena 2013.

– 32 Tale dimensione teorica non costituisce l’oggetto di questo contributo, che vi accenna senza alcuna volontà esaustiva e solo nell’ottica del caso di studio. Per una più complessa contestualizzazione dell’archivio fotografico come “dispositivo”, si rimanda ancora a Serena 2010; Serena 2013.

– 33 Cresci 1989, p. 13.

– 34 Lo studio della fotografia come “oggetto sociale”, in questa prospettiva, si affianca alle pratiche microstoriche, come rilevato da Serena 2013, p. 26.

– 35 Pelgrefi 2014, p. 3.

– 36 Mattei 2012.

– 37 Frescani 2015.

– 38 Cresci 2016.

– 39 Pozzi 2009, p. 307.

– 40 Cresci 2016.

– 41 Cresci 2011, s.p.

– 42 *Ibid.*

– 43 Ugenti 2013, pp. 92-95.

– 44 *Ivi*, p. 94.

– 45 Maffei 2003, p. 5.

– 46 Barbieri 2003, p. 35.

– 47 Carré 2003, p. 47.

– 48 *Ivi*, p. 49.

– 49 L’elenco non ha alcuna pretesa di completezza: troppo “grande” e “variegata” si rivela la “famiglia di artisti che nell’arco del Novecento hanno scelto l’importante strada del riutilizzo e della rivitalizzazione dei materiali, degli oggetti e delle immagini già esistenti, che spesso si incrocia con quella della serialità e della catalogazione” (Valtorta 2012a, p. 11). Varrà solo la pena ricordare – con la menzione dei poveristi torinesi – come la ridefinizione fotografica di Cresci maturi anche a contatto con tali formazioni d’avanguardia, in particolare sotto il patrocinio dei galleristi romani Fabio Sargentini (L’Attico) e Mara Coccia (Arco d’Alibert).

– 50 Gazzotti 2008.

– 51 Cfr. in particolare Drucker 1995;

Moeglin-Delcroix 1997;

Lauf / Phillipot 1998.

– 52 Maffei 2010, p. 19.

– 53 Cfr. Montandon 1990; Wagner 1996.

– 54 Cometa 2016, p. 73.

– 55 *Ivi*, p. 70.

– 56 Cresci 2017, s.p.

– 57 Cresci 1989. La riflessione dell’artista figure sulla “fotografia come segno” può essere opportunamente ricondotta all’esperienza didattica in

Basilicata, avviata con la fondazione del Laboratorio Uno (1978), un corso che univa ai fondamenti grafici del *basic design* il retaggio della cultura materiale locale. Cfr. Carullo / Pagliarulo 2013.

– 58 La categoria derridiana viene ripresa da Baldacci 2016, p. 175: “[...] nel processo memoriale, che non è un’azione di semplice revival, ma di traduzione, cancellare le tracce del passato significa traslarle e porre le basi per l’esistenza futura dell’archivio stesso”.

– 59 Cometa 2016, pp. 93-95.

– 60 Grazioli 2012, p. 52.

– 61 In direzione uguale e contraria “al lavoro di Piero Manzoni, in cui lo spettatore è costretto ad accettare da parte dell’artista una sorta di verità dogmatica, una promessa di esistenza, che si tratti di fiato, di misure o di merda” (Madesani 2004, p. 48). Il *topic* dell’esposizione è ripreso in un lavoro del 2016 (*Time out*) e calato nel paesaggio post-mediale: stavolta, i fotogrammi racchiusi nei mille cilindri sono infatti immagini raccolte su Instagram.

– 62 Cresci 1977, s.p.

– 63 Cit. in Ficacci / Ragozzino 2012, pp. 156-157. I concetti, qui implicati, di “archivio della memoria” e “albero genealogico” sono già attivi nella serie dei primi anni Settanta, *Ritratti reali*, in cui i soggetti in posa – popolo di Lucania – tengono in mano altre foto-ritratto: “i loro doppi irrigiditi nell’immagine destinata a conservare il loro ricordo per coloro che verranno”, commenta a proposito Goffredo Fofi (Cresci / Fofi 1980, s.p.).

Baldacci 2016 Cristina Baldacci, *Archivi impossibili. Un’ossessione dell’arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi, 2016.

Barbieri 2003 Carla Barbieri, *Catalogazione*, in Giorgio Maffei (a cura di), *Il libro d’artista*, Milano, Edizioni Bonnard, 2003, pp. 35-40.

Behdad 2015 Ali Behdad, *Camera Orientalis. Reflections on Photography of the Middle East*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.

Belting 1990 [1983] Hans Belting, *La fine della storia dell’arte o la libertà dell’arte*, Torino, Einaudi, 1990 [ed. orig. tedesca 1983].

Caraffa 2012 Costanza Caraffa, *Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico*, in 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, pp. 37-52.

Carré 2003 Jean-Dominique Carré, *Collezione*, in Giorgio Maffei (a cura di), *Il libro d’artista*, Milano, Edizioni Bonnard, 2003, pp. 41-49.

Carullo / Pagliarulo 2013 Rossana Carullo / Rosa Pagliarulo, *Matera anni settanta: Cooperativa Laboratorio Uno S.r.l. Design e formazione nel Mezzogiorno d’Italia*, in “A/I/S/Design. Storia e Ricerche”, n. 2, 2013, pp. 1-13.

Castagnoli / Passoni 2004 Pier Giovanni Castagnoli / Riccardo Passoni (a cura di), *Mario Cresci. Le case della fotografia, 1966-2003*, catalogo della mostra (Torino, GAM, 2004), Torino, Edizioni GAM, 2004.

Cometa 2016 Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Michele Cometa / Roberta Coglitore, *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115.

Bibliografia

- Cresci 1977** Mario Cresci, *Fotografia come pratica analitica*, suppl. a "Fotografia Italiana", n. 229, 1977.
- Cresci 1979** Mario Cresci, *Misurazioni. Oggetti, segni e analogie fotografiche in Basilicata*, Matera, Edizioni Meta, 1979.
- Cresci 1989** Mario Cresci, *Racconti di grafica. Percorsi di ricerca tra fotografia e disegno*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1989.
- Cresci 2011** Mario Cresci, *Dentro alle cose. Intervista di Luca Panaro*, in "Flash Art", n. 292, 2011, in <<http://www.flashartonline.it/article/mario-cresci/>> (12.12.2018).
- Cresci 2016** Mario Cresci, *Intervista per Contemporary Art Torino, 27 settembre 2016*, in <<https://www.youtube.com/watch?v=7l159iihT9Y>> (13.06.2018).
- Cresci 2017** Mario Cresci, *In viaggio con Lauro Messori 1960/2016*, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 2017.
- Cresci / Fofi 1980** Mario Cresci / Goffredo Fofi, *L'archivio della memoria. Fotografia nell'area meridionale 1967-1980*, catalogo della mostra (Torino, Porticato del Palazzo degli Antichi Chiostrì, 1980), Torino, Regione Piemonte, 1980.
- Cresci / Mazzacane 1983** Mario Cresci / Lello Mazzacane, *Lezioni di fotografia*, Roma-Bari, Laterza, 1983
- De Pascale 2007** Enrico De Pascale, *Mario Cresci*, Milano, Federico Motta, 2007.
- Didi-Huberman 2007 [2000]** Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007 [ed. orig. francese 2000].
- Drucker 1995** Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books, 1995.
- Edwards / Hart 2004** Elizabeth Edwards / Janice Hart (a cura di), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London-New York, Routledge, 2004.
- Enwezor 2008** Okwui Enwezor, *Archive Fever: Photography between History and the Monument*, in Id. (a cura di), *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, catalogo della mostra (New York, International Center of Photography, 2008), New York, International Center of Photography e Göttingen, Steidl, 2008, pp. 11-51.
- Fabian 2000 [1983]** Johannes Fabian, *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2000 [ed. orig. americana 1983].
- Faeta 2003** Francesco Faeta, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003.
- Faeta 2011** Francesco Faeta, *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Faeta 2012** Francesco Faeta, *Mario Cresci e la fotografia etnografica, una testimonianza*, in Ficacci / Ragozzino 2012, pp. 188-193.
- Ficacci / Ragozzino 2012** Luigi Ficacci / Marta Ragozzino (a cura di), *Mario Cresci. Forse fotografia*, catalogo della mostra itinerante (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 2011; Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 2011; Matera, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna della Basilicata, 2012), Torino, Allemandi, 2012.
- Frescani 2015** Elio Frescani, *Cultura e oro nero. Strategie comunicative e intellettuali nell'Agip e nell'Eni di Enrico Mattei*, in "Storia e futuro. Rivista di storia e storiografia on line", n. 38, 2015, in <<http://storiaefuturo.eu/cultura-e-oro-nero-strategie-comunicative-e-intellettuali-nellagip-e-nelleni-di-enrico-mattei/>> (15.12.2018).

- Gazzotti 2008** Melania Gazzotti, *Un viaggio tra le pagine dagli anni Sessanta a oggi attraverso la collezione di Liliana Dematteis*, in Melania Gazzotti (a cura di), *Books!*, Milano, Silvana Editoriale, 2008, pp. 12-35.
- Grazioli 2012** Elio Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, Monza, Johan & Levi, 2012.
- Jacobson 2007** Ken Jacobson, *Odalisques and Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*, London, Bernard Quaritch, 2007.
- Lauf / Phillpot 1998** Cornelia Lauf / Clive Phillpot, *Artist/Author. Contemporary Artists' Books*, catalogo della mostra (Greensboro, N.C., Weatherspoon Art Gallery, 1998), New York, Distributed Art Publishers-American Federation of Arts, 1998.
- Leonardi 2013** Nicoletta Leonardi, *Fotografia e materialità in Italia. Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, Milano, Postmedia, 2013.
- Madesani 2004** Angela Madesani, *Angolazioni differenti. Un percorso nella fotografia di Mario Cresci*, in Mario Cresci / Davide Tranchina, *Analogie*, catalogo della mostra (Milano, Fotografia italiana, 2004), Milano, Edizioni Charta, 2004, pp. 44-57.
- Maffei 2003** Giorgio Maffei, *Premessa*, in Id. (a cura di), *Il libro d'artista*, Milano, Edizioni Bonnard, 2003, pp. 5-7.
- Maffei 2010** Giorgio Maffei, *Leggere e guardare*, in Giorgio Maffei / Angela Vettese (a cura di), *Libri d'artista dalla collezione Consolandi, 1919-2009*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2010), Milano, Edizioni Charta, 2010, pp. 18-19.
- Marano 2007** Francesco Marano, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007.
- Mattei 2012** Enrico Mattei, *Scritti e discorsi 1945-1962. Raccolta integrale dall'Archivio storico Eni*, Milano, Rizzoli, 2012.
- Meloni 2013** Lucilla Meloni, *Arte guarda arte. Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*, Milano, Postmedia, 2013.
- Merewether 2006** Charles Merewether (a cura di), *The Archive. Documents of Contemporary Art*, London-Cambridge, Whitechapel-MIT Press, 2006.
- Messori 2013 [1960]** Lauro Messori, *Ricordi di un geologo Agip in Iran - 1960, 14 novembre 2013*, in <<http://www.pionierieni.it/wp/?p=8164>> (13.06.2018).
- Moeglin-Delcroix 1997** Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris, Jean-Michel Place e Bibliothèque nationale de France, 1997.
- Montandon 1990** Alain Montandon (a cura di), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.
- Osthoff 2009** Simone Osthoff, *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, New York-Dresden, Atropos Press, 2009.
- Pelgreffi 2014** Igor Pelgreffi, *Introduzione. Il passato e il soggetto: morfologie dell'archivio*, in Jean-Luc Nancy, *Dov'è successo?*, Tricase, Youcanprint, 2014, pp. 1-21.
- Pozzi 2009** Daniele Pozzi, *Dai gatti selvaggi al cane a sei zampe. Tecnologia, conoscenza e organizzazione nell'Agip e nell'Eni di Enrico Mattei*, Venezia, Marsilio, 2009.
- Rodeschini / Cresci 2017** Maria Cristina Rodeschini / Mario Cresci (a cura di), *Mario Cresci. La fotografia del no*, catalogo della mostra (Bergamo, GAMEC, 2017), Bergamo, GAMEC Books, 2017.
- Satta 2007** Gino Satta, *Introduzione*, in Clara Gallini / Gino Satta (a cura di), *Incontri etnografici. Processi cognitivi e relazionali nella ricerca sul campo*, Roma, Meltemi, 2007, pp. 10-26.

- Senaldi 2003** Marco Senaldi, *Cover Theory*, in Id. (a cura di), *Cover Theory. L'arte contemporanea come re-interpretazione*, catalogo della mostra (Piacenza, Officina della Luce, 2003), Milano, Scheiwiller, 2003, pp. 12-32.
- Serena 2010** Tiziana Serena, *L'archivio fotografico. Possibilità derivate potere*, in Anna Spiazzi / Luca Majoli / Corinna Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Tutela e storia*, atti della conferenza (Venezia, 2008), Crocetta del Montello, Terraferma, 2010, pp. 103-125.
- Serena 2012** Tiziana Serena, *La profondità della superficie. Una prospettiva epistemologica per cose come fotografie e archivi fotografici*, in Costanza Caraffa / Tiziana Serena (a cura di), num. mon. *Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 106, 2012, pp. 51-74.
- Serena 2013** Tiziana Serena, *Per una teoria dell'archivio fotografico come "possibilità necessaria"*, in Francesco Faeta / Giacomo Daniele Fracapane (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, Roma-Messina, Corisco, 2013, pp. 23-40.
- Ugenti 2013** Elio Ugenti, *Energia, dinamismo, ri-attualizzazione. Il modello ecologico nella cultura visuale contemporanea*, in "Imago. Studi di cinema e media", n. 7/8, 2013, pp. 87-98.
- Valtorta 2004** Roberta Valtorta, *Il tempo circolare di Mario Cresci*, in Castagnoli / Passoni 2004, pp. 23-45.
- Valtorta 2012a** Roberta Valtorta, *Piccola introduzione a Joachim Schmid e al tema del riutilizzo delle immagini*, in Roberta Valtorta (a cura di), *Joachim Schmid e le fotografie degli altri*, Monza, Johan & Levi, 2012, pp. 7-11.
- Valtorta 2012b** Roberta Valtorta, *Percorsi circolari nel linguaggio*, in Ficacci / Ragozzino 2012, pp. 184-187.
- Valtorta 2017** Roberta Valtorta, *Tempo ciclico, ipertesto*, in Rodeschini / Cresci 2017, pp. 11-16.
- Wagner 1996** Peter Wagner (a cura di), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1996.

***The Ballad of Sexual Dependency* (1986) di Nan Goldin e la teoria della rappresentazione di Louis Marin**

Abstract

The essay focuses on Louis Marin's theory of representation and, in particular, on its duplex nature: transparency and opacity. Some images from *The Ballad of Sexual Dependency* by Nan Goldin will be analyzed, stressing all those aspects and mechanisms that Marin classifies under the concept of opacity. Showing its own tools, *The Ballad* becomes a way of representing a world that comes with a fundamental asymmetry in respect to the viewer.

Keywords

GOLDIN, NAN; MARIN, LOUIS; AMERICAN PHOTOGRAPHY; SEMIOTICS;
THEORY OF REPRESENTATION; OPACITY; 1980'S; 1990'S

Realizzato nella forma di uno *slide show* a partire dal 1976 e pubblicato per la prima volta dieci anni dopo, *The Ballad of Sexual Dependency* rimane probabilmente l'opera più nota e distintiva della fotografa americana Nan Goldin. Questo saggio propone di analizzarne alcuni aspetti a partire dal concetto di "presentazione della rappresentazione" elaborato dallo studioso francese Louis Marin (1931-1992). L'analisi si articolerà principalmente su tre punti cardine interni all'immagine: i dispositivi di reinquadramento, le cosiddette "figure di cornice" e la presenza degli specchi. Queste strategie non verranno ricondotte a una semplice questione iconografica ma, al contrario, verrà indagata la portata di senso che da queste è messa in atto, proponendo un'interpretazione del lavoro di Goldin meno legata ad aspetti strettamente tematici sovente privilegiati dalla critica e per lo più esclusivamente connessi al contesto sociale della New York degli anni Ottanta.

Verso la rappresentazione

La formazione intellettuale di Marin avviene all'interno di un ambiente in cui le scienze sociali sono fortemente influenzate dallo strutturalismo di stampo linguistico ⁻¹. Sono gli anni in cui, in Francia, il modello dominante per la semiotica è quello greimasiano ⁻², dal quale, nonostante un'assidua frequentazione, Marin prenderà le distanze sotto molti aspetti ⁻³. Alla base della sua ricerca, costantemente segnata sia dalla filosofia sia dalla semiotica, è possibile individuare uno sfondo teorico costituito dagli studi di Peirce, Jakobson, Barthes, Hjelmslev, Greimas e Benveniste ⁻⁴. Quella a cui perviene Marin può essere definita come una "semantica non referenziale della rappresentazione visiva" ⁻⁵, secondo la quale la pittura non è solo rappresentazione ma anche presentazione, in quanto essa fa propri i poteri di un segno.

All'interesse di Marin verso la filosofia del segno si collega l'influenza di alcuni testi fondamentali dell'*âge classique* francese, tra i quali spicca *La logique ou l'art de penser: contenant, outre les règles communes, plusieurs observations nouvelles, propres à former le jugement* pubblicata, in forma anonima, da Antoine Arnauld e Pierre Nicole nel 1662 ⁻⁶. Oltre alla teoria del segno-rappresentazione esposta in questo testo, un posto di rilievo è occupato dallo studio della teoria segnica nei *Pensieri* di Pascal, dai *Saggi* di Montaigne e, in generale, dalle opere degli eruditi della cerchia di Luigi XIV. A livello letterario, Marin ricorda l'importanza delle favole di La Fontaine e di Perrault mentre, in ambito artistico, il suo sguardo va alle opere di Poussin, Le Brun, de Champaigne e al Rinascimento italiano.

È nel periodo tra gli anni Settanta e Ottanta che il pensiero di Marin si emancipa progressivamente da autori di riferimento come Roland Barthes ed Émile Benveniste. Sono in particolare gli studi di linguistica di quest'ultimo a rivestire una grande importanza nella costruzione delle riflessioni sull'enunciazione visiva di Marin, il cui punto di partenza va individuato nell'analisi di Benveniste relativa ai tempi verbali, ai pronomi e ai deittici ⁻⁷. In questo contesto, Marin attua un'operazione che non può essere ridotta alla mera applicazione delle nozioni proprie della lingua all'ambito del visivo: la sua analisi, al contrario, si propone di estrapolare e ri-figurare l'enunciazione, sia in quanto concetto che come meccanismo ⁻⁸. Secondo Lucia Corrain e Paolo Fabbri, Marin

—
non estende al visivo le nozioni proprie della lingua, bensì ripensa il paradigma dell'enunciazione nell'ambito di una semantica della rappresentazione, intesa come meccanismo di senso soggiacente alle differenti realizzazioni espressive ⁻⁹.

—
Non meno importante, l'influenza di Benveniste fa sì che Marin per me la teoria semiotica degli anni Settanta con i concetti di soggettività e intersoggettività ⁻¹⁰ — che Benveniste aveva indagato nella lingua — all'interno dell'universo della rappresentazione.

Opacità e trasparenza

Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento, pubblicato per la prima volta in Francia nel 1989, si compone di sei saggi dedicati a cinque opere di autori del Rinascimento (Luca Signorelli a Loreto, Pinturicchio a Spello, Paolo Uccello a Firenze, Piero della Francesca ad Arezzo e Filippo Lippi a Prato) e a una serie iconografica (le *Annunciazioni* toscane). È importante sottolineare che il testo non si pone come uno studio analitico destinato a restituire, deduttivamente, una teoria a partire dalle opere. Sulla scia della tradizione del pensiero strutturalista e della semiotica, invece, Marin ritiene che ogni opera contenga in se stessa gli strumenti per la sua lettura⁻¹¹. Il modo della narrazione fa sì che il testo si riveli un vero e proprio “strumento di metodo” via via che si sviluppa, presentando una teoria che vede il suo proprio nella spiegazione della “singolarità”, e non una teoria che si origina a partire dalla condivisione di una “generalità” tra gli oggetti di una medesima classe. Queste precisazioni metodologiche verranno a essere presupposti fondamentali, oltre che per la comprensione del pensiero di Marin, anche per l’analisi del corpus di immagini che vi farà seguito.

In *Opacité de la peinture* Marin sviluppa la tesi secondo cui, nella rappresentazione pittorica moderna, sarebbe presente una duplice istanza di trasparenza e opacità, transitività e riflessività. Teorizzata da Leon Battista Alberti nel *De Pictura* (1435), questa rappresentazione, costituita nel Quattrocento grazie all’opera di Masaccio e Brunelleschi, sarebbe stata messa in discussione da parte delle avanguardie storiche novecentesche. L’attenzione di Marin verte su di una duplice natura che permette alla rappresentazione di rappresentare qualcosa e, al tempo stesso, di esibire se stessa in quanto rappresentazione. La trasparenza è ciò che rende possibile l’identificazione del soggetto che è raffigurato, attraverso un processo di mimesi. È la qualità generata da un processo di occultamento del carattere finzionale (e materiale) della rappresentazione; in altre parole, la trasparenza, o riflessività, è all’opera nel momento in cui l’osservatore dimentica di trovarsi di fronte a una superficie pittorica invece che alla realtà. L’opacità, al contrario, ci mette davanti all’atto stesso della “presentazione della rappresentazione”. La stessa rappresentazione si auto-esibisce, si presenta nel suo essere rappresentazione, rendendo così possibile parlare del suo carattere costitutivo. È attraverso questa facoltà della rappresentazione che lo spettatore è posto di fronte a un certo determinato modo di mostrare qualcosa.

La dimensione opaca o riflessiva, per Marin, non è assolutamente accessoria o possibile: essa contribuisce alla produzione di senso della sfera iconica ed è sempre compresente alla trasparenza. È proprio la presenza di una dimensione riflessiva a far sì che l’enunciato stesso mostri alcune delle regole che ne permettono la costituzione: “l’oggetto teorico si costruirà in un’opera determinata a partire dall’insieme degli enunciati che ne rifletteranno l’enunciazione”⁻¹². Parlando dell’opacità, e riconoscendole un ruolo attivo nella produzione di senso, Marin sposta l’attenzione verso l’essenza stessa della pittura; egli non si

concentra più soltanto sul ‘cosa’ della rappresentazione, ma vede nel suo ‘come’ un elemento di altrettanta fondamentale importanza.

Come abbiamo anticipato, per Marin l’enunciazione non si riferisce ai soli fenomeni linguistici ma può riguardare anche la sfera del visivo. In questo senso, egli concepisce i dipinti in quanto enunciati: “ogni opera letteraria o artistica esiste solo come segno e combinazione determinata di segni”⁻¹³ e ancora “ogni enunciato dice qualcosa della propria enunciazione, la commenta, la descrive, la mostra per il fatto stesso di esistere in quanto enunciato”⁻¹⁴.

La teoria dell’enunciazione, all’interno di questo contesto, rende anche possibile un discorso circa le modalità di interazione tra l’autore dell’opera e lo spettatore che a essa si rivolge; questione che, come vedremo, viene a essere un punto fondamentale all’interno delle fotografie della *Ballad of Sexual Dependency* di Nan Goldin. La rappresentazione possiede, infatti, oltre a una sua sintassi (l’organizzazione interna della rappresentazione) e una sua semantica (la relazione con ciò che la rappresentazione rappresenta), anche una dimensione pragmatica. Quest’ultima definisce una struttura, interna alla rappresentazione, tra colui che produce il segno e il soggetto che invece lo guarda. La presenza di questa struttura produce dei segni, a loro volta interni alla rappresentazione stessa, appartenenti alla sfera riflessiva e opaca della rappresentazione. La teoria dell’enunciazione di Marin, dunque, attua una sorta di riabilitazione di tutti quegli elementi che, tradizionalmente, erano sempre stati intesi e analizzati secondo una prospettiva che li considera ornamentali o, tutt’al più, nel caso di elementi architettonici, strutturali. Cornici, margini, volte, ecc. sono invece intesi come dispositivi che hanno la capacità di intervenire attivamente nella produzione del senso e di evidenziare o depotenziare i contenuti presentati.

Per Marin la rappresentazione è connotata da tre diverse strategie che le permettono di mostrare le proprie condizioni di possibilità, attraverso le quali essa può presentare se stessa: lo sfondo, il piano della rappresentazione e la cornice. Quest’ultima, in quanto ornamento, è un elemento necessario e “condizione di possibilità di contemplazione del quadro, di lettura e quindi di interpretazione”⁻¹⁵. Essa occupa una posizione di rilievo in quanto è proprio grazie all’operazione di inquadratura che il quadro “inscrive in se stesso la propria teoria, cioè il fatto di presentarsi teoricamente per rappresentare qualcosa”⁻¹⁶, divenendo condizione di visibilità e, al contempo, di leggibilità dell’opera. La presenza della cornice rientra in quelle attività che determinano una trasformazione nello spettatore: il suo sguardo passa infatti dalla semplice visione alla contemplazione o, per usare le parole di Nicolas Poussin, dall’“aspect” al “prospect”. Mentre l’“aspect” è un’operazione del tutto naturale, che consiste nel vedere gli oggetti del mondo, il prospecto, invece, è un’operazione propria della ragione che permette un’attenta considerazione delle cose del mondo; è una visione che osserva e contempla e che non posa semplicemente il suo sguardo sopra un oggetto.

La rappresentazione si apre così alla contemplazione: “la cornice è un segno che realizza un processo teorico e definisce il luogo di un’operazione simbolica” ⁻¹⁷.

Inoltre, la nozione di cornice, per Marin, è da identificarsi con tutta una serie di processi di incorniciatura oltre che con il potere dell’inquadratura. In questo senso – e ricollegandoci alla nozione albertiana del “commentatore” ⁻¹⁸ – la cornice ha la possibilità di delegare alcune delle sue funzioni a una figura, interna alla rappresentazione. Le “figure di cornice” – “figures pathétiques d’encadrement” – indicano per mezzo del gesto, della postura e dello sguardo, il “modo di vedere” il contenuto della rappresentazione. Il loro compito è, perciò, quello di orientare lo sguardo dello spettatore, mostrandogli le modalità “patemiche” da assumere di fronte alla rappresentazione. Secondo delle modalità stabilite dall’autore, viene trasformato ciò che prima veniva semplicemente indicato in qualcosa di esibito. Le figure di cornice rinforzano, così, il ruolo svolto dalla cornice stessa:

—

nella sua operazione pura la cornice mostra; è un deittico, un ‘dimostrativo’ iconico: ‘questo’. Le figure che guarniscono il bordo ‘insistono sull’indicazione, l’amplificano: la *deixis* diventa *epideixis*, la ‘mostrazione’ diventa dimostrazione, il racconto di storia rappresentato diventa discorso elogiativo, e articolano nel contempo questa indicazione [...] con lo spazio di presentazione, con lo spazio dello spettatore ⁻¹⁹.

—

Volendo riassumere l’intento di Marin relativamente alla teoria della rappresentazione, potremmo dire che l’assunto di fondo sta nella presenza di un residuo del significato, di un’opacità, nell’impossibilità di una trasposizione ‘perfetta’ tra contenuto e significante. In questo contesto i segni possiedono una ‘presenza’ del tutto necessaria (“altrimenti si vedrebbe soltanto una pagina bianca, una superficie vuota, un supporto neutro” ⁻²⁰) che non deve, però, fare in modo che ci si concentri solo su di essi, i quali, invece,

—

devono scomparire – diventare diafani – sotto lo sguardo del lettore, altrimenti questi si concentrerebbe solo ed esclusivamente sui segni significanti, mentre i significati sparirebbero. La trasparenza della significazione si opacizza nel momento in cui i segni si manifestano come significanti ⁻²¹.

—

La concettualizzazione dell’opacità è, in definitiva, il momento fondamentale del pensiero di Marin sulla rappresentazione, dove i termini “opacità” e “pragmatica” sono necessariamente da leggersi assieme.

La pratica fotografica di Nan Goldin

L’opera di Nan Goldin può essere considerata un vero e proprio ‘diario pubblico’ ⁻²². Nel 1965, a dodici anni, l’artista è segnata dal suicidio della sorella Barbara, allora diciottenne ⁻²³. Alla fine dello stesso

decennio, inizia a scattare fotografie in bianco e nero della sua vita a Boston, mentre frequenta la scuola del Museum of Fine Arts⁻²⁴. Nel 1978, terminati gli studi, Goldin si trasferisce a New York, dove condivide uno studio nella Bowery con alcuni amici. Molte delle fotografie di questi anni confluiranno poi nel suo lavoro più celebre, *The Ballad of Sexual Dependency* (1976-1986), che è testimone di una New York dominata dalla scena musicale post-punk e new wave e dall'espansione della cultura gay in seguito alle rivolte di Stonewall del 1969. La fotografia di Goldin nasce dal desiderio di raccontare la vita e salvarla dal prevalere del tempo, mantenendo una traccia di tutte quelle persone che, inevitabilmente, scompariranno: "the diary is my form of control over my life. It allows to obsessively record every detail. It enables me to remember"⁻²⁵.

The Ballad of Sexual Dependency è un *work in progress* "never really finished"⁻²⁶, composto da un *corpus* iniziale di circa 700 fotografie a colori che rappresentano la "famiglia" di Nan Goldin: i suoi amanti e i suoi amici. All'inizio prevedeva la sola forma dello *slide show*: le prime proiezioni erano del tutto *handmade* e coloro che vi assistevano erano, sostanzialmente, le stesse persone mostrate nelle fotografie. Negli anni successivi il lavoro arriverà a includere una colonna sonora e il titolo attuale, deciso nel 1981⁻²⁷. Nel 1986 Aperture pubblica la celebre monografia, che presenta una selezione di 125 fotografie⁻²⁸.

Molte fotografie della *Ballad* ritraggono amanti, amici dell'artista, coppie riprese in momenti di intimità sessuale, mentre in altri casi è Goldin stessa a essere al centro della rappresentazione. Quello che differenzia il lavoro è sicuramente l'instaurarsi di un rapporto intimo con i soggetti, una relazione che va oltre il semplice atto fotografico: la fiducia è alla base di tutte le sue opere e ne costituisce la condizione necessaria per la realizzazione. In questo senso, le sue fotografie, nel dichiarare lo sguardo che proviene dall'interno, non hanno nulla della visione 'clinica' di un certa fotografia documentaria: "I'm not some sort of documentarian of other people's worlds"⁻²⁹. L'occhio empatico di Goldin rompe drasticamente quella rigida distinzione tra soggetto e fotografo anche grazie alla sua presenza all'interno dell'inquadratura o con autoritratti e, più spesso, attraverso il ricorso a specchi o riflessi⁻³⁰.

Modalità della rappresentazione

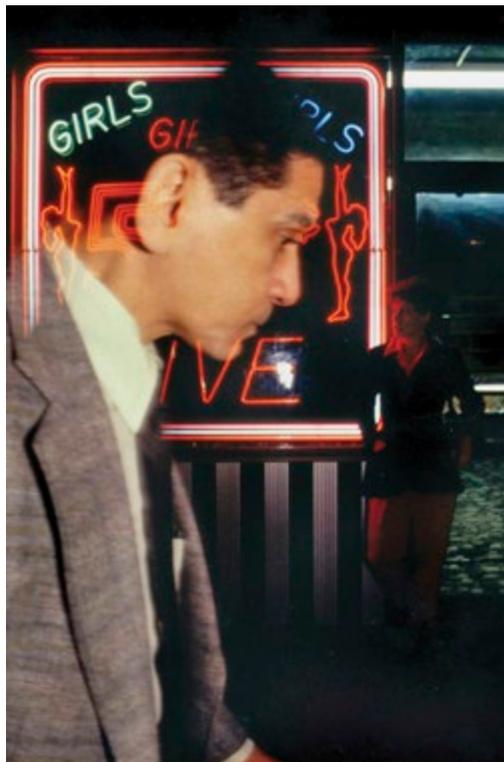
L'operazione di dare a un'immagine un'ulteriore cornice, interna alla rappresentazione, è ben nota alla storia dell'arte. Victor Stoichita dedica un intero volume, *L'instauration du tableau* (1993), all'analisi di tutti quei processi che hanno reso possibile la nascita della moderna nozione di arte in relazione alle sue radici nel lavoro metapittorico e nel relativo rapporto dell'immagine con il suo statuto e i suoi limiti⁻³¹. Rispetto a Marin, l'approccio di Stoichita si distingue per un taglio marcatamente storico, che considera il Seicento⁻³² come il momento in cui il problema della cornice diventa fondamentale rispetto alla questione della definizione dell'immagine:

—
La cornice separa l'immagine da ciò che è non-immagine. Definisce quanto da essa inquadrato come mondo significante, rispetto al fuori-cornice, che è il mondo del semplice vissuto —³³.
—

La presenza di una cornice interna, infatti, mette in gioco una serie di questioni relative alla rappresentazione e alla sua relazione con quella che abbiamo definito la situazione di enunciazione. È importante notare come questa operazione, all'interno del contesto pittorico, possa effettuarsi secondo due diverse modalità: da una parte si ricorre a un'ulteriore inquadratura per mezzo di elementi quali porte, finestre e nicchie; dall'altra parte, invece, abbiamo dei casi in cui ci troviamo di fronte a una vera e propria cornice dipinta. Le fotografie di Goldin ci riportano alla prima di queste due categorie, dal momento in cui utilizzano elementi architettonici o decorativi per re-inquadrare ulteriormente i soggetti che ritraggono; la funzione di questi meccanismi di inquadratura sarebbe quella di riportare l'attenzione dello spettatore alla natura propria del *medium* di fronte al quale si trova. In altre parole, potremmo dire che la presenza di tali 'cornici' invalida sostanzialmente una visione di queste fotografie quali semplici 'finestre sul mondo', riportandole a essere delle vere e proprie immagini in quanto tali.

In fotografie come *Times Square, New York City, 1984* e "*Variety*" *booth, New York City 1983*, Goldin fa uso di questa operazione di re-inquadratura in maniera molto evidente. Nel primo caso, il soggetto principale è un uomo, visto di profilo, il cui volto e il cui sguardo 'entrano' nella rappresentazione seguendo quella che per gli occidentali è la classica direzione di lettura da sinistra a destra (fig. 1). Tale profilo non è perfettamente a fuoco ma, osservando meglio l'immagine, ci accorgiamo che a fuoco è proprio ciò che, almeno a prima vista, è in secondo piano. Il volto dell'uomo manca di definizione, dal momento che il tempo di esposizione non è stato sufficientemente breve da permettere che i suoi contorni fossero ben delimitati. Tutti gli elementi posti sullo sfondo – tra i quali intravediamo una donna, in piedi, nella parte destra dell'immagine – presentano, invece, contorni definiti e fanno pensare a una fotografia che potrebbe essere comunemente considerata 'ben riuscita'. L'operazione di re-inquadratura interna è ottenuta grazie alla presenza di un'insegna luminosa a neon, i cui colori dominanti sono il bianco e il rosso, che risalta in maniera molto netta. La figura femminile sulla destra risulta parzialmente illuminata proprio dalla potenza di questa insegna, grazie alla quale riusciamo a vedere che il suo sguardo è rivolto verso la nostra sinistra. La donna si situa in uno spazio esterno rispetto alla cornice luminosa e, quindi, virtualmente diverso da quello occupato dall'uomo. Le due presenze umane di questa fotografia sembrano appartenere a due mondi del tutto differenti, quasi che una sola inquadratura non potesse accoglierle entrambe. Un altro aspetto riguarda la differenza di scala tra i due soggetti: la donna, infatti, appare piccolissima rispetto all'uomo in primo piano. Potremmo impiegare,

Nan Goldin, *Times Square, New York City*, 1984, in Nan Goldin 2012 [1986], p. 94



per comparazione, la descrizione di Jean-Marie Floch de *L'arena di Valencia* (1933) di Henri Cartier-Bresson, in cui sottolinea come la fotografia “evidenzia le sue qualità plastiche grazie a un metodico lavoro di decostruzione dell’impaginazione e della prospettiva tradizionali” ⁻³⁴, facendo sì che i due mondi appaiano radicalmente diversi tra loro, senza alcuna possibilità di conciliazione: entrambi i soggetti sono coinvolti nell’atto di ‘guardare’, ma i loro sguardi non s’incrociano e, di fatto, non possono farlo.

Goldin utilizza una cornice nitida per porre in evidenza un soggetto sfuocato, evidenziando così la radicale differenza tra questi due piani. Al contempo, in quanto spettatori, siamo chiamati a riflettere sulla natura stessa di questa fotografia: è evidente il riflesso del flash sul primo piano che ci riporta a una “situazione di enunciazione”. Questo ‘rimando’ sottolinea che ciò che sta davanti ai nostri occhi non è la ‘realtà’ ma una sua rappresentazione ‘opaca’, una struttura di segni che appartengono alla dimensione riflessiva della rappresentazione. La natura del *medium* fotografico si rivela e, così, invalida del tutto la nostra percezione dell’immagine in quanto ‘finestra sul mondo’.

Brian in the cabaña, Puerto Juarez, Mexico 1982 è un altro caso in cui siamo di fronte a una cornice posta all’interno dell’immagine (fig. 2). Questa volta, però, si tratta di un’accentuazione del dispositivo

fotografico per mezzo di tutta una serie di “multiplying frames”: il proscenio, il letto, la radio, ma anche l’agenda scura sul letto non fanno che richiamare la forma del riquadro della finestra nella parte destra dell’immagine. Così come Brian guarda attraverso un rettangolo luminoso, noi facciamo altrettanto mentre guardiamo la fotografia o, meglio, ogni fotografia ⁻³⁵. I meccanismi e gli strumenti che permettono a una fotografia di venire prodotta sono così posti di fronte ai nostri occhi: la luce, il formato rettangolare proprio dei fotogrammi scattati con rullini 35mm, la camera oscura, ma anche il processo stesso di inquadratura e la proprietà della luce di filtrare attraverso la lente dell’obbiettivo.

Brian compie a tutti gli effetti la medesima operazione alla quale siamo chiamati noi, in qualità di osservatori: guardare. La sua unica attività consiste in questo; egli è infatti sdraiato sopra un paio di cuscini, in una posizione di ‘sicurezza’ rispetto a ciò che sta scrutando. E questa stessa condizione è quella che siamo chiamati a occupare noi di fronte a questa fotografia. Guardiamo qualcosa che sta fuori rispetto al nostro ‘mondo’, ma la nostra rimane comunque sempre una posizione sicura: siamo di fronte a un’immagine.

In *Twisting at my birthday party, New York City 1980* (fig. 3) vediamo un esempio in cui le figure di cornice sono collocate nello spazio della rappresentazione. Si tratta di una scena di festa in cui le persone ritratte sono intente a ballare o a mangiare quella che, leggendo il titolo che rimanda alla festa di compleanno di Nan, immaginiamo sia una torta. Nella parte destra spicca una figura femminile, in piedi, il cui sguardo si distingue nettamente in quanto è diretto obliquamente verso di noi, emergendo da tutta una serie di sguardi che invece ci escludono e determinando, così, la nostra funzione di spettatori.

Nella parte centrale della fotografia è poi presente una finestra chiusa, sul cui vetro appare molto chiaramente il riflesso del flash di Goldin, di cui vediamo gli effetti in primo piano e sulla figura posta di spalle sul cui braccio si concentra una grande quantità di luce. A ben guardare, però, la presenza del flash non è limitata a questi due elementi, ma coinvolge anche altri due oggetti posti a sinistra della finestra. Si tratta di una cornice contenente un ritratto disegnato e di un’immagine che ha tutti gli aspetti di una fotografia: non riusciamo a coglierne il soggetto, ma ciò che più risalta è sicuramente la natura fotografica della superficie lucida sulla quale è impressa. Sia nella finestra, sia nel quadretto, sia nella fotografia appesa al muro, il flash si manifesta rendendo paradossalmente ‘opache’ allo sguardo queste superfici che in una luce più modulata o indiretta sarebbero chiaramente decifrabili, convogliando l’illusione di una realtà ‘trasparente’. Come scrive ancora Marin,

—
la posizione e l’annullamento simultaneo della ‘tela’ materiale e della superficie ‘reale’ nell’assunzione tecnica e ideologica della sua trasparenza: invisibile e condizione necessaria della visibilità, la diafanità definisce teoricamente lo schermo plastico della rappresentazione ⁻³⁶.
—

02

Nan Goldin, *Brian in the cabaña, Puerto Juarez, Mexico, 1982*, in Nan Goldin 2012 [1986], p. 49



03

Nan Goldin, *Twisting at my birthday party, New York City, 1980*, in Nan Goldin 2012 [1986], p. 110





04

Nan Goldin, *Bruce with his portrait*, New York City, 1981, in Nan Goldin 2012 [1986], p. 80



05

Nan Goldin, *Roommate as Napoleon*, New Year's Eve, New York City, 1980, in Nan Goldin 2012 [1986], p. 53

Nel caso della finestra, possiamo ipotizzare che il vetro avrebbe reso possibile la restituzione di ciò che era all'esterno. La rappresentazione è così chiamata in causa nelle sue due componenti, l'"opacità" e la "trasparenza"; ed è la prima delle due quella maggiormente sottolineata all'interno di questa immagine. Ancora una volta, dunque, siamo riportati a quella che è la situazione di enunciazione dell'enunciato e, allo stesso tempo, veniamo invitati a una riflessione che coinvolge la natura di ciò che sta davanti ai nostri occhi.

In *Bruce with his portrait, New York City 1981* (fig. 4) siamo in una situazione abbastanza diversa rispetto alla precedente: si tratta di un ritratto a mezza figura, apparentemente convenzionale, nel quale lo sguardo del soggetto è diretto verso la macchina fotografica, quindi verso lo spettatore. Questo sguardo frontale interpella direttamente chi osserva la fotografia, funzionando da 'aggancio' alla situazione di enunciazione dell'enunciato stesso (il momento dello scatto). Sullo sfondo, appesa a una parete chiara, vi è una cornice che, al suo interno, contiene un altro ritratto fotografico che, a prima vista, mostra lo stesso Bruce in un'immagine in bianco e nero. Come ha sottolineato Geoff Dyer, si tratta di un'abitudine nelle sue fotografie in cui spesso "pinned or stuck to the walls behind Goldin's friends we see other, earlier photographs which modify – and are modified by – the later context"⁻³⁷. In questo caso, la compresenza di due ritratti di uno stesso soggetto ci porta a riflettere sul valore testimoniale della fotografia e sulla sua capacità di restituire una memoria che, altrimenti, sarebbe persa. La differenza che notiamo tra i due volti, quello fotografato e, per così dire, quello ri-fotografato, evidenzia un tempo che è trascorso, inesorabile, tra uno scatto e l'altro. Inoltre, il fatto che il soggetto sia qui posto di fianco a una rappresentazione di se stesso, trovandosi perciò 'duplicato', rende manifesti i modi del processo fotografico in sé e la sua capacità di riprodurre il reale potenzialmente all'infinito, senza appropriarsene⁻³⁸.

La continua presenza di quadri, fotografie e ritagli all'interno delle sue immagini costituisce quindi un motivo nel lavoro di Goldin. In *Roommate as Napoleon, New Year's Eve, New York City 1980* siamo di fronte a una serie di dipinti di fiori o di nature morte che coprono quasi interamente la superficie di una parete (fig. 5). Nel suo insieme, la fotografia ci riporta in maniera diretta alla tradizione dei *cabinets d'amateur*, dipinti in cui venivano raffigurate collezioni d'arte private. Il collegamento tra la fotografia in questione e questa tradizione pittorica va, però, oltre la semplice somiglianza: sul lato destro dell'inquadratura, infatti, uno degli oggetti appesi alla parete è, in realtà, uno specchio dall'ampia cornice dipinta, anch'essa, a motivi floreali; al centro dell'immagine, inoltre, spicca un vaso di fiori dai colori intensi. Si tratta di una compresenza di finzione e realtà che troviamo proprio in molti *cabinets*, come ad esempio nell'*Allegoria della vista* (1617) di Rubens e Jan Brueghel il Vecchio, alle cui estremità è possibile notare una grande composizione di fiori 'reali' e il quadro di una Madonna incorniciato da una vistosa cornice floreale dipinta. Nella fotografia di



06

Nan Goldin, *Self-Portrait in blue bathroom, London, 1980*, in Nan Goldin 2012 [1986], p. 22

Goldin, ritroviamo questi tre diversi livelli rispettivamente nelle nature morte, nella cornice floreale e nei fiori ‘reali’. Ancora una volta, quindi, è la rappresentazione stessa ad essere messa di fronte ai nostri occhi. Qui, in particolare, a essere evidenziata è la natura stessa dell’immagine e la sua ‘distanza’ – o meglio, i suoi gradi di distanza – rispetto al reale. In pittura, infatti, il cosiddetto meccanismo dell’“incastratura” ha portato a riflettere, sin dalle sue prime apparizioni, nei termini di una vera e propria necessità, quindi sullo statuto dell’immagine –³⁹.

Un’ulteriore riflessione ci è fornita dallo specchio all’interno della cornice dipinta. Gli specchi sono sicuramente tra gli oggetti che più ricorrono all’interno della *Ballad of Sexual Dependency* e, in generale, nel lavoro di Goldin. Com’è noto, in Europa, a partire dal Rinascimento, l’immagine pittorica è stata collegata alla metafora speculare, arrivando a definire il quadro come “specchio della realtà”. Per via della loro natura particolare, gli specchi hanno da sempre suscitato il fascino e l’attenzione delle più diverse branche del sapere: la *Logique ou l’art de penser* di Port-Royal considerava lo specchio, la carta geografica e il quadro come le immagini che, per loro natura, si prestano a essere percepite in modo immediato in quanto segni; esse sono anche

—
 le tre superfici-rappresentazioni che, proiettate nelle profondità di campo della pittura, danno origine, nel corso del XVII secolo, a un discorso intertestuale che altro non è se non un dialogo che verte sullo statuto stesso della rappresentazione –⁴⁰.

—
 Per i logici di Port-Royal, lo specchio sarebbe un ‘segno naturale’ che sta al posto della cosa significata ma, riflettendola, la ‘rappresenta’; perché questa rappresentazione abbia luogo, è necessario che la cosa raffigurata si trovi ‘davanti’ allo specchio. In altre parole, lo specifico

dell'immagine nello specchio sarebbe da individuarsi nella simultanea presenza del rappresentato e del rappresentante ⁻⁴¹. Un altro aspetto da sottolineare è sicuramente quello relativo alla *mise en abyme*. Nel caso dell'autoritratto, lo specchio è necessariamente collocato di fronte al soggetto, come possiamo vedere in *Nan and Dickie in the York Motel, New Jersey 1980* o in *Self-portrait in blue bathroom, London 1980*. In quest'ultima fotografia (fig. 6), Goldin è riflessa all'interno di uno specchio rettangolare appeso alla parete di un bagno, intenta a guardarsi. L'artista ci appare con uno sguardo diretto in macchina e di lei possiamo vedere soltanto una piccola porzione di corpo che va dalle spalle in su, anche se ne intuiamo ugualmente la nudità. Inoltre, nella parte sinistra dello specchio, vediamo riflessa una parte del bagno che, di fatto, sta alle 'nostre' spalle. La questione principale è qui tutta relativa al soggetto:

—
l'autoritratto – essendo fondato sullo strumento dello specchio – assolve a due precise funzioni: è uno specchio dell'io (e dunque della soggettività del discorso) ma è anche uno specchio del mondo (e dunque della soggettività della conoscenza nel suo complesso) ⁻⁴².

—
Analizzando il celebre *Autoritratto* di Poussin (1650), Marin sottolinea che "l'io" è rappresentato in atto di presentare se stesso nel segno che lo rappresenta" ⁻⁴³. Quindi, se il ritratto è la figura della presentazione della rappresentazione, egli arriva così a ipotizzare che l'autoritratto, inteso nella sua totalità, sia una vera e propria figura di cornice. Seguendo ancora Marin, la presenza di questa figura di cornice – in questo caso la stessa Goldin – ci riporterebbe ancora una volta all'azione di guardare e, soprattutto, alle modalità di questo guardare. Si tratta, per lo spettatore, di essere assegnato a una visione attenta e concentrata che procede però da una certa distanza.

Il volto di Goldin spicca all'interno di questa fotografia anche per i suoi toni caldi e luminosi, in netto contrasto con quelli freddi che caratterizzano il bagno; gran parte del suo corpo è occupata da alcuni fasci di luce che possiamo presumere entrino da una finestra posta alla sua sinistra. Goldin sembra abitare un mondo estraneo rispetto a quello che la circonda; questa sua distanza è, di fatto, il corrispettivo della nostra posizione di fronte all'immagine. La sua figura all'interno della fotografia ci ricorda della nostra posizione, della nostra distanza e, al contempo, ci indica il corretto modo di guardare l'immagine, caratterizzato da un'estrema attenzione e concentrazione. In quanto spettatori siamo, per così dire, trasformati, dal momento che il nostro sguardo muta da una semplice visione a una vera e propria contemplazione, che coinvolge la natura stessa della rappresentazione.

Se consideriamo il suo sguardo, siamo in una situazione in cui

—
il ritrattato guarda in macchina esibendo frontalmente il proprio corpo; è una posa allocutoria che dà del 'tu' allo spettatore; descrive il

ritrattato come interessato al proprio interlocutore, e come sicuro oggetto di interesse per lui; prescrive per lo spettatore una situazione di mutuo interesse, e lo definisce in una posizione di dover guardare ⁻⁴⁴.

—

La frontalità si riferisce alla co-presentazione di due termini, uno dei quali si colloca al di fuori del testo – l'osservatore – e che viene inscritto all'interno di questo testo proprio grazie alla postura assunta dal soggetto osservato. Con la frontalità viene anche implicata una contemporaneità tra prodotto e produzione: il personaggio che ci guarda è tale soltanto mentre noi lo guardiamo, soltanto mentre, di fatto, riproduciamo la situazione enunciativa ⁻⁴⁵. In altre parole, siamo qui di fronte a una frontalità che

—

costituisce lo spettatore in quanto spettatore, in quanto destinatario di un atto comunicativo. Non siamo più dunque, o non tanto, di fronte a una strategia veridittiva, concernente l'«essere» della cosa, quanto piuttosto di fronte alla definizione di una legge ⁻⁴⁶.

—

Conclusioni

L'analisi di questa rosa di fotografie si propone di interpretare *The Ballad of Sexual Dependency* di Nan Goldin, ma anche di parlare di quello che resta fuori da questa selezione, d'accordo con Lucia Corrain che sostiene che "l'opera grazie ai suoi particolari mezzi (sguardi, discretizzazioni e non discretizzazioni, spazialità, colore e forme) costituisce il suo osservatore" ⁻⁴⁷ e il *corpus* scelto

—

non è mai chiuso né esaustivo, ma soltanto rappresentativo, e [...] i modelli con l'aiuto dei quali si cercherà di renderne conto saranno ipotetici, proiettivi e predittivi ⁻⁴⁸.

—

L'opera di Nan Goldin vede la presenza di tutta una serie di strategie che ci impediscono di sprofondare nella trasparenza illusoria della fotografia. Queste vengono attuate, a seconda dei casi, per mezzo di dispositivi di incorniciatura presenti all'interno delle sue immagini, di alcune figure di cornice o, ancora, tramite gli specchi. I lavori che pongono la questione dello 'scenario' e, quindi, dei meccanismi di reinquadramento interni

—

non possono far dimenticare che il loro stesso campo generale, sempre e necessariamente, deriva da un taglio principale, esterno, che sussume tutti gli altri e che è propriamente irrepresentabile poiché esso rende possibile la rappresentazione stessa ⁻⁴⁹.

—

Le figure alla finestra che compaiono all'interno della *Ballad* sono colte nell'atto di guardare qualcosa che ci rimane sempre e inevitabilmente distante. La forza del punto di vista di Goldin rovescia ogni idea

per cui questo mondo da lei rappresentato sarebbe relegato in una condizione di emarginazione: “we were *never* marginalized. We were the world. We were our own world”⁻⁵⁰; siamo noi spettatori che guardiamo questo fuori, senza mai farne parte.

È qui che torna il rapporto di Goldin con la tradizione della fotografia documentaria e, in particolare, con la revisione di essa offerta dall'opera di Robert Frank, che a dire della stessa fotografa ebbe una grande influenza sul suo lavoro: “the subjective, romantic look of Robert Frank's early photographs”⁻⁵¹; la sua volontà di non essere distaccato di fronte ai soggetti rende per Goldin *The Americans* (1958) “a personal vision of the Eisenhower era”⁻⁵². Parallelamente, con *The Ballad of Sexual Dependency* siamo di fronte all'istituzione di un soggetto che non si dissimula ma che, al contrario, marca la propria presenza attraverso continui rimandi alla situazione di enunciazione: Goldin ci dice costantemente “io sono stata qui”. Come sappiamo, però, si tratta sempre di tracce, di rimandi, dal momento che il soggetto enunciatore è soltanto logicamente presupposto dall'esistenza dell'enunciato e che il suo sguardo è sempre ricostruibile attraverso le scelte di messa in discorso che compie. In altre parole, all'interno di questi enunciati possono apparire solo i suoi simulacri. Il luogo, o meglio i luoghi, dell'enunciazione sono costantemente sottolineati e i soggetti che compaiono all'interno di questi enunciati ci chiamano a guardare la scena. Questo guardare non si pone però come uno sguardo ‘naturale’ – come se fossimo di fronte ad immagini ‘trasparenti’ – ma attraverso marche e strategie che opacizzano il dispositivo della rappresentazione, chiamandoci a uno sguardo critico verso questi stessi enunciati.

Rispetto alla ‘freddezza’ di certa fotografia documentaria, è il lavoro di Diane Arbus⁻⁵³, assolutamente centrale in quel periodo, a suggerire Goldin, la quale dichiara il bisogno di una relazione di scambio con lo spettatore. Questa si rende possibile attraverso particolari strategie di visualizzazione a cui si aggiunge, nello *slide show*, l'aspetto musicale della colonna sonora. Quel che emerge è che la *Ballad of the Sexual Dependency* funziona all'interno di quello stesso mondo che ne vede, e ne consente, la genesi. In questo senso, l'opera diventa un ragionamento su come sia possibile rappresentare un mondo del quale si è chiamati a restituire un tratto di ‘alterità’, di fondamentale asimmetria rispetto a chi guarda, allo spettatore; il lavoro, tramite la messa in scena dei suoi stessi strumenti, diventa un modo possibile per questa rappresentazione. Il fatto che Goldin abbia definito queste immagini come un “diario pubblico” – “the diary I let people read”⁻⁵⁴ – ci riporta ancora una volta alla questione del soggetto e delle marche enunciazionali di cui abbiamo parlato.

L'atto fotografico è continuamente messo in gioco, messo in scena; lo spettatore è posto di fronte alla riflessività del linguaggio mediale, ai suoi strumenti, ai suoi modi e alle sue condizioni di possibilità. Siamo continuamente implicati da queste immagini che, però – proprio nel loro presentarsi in quanto immagini e non in quanto illusorie ‘finestre

sul mondo' – ci fanno vedere come il nostro ruolo non possa che essere quello di spettatori, la cui azione è soltanto quella di guardare. Per quanto le fotografie di Goldin siano frutto di inquadrature ravvicinate, noi non vi siamo mai 'dentro' fino in fondo, ma vi è sempre una distanza, dettata dalla rappresentazione stessa. In altre parole, siamo chiamati a vedere un mondo che ha le sue strategie e le sue logiche, un mondo che non è il nostro.

Quanto abbiamo detto sinora ci porta a rilevare un tratto di ambivalenza costitutivo del lavoro di Goldin: da una parte, infatti, siamo di fronte a una serie di strategie che ci chiamano a guardare queste immagini a partire da una certa distanza, mentre dall'altra vi è l'istituzione di un soggetto che non fa che ribadire un "io ci sono stato" all'interno di questi stessi enunciati. Questa ambivalenza si riflette in una costante oscillazione tra un polo che proclama un approccio 'immersivo' e un polo che, invece, ribadisce una distanza tra il mondo rappresentato e il mondo dello spettatore. Illuminandolo con il suo flash, Goldin ci porta a vedere la rappresentazione di un mondo la cui oscurità rimarrà sempre, per noi, inaccessibile.

– ¹ Nato nel 1931 a Grenoble, dopo la laurea in filosofia conseguita nel 1952 Marin conosce Jacques Derrida, Michel Deguy e Pierre Bourdieu. Dal 1961 al 1964 è consigliere culturale in Turchia, occasione durante la quale conosce Algirdas Julien Greimas – che in quegli anni insegna lingua e grammatica francese presso l'Università di Ankara – con il quale stringerà una duratura amicizia. Marin passerà poi per Londra, dove conosce Anthony Blunt e, in generale, il gruppo di storici e teorici dell'arte attivi all'interno del Warburg Institute. A partire dal 1967, fa parte attivamente del Groupe de recherches sémiolinguistiques, fondato e diretto da Greimas, vero e proprio punto

di riferimento per la semiotica strutturale degli anni Settanta. Nel 1969 succede a Roland Barthes all'École Pratiques Hautes Études di Parigi, dando così inizio alla sua carriera accademica che lo porterà a compiere, negli anni a venire, frequenti soggiorni negli Stati Uniti e a instaurare rapporti con studiosi come Jean-François Lyotard, Michel Serres, Jean Baudrillard, Michael Fried e Jean-Luc Nancy. Nel 1975 ottiene la nomina di *directeur d'études* all'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Cfr. Corrain / Fabbri 2014, pp. 7-8.

– ² Algirdas Julien Greimas (1917-1992) è il capostipite della scuola strutturale di semiotica. Sebbene si muova all'interno delle cosiddette scienze

sociali, egli propone un approccio quanto più possibile scientifico rispetto ai sistemi di rappresentazione visiva. Il suo articolo *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, scritto nel 1979 e pubblicato nel 1984 nella rivista "Actes Sémiotiques" (Greimas 1984), costituisce la base teorica e operativa per un'analisi dei testi visivi che in seguito sarà oggetto di riflessione per molti studiosi, tra i quali ricordiamo Felix Thürlemann e Omar Calabrese. Si vedano, tra gli altri, Thürlemann 1991 [1982] e Calabrese 1991 [1987].

– ³ In accordo con la semiotica greimasiana, Marin ritiene che la dimensione transitiva propria dei testi visivi non possa esaurire la dimensione significante.

—
Note

Dall'altra parte, rispetto alla semiotica strutturale di Greimas, egli non elabora, nella sua analisi, delle metacategorie semiotiche per descrivere e interrogare questa eccedenza, che per lui sarebbe comunque analizzabile tramite una semiotica plastica. I due studiosi risultano dunque distanti relativamente da quella dimensione opaca della rappresentazione che, per Marin, è la ragione della capacità semantica dei testi visivi e non. Cfr. Marin 2014 [1994], p. 113.

– 4 Cfr. Corrain / Fabbri 2014, p. 11.

– 5 *Ivi*, p. 12.

– 6 Sull'importanza della *Logique ou l'art de penser* per Marin si vedano Marin 1975 e Marin 1970.

– 7 Si veda Benveniste 1966 [1946].

– 8 Cfr. Corrain / Fabbri 2014, p. 13.

– 9 *Ibid.*

– 10 Si veda in particolare Marin 1980 [1975] che, oltre a segnare l'inizio della sua produzione relativa alla pittura, indaga i modi in cui questa può rendere e manifestare la soggettività e l'intersoggettività. Partendo dalla distinzione tra "storia" e "discorso" di Benveniste, Marin individua all'interno degli enunciati iconici la presenza di questa stessa distinzione.

– 11 L'approccio teorico di Marin è caratterizzato dalla necessità di un'autolegittimazione antecedente la genesi dell'opera. Egli appare consapevole del fatto che il metodo da lui proposto possa essere 'accusato' di attuare un approccio

anacronistico rispetto ai testi analizzati. In 'risposta' a un tale problema, Marin sottolinea come l'opera contenga già in sé, nell'immanenza delle sue forme di linguaggio, un metalinguaggio a disposizione della teoria per esplorarne il senso. La capacità di questo metalinguaggio teorico di essere congruo alla specificità storica si basa sulla sua capacità di spiegare il testo al fine della comprensione.

– 12 Marin 2012 [2006], p. 24.

– 13 *Ivi*, p. 23.

– 14 *Ivi*, pp. 23-24.

– 15 Marin 2014 [1994], p. 141.

– 16 Poussin 1995, pp. 30-31.

– 17 Marin 2014 [1994], p. 143.

– 18 Marin ripercorre l'analisi di Leon Battista Alberti che, nel suo *De Pictura* (1435), introduceva la figura del commentatore, capace di definire la relazione tra la struttura di ricezione e quella di contenuto. Questa figura è sì parte del contenuto della rappresentazione, ma è anche posta a rappresentare la ricezione di questo stesso contenuto: è una metafigura. I corpi di cui si compone l'*historia* di un quadro, per l'Alberti, contengono in se stessi una sorta di doppia articolazione che, da una parte, è diretta nei confronti del racconto vero e proprio, mentre dall'altra si rivolge allo spettatore che deve coinvolgere empaticamente.

– 19 Marin 2014 [1994], p. 177.

– 20 *Ivi*, p. 197.

– 21 *Ibid.*

– 22 Cfr. Goldin 2012 [1986], p. 6. Per i maggiori studi su Nan Goldin si veda in particolare il volume *I'll Be Your Mirror* (Goldin 1996), pubblicato in occasione della mostra organizzata dal Whitney Museum of American Art nel 1996, a oggi una delle opere più complete sul lavoro della fotografa americana. Oltre a più di 300 immagini, la pubblicazione include contributi, tra gli altri, di Marvin Heiferman, Cookie Mueller, Luc Sante, Elisabeth Sussman. Sull'importanza che la pratica documentaria riveste all'interno del suo lavoro si veda Ruddy 2009

– 23 Cfr. Marshall 2007. In reazione all'atteggiamento dei genitori che volevano in tutti i modi nascondere l'accaduto, nasce in lei un forte amore per la verità e, allo stesso tempo, un interesse nei confronti della sfera della sessualità: pochi giorni dopo l'avvenimento, infatti, verrà sedotta da un uomo molto più grande di lei e questa esperienza, in concomitanza con la perdita della sorella, rappresenterà una sorta di punto di partenza per tutti gli anni a venire.

– 24 È nell'ambiente creatosi attorno a questa scuola e al Massachusetts College of Art che si svilupperà quella che sarà poi conosciuta con il nome di "Boston School": una generazione di artisti - Goldin, David Armstrong (1954-2014), Philip-Lorca di Corcia (1951), Jack Pierson (1960) e Mark

Morrisroe (1959-1989) – che studiarono a Boston negli anni Settanta. Oltre a condividere lo stesso giro di amicizie, la passione per la musica e le droghe, si trasferirono tutti a New York tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta; molto spesso, poi, oltre a ritrarre i loro amici, erano gli uni i soggetti delle fotografie degli altri. Il termine venne coniato da Goldin attorno al 1994, molti anni dopo questa esperienza. Si tratta comunque di una classificazione debole e per lo più applicabile solo alla prima parte della produzione di questi artisti accomunati da un modo di vedere e di sentire il mondo attraverso una fotografia quanto più diretta ed empatica possibile, dove l’intimità è al contempo presupposto e oggetto della rappresentazione. Cfr. Marin 2014 [1994], p. 113.
– 25 Goldin 2012 [1986], p. 6. Cfr. anche Ruddy 2009, p. 352.
– 26 Wallace 2016.
– 27 Cfr. Sussman 1996, p. 33. La proiezione aveva una durata variabile, generalmente intorno ai 50 minuti
– 28 La pubblicazione del 1986 e, in generale, le stampe non erano, per Goldin, gli aspetti fondamentali del lavoro: “my genius, if I have one, is in the slide shows, in the narratives. It is not in making perfect images. It is in the groupings of work. It is in relationships I have with other people” (Mazur / Skirgajlo-Krajewska 2003). Nel corso del tempo, la

proiezione continua a essere rielaborata: l’ultima colonna sonora viene composta nel 1987, mentre la serie fotografica subisce variazioni fino al 1996.
– 29 Goldin 1998, p. 85.
– 30 Successiva a *The Ballad oh Sexual Dependency* è la pubblicazione di *All By Myself* (1995-1996), una serie composta di soli autoritratti.
– 31 Cfr. Stoichita 2013, p. 11.
– 32 Cfr. *ivi*, p. 41. A livello storico, è proprio il Seicento a porre il problema della cornice come fondamentale rispetto alla questione della definizione dell’immagine. Buona parte del testo di Stoichita pone una riflessione circa i margini della pittura e la loro relazione con elementi architettonici quali nicchie, finestre e porte. Queste strutture, infatti, ‘producono’ delle inquadrature del mondo reale assimilabili alle inquadrature create dalla cornice: per mezzo di queste operazioni si viene a creare uno iato all’interno della parete in quanto superficie piana.
– 33 *Ibid.*
– 34 Cfr. Floch 2003 [1986], p. 43. Subito dopo Floch analizza questi stessi aspetti in un’altra immagine del fotografo francese, *La chiusa di Bougival* (1955), pp. 44-45.
– 35 Cfr. McClure 2014, pp. 109-111.
– 36 Marin 1980 [1975], p. 157.
– 37 Dyer 1999, p. 96.
– 38 Ci sembra infine importante sottolineare come questa fotografia

rientri pienamente nella definizione di “extended portrait” (Sussman 2006, p. 40), secondo l’abitudine di Goldin di ritrarre ripetutamente uno stesso soggetto, nel corso degli anni, per tentare di restituire la complessità propria di ogni individuo.
– 39 Cfr. Stoichita 2013 [1993], p. 176.
– 40 *Ibid.*
– 41 Cfr. *ivi*, p. 188.
– 42 Calabrese 1985, p. 134.
– 43 Marin 2014 [1994], p. 182.
– 44 Calabrese 1985, pp. 139-140.
– 45 Cfr. *ivi*, p. 123.
– 46 *Ivi*, p. 117.
– 47 Corrain 1996, p. 96.
– 48 Greimas / Courtés 1986, p. 84.
– 49 Dubois 1996 [1983], p. 175.
– 50 Goldin 2012 [1986], p. 145.
– 51 Heiferman 1996, p. 281. *The Americans* rappresentava per Goldin anche un esempio magistrale di selezione di immagini: Frank partiva, infatti, da circa 28.000 fotografie che, attraverso il processo editoriale, vennero ridotte a 83, senza che questo facesse perdere al lavoro la sua efficacia.
– 52 Szarkowski 1978, p. 2.
– 53 Se William Eggleston rappresenta per Goldin una figura fondamentale per quanto riguarda l’uso del colore, la scelta dei soggetti deve invece molto al lavoro di Diane Arbus, alla quale nel 1972 il Museum of Modern Art di New York dedicò una celebre retrospettiva curata da John Szarkowski.
– 54 Goldin 2012 [1986], p. 6.

- Benveniste 1966 [1946]** Émile Benveniste, *Le relazioni di tempo nel verbo francese*, in Paolo Fabbri (a cura di), *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Milano, Bruno Mondadori, 1966 [ed. orig. francese 1946].
- Calabrese 1985** Omar Calabrese, *La sintassi della vertigine: sguardi, specchi e ritratti*, in Id., *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione fra Rinascimento e Barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1985, pp. 113-143.
- Calabrese 1991 [1987]** Omar Calabrese, *Problemi di «enunciazione astratta»*, in Lucia Corrain / Mario Valenti (a cura di), *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio, 1991, pp. 161-164 [ed. orig. francese 1987].
- Corrain 1996** Lucia Corrain, *Semiotica dell'invisibile. Il quadro a lume di notte*, Bologna, Esculapio, 1996.
- Corrain / Fabbri 2014** Lucia Corrain / Paolo Fabbri, *Lo statuto della rappresentazione*, in Louis Marin, *Della Rappresentazione*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 7-32.
- Dubois 1996 [1983]** Philippe Dubois, *L'atto fotografico*, a cura di Bernardo Valli, Urbino, QuattroVenti, 1996 [ed. orig. francese 1983].
- Dyer 1999** Geoff Dyer, Nan Goldin, in Id., *Anglo-English Attitudes: Essays, Reviews, Misadventures 1984-99*, London, Abacus, 1999, pp. 95-98.
- Floch 2003 [1983]** Jean-Marie Floch, *Forme dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2003 [ed. orig. francese 1983].
- Goldin 1996** Nan Goldin, *I'll Be Your Mirror*, New York, Whitney Museum of American Art, 1996.
- Goldin 1998** Nan Goldin, *Couples and Loneliness*, Kyoto, Korinsha Press, 1998.
- Goldin 2012 [1986]** Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, New York, Aperture, 2012 [ampliamento della prima versione, 1986].
- Greimas 1984** Algirdas Julien Greimas, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, in "Actes Sémiotique Documents", a. VI, n. 60, 1984, pp. 5-24.
- Greimas / Courtés 1986** Algirdas Julien Greimas / Joseph Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri, Firenze, La Casa Usher, 1986.
- Heiferman 1996** Marvin Heiferman, *Pictures of Life and Loss*, in Goldin 1996, pp. 277-282.
- Marin 1970** Louis Marin, *Signe et représentation: Philippe de Champaigne e Port-Royal*, in "Annales, Economies, Sociétés, Civilisations", n. 25, 1970, pp. 1-13.
- Marin 1975** Louis Marin, *La critique du discours: études sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, Paris, Minuit, 1975.
- Marin 1980 [1975]** Louis Marin, *A proposito di un cartone di Le Brun: il quadro storico ovvero la degenerazione dell'enunciazione*, in Omar Calabrese (a cura di), *Semiotica della pittura*, Il Saggiatore, Milano, 1980 [ed. orig. francese 1975].
- Marin 2012 [2006]** Louis Marin, *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Lucca, La Casa Usher, 2012 [ed. orig. francese 2006].
- Marin 2014 [1994]** Louis Marin, *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Milano-Udine, Mimesis, 2014 [ed. orig. francese 1994].
- Marshall 2007** Peter Marshall, *Nan Goldin's Mirror on Life*, 2007, in <<http://re-photo.co.uk/?p=90>> (26.11.2017).
- Mazur / Skirgajlo-Krajewska 2003** Adam Mazur / Paulina Skirgajlo-Krajewska, *Nan Goldin Interviewed*, 13 febbraio 2003, in <<http://fototapeta.art.pl/2003/ngie.php>> (13.05.2018).

- McClure 2014** Michael Jay McClure, *Prima Facie: The Photograph, the Unphotographed, and the Boston School*, in "Studies in Gender and Sexuality", n. 15, 2014, pp. 103-120.
- Poussin 1995** Nicolas Poussin, *Lettere sull'arte*, a cura di David Carrier, Milano, Hestia, 1995.
- Ruddy 2009** Sarah Ruddy, "A Radiant Eye Yearns from Me": *Figuring Documentary in the Photography of Nan Goldin*, in "Feminist Studies", vol. 35, n. 2, 2009, pp. 347-380.
- Stoichita 2013 [1993]** Victor Stoichita, *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 2013 [ed. orig. francese 1993].
- Sussman 1996** Elisabeth Sussman, *In/Of Her Time: Nan Goldin's Photographs*, in Nan Goldin 1996, pp. 25-44.
- Szarkowski 1978** John Szarkowski (a cura di), *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*, comunicato stampa della mostra (New York, MoMA, 1978), New York, Museum of Modern Art, 1978, in <https://www.moma.org/documents/moma_press-release_327154.pdf> (07.05.2018).
- Thürlemann 1991 [1982]** Felix Thürlemann, *Paul Klee: analisi semiotica di «Blumen-Mythos» - 1918*, in Lucia Corrain / Mario Valenti (a cura di), *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio, 1991, pp. 107-131 [ed. orig. francese 1982].
- Wallace 2016** Wyndham Wallace, *Nan Goldin & The Ballad of Sexual Dependency*, 20 aprile 2016, in <<http://thequietus.com/articles/20090-nan-goldin-the-ballad-of-sexual-dependency>> (07.05.2018).

_fonti

94 *Occhio quadrato*
di Alberto Lattuada
(1941): un libro
fotografico alla
verifica delle fonti
d'archivio

— ANTONELLO FRONGIA

108 *Archive Fever*
di Okwui Enwezor
(2008): nuove fonti
per l'analisi
di una mostra
di successo

— FABRIZIO GITTO

***Occhio quadrato* di Alberto Lattuada (1941): un libro fotografico alla verifica delle fonti d'archivio**

Abstract

Alberto Lattuada's book *Occhio quadrato* (1941) has come to be considered as a depiction of urban poverty in the outskirts of Milan during the fascist regime, a forerunner of Italian 'neorealist' photography, and an early response to the American documentary approach of the 1930s. Underscoring the limits of such narratological and stylistic readings of the photographic sequence, this essay argues for the importance of cross-analysis and philological research as a way to deconstruct the supposed self-referentiality of the book and to investigate the complex connections with the photographer's archive from which it takes shape.

Keywords

LATTUADA, ALBERTO; COMENCINI, LUIGI; PHOTOBOKK;
PHOTOGRAPHIC ARCHIVES; PHOTO-TEXTS; DOCUMENTARY
PHOTOGRAPHY

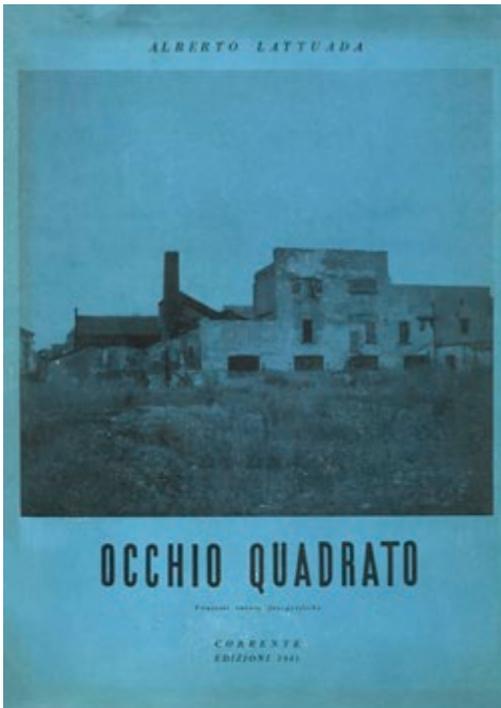
Nel corso del Novecento, il libro si è connotato sempre più come potente catalizzatore della ricerca fotografica, efficace strumento di disseminazione di idee visive e passaggio cruciale nella definizione del fotografo stesso come intellettuale e 'autore' ⁻¹. Nato come mezzo di riproduzione selettivo e tecnicamente imperfetto, il fotolibro è generalmente considerato, nella prospettiva storica come nelle pratiche contemporanee, alla stregua di una vera e propria 'opera': uno spazio discorsivo chiuso e cristallizzato, governato da principi interni di narrazione visiva o verbo-visiva, che tende a obliterare la materialità degli oggetti fotografici di partenza e che pone spesso in secondo piano, dal punto di vista storiografico, forme alternative di presentazione come il portfolio e la mostra. Tra i poteri del libro, in effetti, vi è quello di risignificare e persino di tradire le logiche del lavoro fotografico che lo precede,

istituendo gerarchie di valore tra fotografie pubblicate e non pubblicate (che assumono *ex post* la funzione di scarti, varianti o studi preparatori) e costruendo, attraverso strategie di associazione e sequenza nella logica binaria delle pagine – sinistra/destra, prima/dopo, inizio/fine – strutture di senso spesso radicalmente diverse da quelle riscontrabili nell’ordine generativo dell’archivio. Benché gli studi più accorti, negli ultimi decenni, non abbiano mancato di ricostruire le biografie culturali di alcuni fondamentali libri fotografici del Novecento⁻² – prendendo in considerazione i profili degli autori, le fasi di realizzazione, le vicende editoriali, la ricezione nel tempo – l’attenzione pressoché esclusiva dedicata alle forme espositive e narrative del *layout* ha finito per oscurare il rapporto dialettico che unisce il libro e l’archivio fotografico⁻³.

Occhio quadrato di Alberto Lattuada (fig. 1), apparso per le edizioni Corrente di Milano nel luglio 1941, a un anno dall’ingresso dell’Italia nella Seconda guerra mondiale⁻⁴, si offre come un caso di studio illuminante per riflettere sul ruolo giocato dalle pubblicazioni a stampa nella comprensione del pensiero visivo del loro autore, specialmente per ciò che concerne la rappresentazione dei luoghi. Architetto di formazione, membro del gruppo di artisti e intellettuali riuniti attorno alla rivista di fronda antifascista “Corrente di vita giovanile”, dal 1941 Lattuada si affermerà come sceneggiatore e regista⁻⁵. Il volumetto di *Occhio quadrato*, opera prima e sostanzialmente unica, è costituito da ventisei tavole fotografiche che documentano in uno stile diretto e informativo aspetti di marginalità urbana e sociale, tra cui spiccano i senzatetto che vivono in rifugi di fortuna e i mercati cittadini di cose usate. Nell’impaginato, curato da Aldo Buzzi, le fotografie sono presentate singolarmente con pagina bianca a fronte, precedute da una breve poesia dell’amico Ernesto Treccani e da una citatissima prefazione in cui l’autore esprime la necessità di “ritornare a guardare gli uomini con gli occhi dell’amore”. Scrive Lattuada:

—
Nel fotografare ho cercato di tener sempre vivo il rapporto dell’uomo con le cose. La presenza dell’uomo è continua; e anche là dove son rappresentati oggetti materiali, il punto di vista non è quello della pura forma, del gioco della luce e dell’ombra, ma è quello dell’assidua memoria della nostra vita e dei segni che la fatica di vivere lascia sugli oggetti che ci sono compagni⁻⁶.

—
La semplicità stilistica, la coerenza iconografica del libro, l’autopresentazione sentitamente umanistica e aliena da ogni intellettualismo, l’idea successivamente ribadita da Lattuada di “un vagabondaggio sulla periferia di Milano”⁻⁷ esposto al rischio di una possibile censura del regime fascista per l’insistita rappresentazione della miseria⁻⁸, sono tutti fattori che hanno permesso di celebrare *Occhio quadrato* come un’opera di eccezionale portata estetica e politica. A caratterizzare tutta la ricezione del libro ritorna periodicamente l’idea di *Occhio quadrato* come inedito ritratto della periferia milanese, opera ‘primitiva’ del



01

Alberto Lattuada,
*Occhio quadrato. Ventisei
tavole fotografiche*, Milano,
Corrente, 1941,
sovracoperta

neorealismo fotografico e pionieristica reinterpretazione di un maestro nobile come Walker Evans ⁻⁹.

Allo stesso tempo, ciò che contraddistingue questa vicenda storiografica è la persistente carenza di studi più ampi sulla genesi, l'iconografia e il funzionamento discorsivo del libro, come anche sul lavoro e sul pensiero fotografico di Lattuada di cui esso è espressione. È una sorta di mitizzazione che emerge già in *Nuova fotografia italiana* di Turrone (1959), il primo riscontro critico di un certo respiro pubblicato sul fotografo: pur cogliendo lucidamente tanto l'originalità quanto il sostanziale isolamento del libro dalla cultura fotografica coeva, il saggio ne datava erroneamente la pubblicazione al giugno 1940 e parlava di quindici, invece che di ventisei fotografie come peraltro indicato nel sottotitolo del volumetto ⁻¹⁰. Non meno singolare è l'incongruenza che si registra negli *Annali* della *Storia d'Italia*, dove a illustrare l'acuta presentazione di Carlo Bertelli erano tredici fotografie (quasi tutte inedite) ridotte sistematicamente al formato orizzontale tipico del 24 x 36, invece che in quello quadrato a cui si riferisce il titolo del libro ⁻¹¹. Solo nel 1982 un'importante pubblicazione antologica, curata per Alinari da Piero Berengo Gardin, proponeva finalmente, insieme alle ventisei tavole di *Occhio quadrato*, una corposa selezione di cento fotografie realizzate da Lattuada nel decennio 1938-1948, sia autonomamente sia in relazione a film realizzati o progettati ⁻¹². Pur nella sua ampiezza, anche questa selezione sembrava tuttavia rispondere a un criterio campionario

più che alla volontà di identificare nell'opera di Lattuada precise cronologie e tipologie di lavoro.

Di che testo parliamo, dunque, quando parliamo di *Occhio quadrato*? È all'archivio che occorre ritornare, alla ricerca di indizi che consentano di ricostruire il lungo e laborioso processo che ha determinato la ripresa delle fotografie, la loro peculiarità stilistica, la loro titolazione, nonché la selezione e il montaggio per il libro che noi conosciamo.

In medias res: dal libro all'archivio

I quasi 400 negativi superstiti di Lattuada, acquisiti nel 1982 dalla Società Fratelli Alinari di Firenze, costituiscono un patrimonio preziosissimo per interrogare l'unità narrativa di *Occhio quadrato* e per avviare una ricostruzione del pensiero fotografico dell'autore alla fine degli anni Trenta. Si tratta di fotogrammi 6 × 6 cm ritagliati e conservati singolarmente senza un particolare ordine cronologico o tematico, non corredata dalla numerazione delle pose tipica di pellicole commercializzate in epoche successive, ma numerati manualmente (forse al momento dell'acquisizione) sul margine del supporto⁻¹³. Accompagnano i negativi almeno due elenchi inventariali dattiloscritti su carta intestata Alinari, che forniscono informazioni sommarie in merito ai soggetti fotografati per un totale di 306 negativi, ai quali va aggiunto un secondo gruppo (fino al negativo 397) apparentemente acquisito in un secondo momento. Nella collezione Alinari non sono invece conservate stampe dell'epoca⁻¹⁴.

È una particolarità della ricezione dell'opera fotografica di Lattuada, infatti, che essa sia avvenuta unicamente attraverso le ventisei tavole di *Occhio quadrato* e che per decenni non sia emersa alcuna traccia di stampe originali. Il primo indizio dell'esistenza di una collezione di stampe si ricava infatti da una monografia del 1968 di Edoardo Bruno, che riproduce una fotografia inedita (*Ponte Rialto*) tratta "dall'albo personale di Lattuada"⁻¹⁵. Anche a livello espositivo, se si eccettua una mostra del 1972 presso la galleria "Pictogramma" di Roma, nella quale con ogni probabilità furono esposti ingrandimenti realizzati per l'occasione e oggi dispersi⁻¹⁶, le uniche retrospettive dedicate al fotografo milanese sono quelle tenutesi presso la sede Alinari di Roma e alla Fondazione Corrente di Milano nell'ottobre 1982⁻¹⁷ che hanno accompagnato la pubblicazione del volume Alinari curato da Piero Berengo Gardin, nelle quali ugualmente non risulta fossero presenti stampe risalenti agli anni Quaranta. È stato solo nel 2014, in occasione di una mostra genovese per le cure di Pietro Boragina e Giuseppe Marcenaro, che per la prima volta è stato possibile osservare un piccolo gruppo di otto stampe originali probabilmente utilizzate per la realizzazione di *Occhio quadrato*⁻¹⁸. Recentemente, ulteriori ricerche hanno consentito a chi scrive di individuare un ulteriore *corpus* di ventinove stampe coeve nel Fondo Carla Del Poggio della Cineteca di Bologna⁻¹⁹.

Il numero limitato di stampe superstiti e la loro mancata circolazione suggeriscono dunque di affrontare la vicenda fotografica di Lattuada

a partire dall'archivio dei negativi. L'analisi sistematica di questi materiali, incrociata con la ricostruzione dei viaggi e degli spostamenti del fotografo, ha consentito di determinare in un numero significativo di casi la precisa localizzazione delle riprese e, per un campione più limitato di negativi, l'arco cronologico di esecuzione. Si tratta di una base di dati importante, anzitutto, per lo studio del linguaggio visivo del fotografo. A un primo livello, lo studio dei negativi consente di ricostituire, ove presenti, sequenze di ripresa che gettano luce sui meccanismi di messa a punto visiva e concettuale elaborati dal fotografo sul campo, nel confronto diretto con il proprio soggetto. A questo tipo di analisi contribuisce il confronto dei negativi con fonti coeve (fotografie dell'epoca, ma anche piante topografiche e descrizioni letterarie), che ha consentito di determinare quali scelte operative fossero a disposizione del fotografo e quali siano state effettivamente adottate, soprattutto per quanto riguarda elementi fondamentali nella rappresentazione del paesaggio urbano, come la scelta del punto di ripresa e l'inquadratura.

Il numero relativamente esiguo di negativi pervenuti (corrispondenti a soli trentatré rulli di pellicola 120 per un periodo di attività di oltre dieci anni) lascia supporre che parte del *corpus* originale sia andato disperso o che una selezione sia stata operata intenzionalmente dal fotografo, dal momento che l'archivio conserva solo alcuni dei fotogrammi delle pellicole originarie, spesso con un solo negativo per soggetto. Per converso, l'esistenza di varianti della stessa ripresa (in alcuni casi fino a quattro) interroga sulle ragioni e sulla destinazione delle fotografie realizzate da Lattuada. Nella collezione Alinari confluiscono infatti gli esiti di un decennio di riprese occasionate da almeno tre differenti circostanze: la ricerca autonoma sul paesaggio antropizzato avviata dal giovane fotografo quando era ancora studente di architettura al Politecnico milanese, parzialmente confluita nel 1941 in *Occhio quadrato*, ma plausibilmente proseguita anche in anni successivi; i sopralluoghi eseguiti come assistente o co-sceneggiatore di film come *Piccolo mondo antico* di Mario Soldati e *Sissignora* di Ferdinando Poggioli (entrambi del 1941); l'attività pubblicitaria, ad oggi ricostruita solo in parte, per riviste come "Tempo" di Alberto Mondadori, ma probabilmente anche per altre testate come ad esempio "Panorama", diretta da Gianni Mazzocchi ⁻²⁰.

Nel complesso emerge un lavoro realizzato con estrema coerenza e senza immediata distinzione tra questi campi di attività, volto all'esplorazione dell'ambiente modificato dall'uomo sia in ambiti strettamente urbani che periferici, come anche in contesti provinciali e rurali. La varietà di questa geografia italiana testimoniata dai negativi contraddice anzitutto la fama di *Occhio quadrato* come ritratto esclusivo della periferia di Milano e della sua marginalità sociale. Risultano infatti riprese nell'area *extra muros* solo dieci delle ventisei tavole del libro, in particolare all'ex gasometro tra via Teulìe e via Bligny, non lontano da Porta Lodovica (tav. 1-7, 26), ai bastioni di Porta Romana a Piazza Medaglie d'Oro (tav. 25) e nello studio dell'artista Giacomo Manzù a via Ranzoni (tav. 24). A zone più centrali di Milano sono invece da riferire altre otto

fotografie, tra le quali piazza S. Stefano Maggiore (tav. 9) e la Fiera di Sinigallia tra via Calatafimi e via Gian Galeazzo (tavv. 13, 18-23). Altre otto tavole di *Occhio quadrato* risultano invece riprese in altri centri distanti da Milano: si tratta di Venezia (tavv. 10-11, 14-15), Albogasio, sul lago di Lugano (tav. 12), Torino (16-17), nonché di una località non identificata, probabilmente nel Lazio (tav. 8).

Questa distribuzione geografica risulta ancora più estesa se si considerano le fotografie non riprodotte nel libro del 1941. Se molte di esse erano già state riferite da Piero Berengo Gardin all'attività cinematografica di Lattuada a San Mamete (di nuovo sul lago di Lugano), sull'Adda e in Sardegna (per un film mai realizzato sulla colonia penitenziaria di Castiadas) ⁻²¹, uno studio più accurato rivela che almeno dieci delle fotografie solitamente ascritte a Milano riguardano invece altre città, come Torino e Roma ⁻²². In aggiunta a queste, l'archivio testimonia di ulteriori riprese di Lattuada in Lombardia (Brivio e Vaprio d'Adda), Piemonte (Fossano), Lazio (Bracciano, Capranica, Montecelio, Sutri), Toscana (a Livorno) e Sardegna (il nuraghe Losa, nei pressi di Abbasanta) ⁻²³.

Questo protratto interesse di Lattuada non solo per l'ambiente urbano della nativa Milano, ma anche per il paesaggio italiano inteso nelle sue accezioni più diverse suggerisce dunque l'idea di un progetto fotografico consapevolmente sviluppato alla scala sovralocale, in una prospettiva tematica e tipologica più che strettamente topografica, analoga a quella che si riscontra negli stessi anni, ad esempio, nell'archivio fotografico di Giuseppe Pagano ⁻²⁴. La nota mostra sull'architettura rurale realizzata da quest'ultimo alla VI Triennale di Milano del 1936 ⁻²⁵ non poteva essere sfuggita al giovane Lattuada, in quegli anni studente del Politecnico, così come è probabile che gli fossero noti i diversi interventi, sia fotografici che critici, pubblicati da Pagano nelle riviste dell'epoca ⁻²⁶. Comprova questa consonanza d'intenti un notevole articolo di Lattuada apparso nel luglio 1941 sulla rivista "Lo Stile" di Giò Ponti, nel quale presentava la fotografia di una via torinese appena pubblicata in *Occhio quadrato* (*Vie secondarie*, tav. 16) come esempio di una "scenografia naturale" utilizzabile dall'industria cinematografica, frutto di un'architettura spontanea che rispondeva "alla poesia del luogo, alla luce, al clima al terreno, nonché alle madreporiche fantasie dei semplici muratori" ⁻²⁷. A conclusione dell'intervento, Lattuada suggeriva quindi l'idea anticipatrice di un vasto progetto fotografico su "città e paesi", da affidare "a molti fotografi intelligenti (come Pagano, Comencini, Longanesi, Patellani e altri)" e da esporre alla Triennale milanese o all'E42, "per trarne gli aspetti più essenziali e più adatti a ispirare motivi formali e a suggerire storie e fantasie" ⁻²⁸.

Benché non si possa dunque escludere *in toto* un'influenza iconografica su *Occhio quadrato* di *American Photographs* di Walker Evans – recensito nel 1939 da Giulia Veronesi su "Corrente", la rivista milanese alla quale Lattuada collaborava attivamente ⁻²⁹ – è altrettanto plausibile annoverare tra i modelli di riferimento autori più direttamente vicini al giovane fotografo, tra i quali amici e sodali come Luigi Comencini



Alberto Lattuada,

Ex gasometro, via Teuliè,
Milano, 1939-1940.

Negativo su pellicola
6 × 6 cm.

Firenze, Collezione Archivi
Alinari, Donazione
Lattuada, neg. 194.

e Federico Patellani, o altri apprezzati per il lavoro culturale svolto nel corso degli anni, come Giuseppe Pagano e Leo Longanesi.

Un'altra questione storiografica di rilievo aperta dall'analisi ravvicinata dei materiali d'archivio riguarda proprio gli scambi interni alla cultura visiva milanese nella seconda metà degli anni Trenta⁻³⁰ e la dimensione dell'autorialità. In più di un caso, infatti, l'archivio espone significative coincidenze tra fotografie di Lattuada e di Comencini, peraltro legati in quegli anni anche da un altro fondamentale progetto, la sistematica raccolta di copie di film internazionali destinate al macero (avviata con Mario Ferrari), che avrebbe condotto, nel 1947, alla costituzione della Cineteca italiana. Un caso rilevante, in questo senso, riguarda una veduta di Lattuada (fig. 2) nel sito dell'ex gasometro milanese a via Teuliè, che registra in lontananza la figura di una donna in piedi, con lo sguardo in tralice verso il fotografo, davanti al precario rifugio in pietre e lamiera eretto a ridosso del muro di contenimento. Una fotografia del tutto analoga, ripresa esattamente dallo stesso punto sopraelevato a pochi minuti dalla prima, si ritrova tra le stampe di Comencini (fig. 3). Il confronto tra le due riprese, evidentemente realizzate dai due amici nel corso di un'esplorazione comune, è rivelatore: se Lattuada, come si riscontra spesso nei negativi conservati, compone una scena ampia e a prima vista deserta, incentrata sul quadrato scuro del rifugio che riecheggia quello dell'inquadratura, Comencini porta invece l'attenzione sulla figura della donna che avanza nello spiazzo, fulcro ineludibile dell'ambiente desolato che si apre alle sue spalle. Varianti analoghe si registrano anche in altre situazioni, ad esempio a Venezia, dove i due fotografi condividono alcune perlustrazioni al mercato di Rialto e sulla Riva delle Zattere⁻³¹. La controprova più evidente di un lavoro a quattro mani che a tratti solleva dubbi riguardo all'effettiva paternità delle riprese è data, tuttavia, da un articolo sulla Fiera di Sinigallia pubblicato

Luigi Comencini,
 Ex gasometro, via Teulìe,
 Milano, 1939-1940.
 Stampa alla gelatina
 d'argento, 22,5 × 24 cm.
 Milano, Fondazione
 Cineteca Italiana



su “Tempo” nel gennaio 1941 a firma di Lattuada e corredato da otto fotografie, cinque delle quali poi riproposte in *Occhio quadrato* e almeno una sesta attualmente presente nel Fondo Comencini della Fondazione Cineteca Italiana ⁻³².

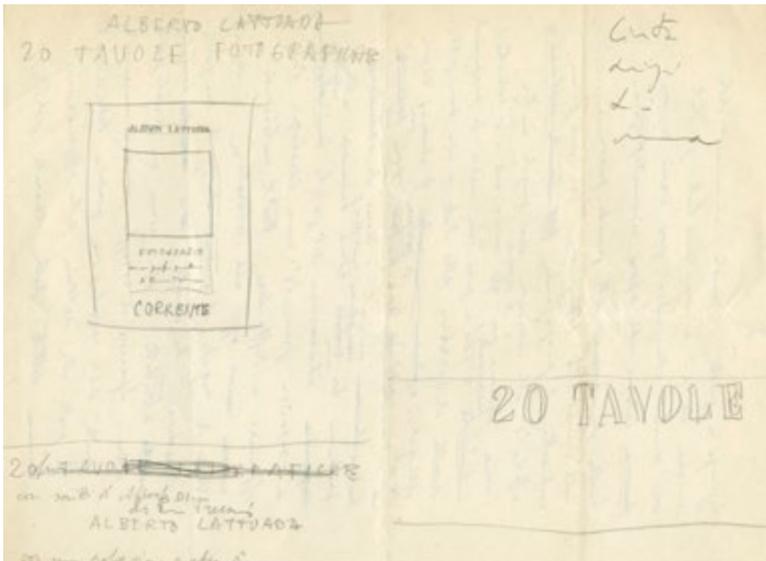
L’ampiezza degli sviluppi tematici e stilistici testimoniata dall’archivio, qui solo abbozzata, permette infine di ritornare alle ventisei tavole di *Occhio quadrato* e di riconsiderare da un punto di vista nuovo il problema della sua unità espositiva. Da un lato, infatti, i negativi dimostrano la salda fiducia di Lattuada nella capacità di ‘osservazione’ dell’apparecchio e il suo interesse precipuo per il dettaglio rivelatore, che le mediocri riproduzioni fotomeccaniche del libro paiono diluire in una resa a tratti impressionistica. Dall’altro, l’archivio mette a nudo una significativa deriva geografica, che da alcune zone molto circoscritte di Milano – l’ex gasometro e la Fiera di Sinigallia, come si è visto, a cui si può aggiungere l’area del Bottonuto in via di rapida trasformazione a seguito delle politiche urbanistiche del regime – muove progressivamente verso l’esplorazione di “città e paesi” dell’intera Penisola.

Se questa dialettica geografica assume un ruolo di rilievo nell’archivio, rimane da chiarire in che modo si riflette nell’organizzazione del volume. Come si è visto, le otto tavole non milanesi di *Occhio quadrato* sono concentrate nel blocco centrale della sequenza (tavv. 8-17), caratterizzato da una discontinuità stilistica assente nelle altre parti del libro. Il ritrovamento, nel Fondo Carla Del Poggio, di uno schizzo per il frontespizio del volume (fig. 4) con l’indicazione di venti invece che di ventisei fotografie ⁻³³ lascerebbe supporre un cambiamento del progetto in corso d’opera, identificabile proprio con il tardivo innesto sul *corpus* milanese di fotografie riprese in altre località, in particolare a Venezia e Torino ⁻³⁴. Si tratterebbe dunque di una variazione relativa non solo alle dimensioni, ma anche al senso ultimo del volume, come gesto di esplicito distacco dalla logica puramente locale di un ‘ritratto’ di Milano ⁻³⁵.

**Autore non identificato
(Aldo Buzzì?),**

Abbozzo grafico per la
copertina e il frontespizio
di *Occhio quadrato*, c. 1941.

Cineteca di Bologna,
Fondo Carla Del Poggio,
scatola 12.



Se l'ipotesi è corretta, tra le ragioni di questa significativa variazione si può forse registrare il desiderio di Lattuada di presentare il volume alla verifica della censura come una serie di studi formali piuttosto che come rappresentazione diretta e realistica di una città agli antipodi rispetto agli ideali fascisti di modernità e decoro ⁻³⁶. Tuttavia non è da escludere anche una motivazione più profonda, legata a una concezione nuova e anticipatrice del libro fotografico come “fact based on fiction”, ovvero come sommatoria narrativamente libera di osservazioni locali caratterizzate individualmente da un ortodosso valore documentario. Letto in questo modo, *Occhio quadrato* si connota molto meno come il ‘viaggio’ di un *flâneur* nella periferia milanese, e molto più come la ‘sezione’ analitica di una meta-città italiana: un percorso che dalla marginalità iniziale dell’area dell’ex gasometro conduce a forme di urbanità tradizionale connotate da caratteri di artisticità (tav. 9) e monumentalità (tav. 15) e quindi di nuovo al microcosmo della Fiera di Sinigallia popolato da oggetti desueti e uomini storpi (tavv. 20, 22), per approdare all’ultima tavola del libro, intitolata significativamente *Fine della città* (tav. 26).

Risiede forse in questa narrazione implicita, basata su un modello di montaggio cinematografico, l’insegnamento più plausibile di *American Photographs*, così come suggerito proprio dalla recensione del 1939 di Giulia Veronesi, che lodava le potenzialità narrative di uno

—
stupendo documentario che, per esser tale e condotto al modo di un film, non è che rifugge, come parrebbe dal testo, dall’essere opera d’arte: ma soltanto rifugge dall’arte come commento ⁻³⁷.

—
Alla verifica delle fonti d’archivio, dunque, il volume del 1941 si rivela un’opera decisamente più complessa e sperimentale di quanto non

sia apparso sino ad oggi considerando unicamente l'iconografia delle sue tavole e le premesse umanistiche fornite dalla prefazione dell'autore. Libro a prima vista illustrativo e 'neorealista', *Occhio quadrato* implica infatti la partecipazione attiva di un pubblico nuovo per il contesto italiano di quegli anni, ovvero di uno spettatore disposto a interrogare le diverse articolazioni del testo visivo, dal dettaglio rivelatore presentato dalla singola fotografia sino alla sequenza tematica. Ciò nonostante, per i limiti tecnici delle riproduzioni fotomeccaniche solo l'analisi accurata dei negativi e delle poche stampe superstiti consente oggi di cogliere appieno l'acutezza dello sguardo del fotografo e la sua capacità di rielaborare in modi originali il linguaggio documentario internazionale emerso nel corso degli anni Trenta in ambito fotografico e cinematografico. Reinserito nel contesto più ampio dell'archivio, inoltre, *Occhio quadrato* si rivela essere il tassello fondamentale, ma tutt'altro che unico, di un lavoro fotografico condotto in egual misura entro la cerchia intellettuale degli artisti di "Corrente" e nella collaborazione con riviste illustrate come "Tempo" e "Documento", talvolta in stretta collaborazione con Luigi Comencini e in una rete di scambi, in parte ancora da ricostruire, con fotografi come Giuseppe Pagano e Federico Patellani. Se dunque è innegabile che è il libro fotografico, nel lungo periodo, a 'fare testo' in merito alla conoscenza del fotografo in quanto 'autore', è parimenti all'archivio che occorre riandare per cogliere appieno gli sviluppi del suo pensiero visivo e la rete dei significati che la pagina fatalmente elide o nasconde.

Note

– ¹ Questo contributo costituisce una riflessione *ex post* relativa a una ricerca ora confluita in Frongia 2019.

– ² Cfr. ad esempio Trachtenberg 1979, Trachtenberg 1984 e Trachtenberg 1989; Nickel 1992; Andrews 1994; Di Bello / Wilson / Zamir 2012; Pelizzari 2012.

– ³ Cfr. Badger 2004.

– ⁴ Lattuada 1941b.

– ⁵ Per la vicenda biografica, cfr. Bruno 1968, Cosulich 1985. Sul gruppo di "Corrente" si veda almeno De Grada 1952, De Micheli 1985 e Pizziolo 2003.

– ⁶ Lattuada 1941b, p. XIV.

– ⁷ Cfr. Berengo Gardin 1980, p. 51.

– ⁸ Cfr. Turrone 1991 [1972], p. 228.

– ⁹ Cfr. Taramelli 1995, pp. 75-84, il primo intervento a sostenere l'ipotesi di una influenza di Walker Evans su Lattuada a partire da una recensione di *American Photographs* (1938) pubblicata da Giulia Veronesi nella rivista "Corrente" (Veronesi 1939). Per la ricezione di *Occhio quadrato*, si veda anche Pellizzari 1989; Boragina 1990; Maffioli 2006, pp. 37-38; Chiaramonte 2008; Grespi 2008-2009, Grespi 2009 e Grespi 2014; Russo 2011, pp. 24, 26; Forgacs 2015 [2014], pp. 45-47; Caruso 2016, pp. 67-70.

– ¹⁰ Turrone 1959, pp. 15-16 e *passim*. Si deve forse a

questa imprecisione nel testo di Turrone quanto riportato in Zannier 1994, p. 318, che data il libro al 1940 e lo assegna erroneamente all'editore Scheiwiller.

– ¹¹ Bertelli 1979, pp. 302-303 e tavv. 615, 620-631. Fatto salvo un improbabile errore di impaginazione, la manipolazione del formato originale deve essere ascritta allo stesso Lattuada, forse desideroso di fornire una versione aggiornata (e provocatoria) del proprio lavoro. È il caso di osservare, in ogni caso, che a rigore nessuna delle fotografie riprodotte nel volume del 1941 è in un formato precisamente

quadrato e che in almeno due casi (Lattuada 1941b, tavv. 13 e 18) il formato è decisamente rettangolare (a causa di difetti nei negativi che l'autore ha deciso di elidere).

– ¹² Berengo Gardin 1982.

– ¹³ In alcuni casi, il numero è stato apposto erroneamente sul lato dell'emulsione. Tra i negativi sono presenti anche numerose riproduzioni di tavole di *Occhio quadrato*. Per un approfondimento su questo e su altri aspetti qui solo accennati rimando a Frongia 2019.

– ¹⁴ Le informazioni trascritte restituiscono il soggetto generico delle fotografie (ad esempio "Milano, vecchie architetture" o "Cantiere"), talvolta con imprecisioni o errori di identificazione. I due elenchi che si è avuto modo di consultare (cfr. #Donazione Lattuada Alinari) sono intitolati rispettivamente "Lattuada Collezione II / Elenco dei personaggi, fotografati da Lattuada" e "Lattuada Collezione IV / Elenco secondo dei numeri dei negativi". Non è stato possibile rintracciare un eventuale "elenco primo" dei negativi, né gli altri documenti inventariati che la numerazione discontinua lascia supporre siano stati prodotti al momento dell'acquisizione.

– ¹⁵ Cfr. Bruno 1968, tav. 5.

– ¹⁶ Cfr. Turrone 1991 [1972], p. 227.

– ¹⁷ Cfr. Turrone 1982.

Secondo quanto ricorda Ferruccio Malandrini (che ringrazio vivamente per la precisazione), un'ulteriore mostra si tenne nel 1992 presso la sede dell'allora Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari a Palazzo Rucellai di Firenze.

– ¹⁸ Cfr. Boragina / Marcenaro 2014, che riproduce il *recto* e il *verso* di sette stampe relative a *Occhio quadrato* (tavv. 1, 2, 5, 6, 18, 20, 23,) oltre a una stampa relativa al negativo Alinari n. 384 (per la quale si veda anche Berengo Gardin 1982, p. 62).

– ¹⁹ #Fondo Carla Del Poggio, scatola 12 (Carla Del Poggio, pseudonimo di Maria Luigia Attanasio, era la moglie di Lattuada). Come le fotografie esposte nella mostra genovese del 2014, si tratta di stampe su carta di formato 18 × 24 cm circa, che riportano sul *verso* annotazioni manoscritte per la riproduzione tipografica o il timbro a inchiostro con l'indirizzo di residenza milanese di Lattuada ("Via Bianca di Savoia, 7 - Milano") prima del suo trasferimento a Roma nel corso degli anni Quaranta. Sempre alla Cineteca di Bologna sono conservate riproduzioni più recenti di cinque tavole di *Occhio quadrato*. *Copy prints* di questo tipo sono presenti anche nella collezione Lattuada degli Archivi Alinari, nel Fondo Rivista Ferrania dell'Archivio 3M, Milano e presso la Fondazione Cineteca Italiana, Milano.

– ²⁰ Cfr. Titta Rosa 1939 e Lattuada 1941a.

– ²¹ Cfr. Berengo Gardin 1982, pp. 81-112.

– ²² *Ivi*, p. 59, figg. 15-16 (Torino), pp. 54-56, figg. 8-11 (Roma) e pp. 64-66, figg. 23-26 (località non identificata).

– ²³ Altri nove negativi sono realizzati a Basilea, con ogni probabilità in occasione del Primo congresso internazionale di cinema nel 1945 (#Donazione Lattuada Alinari, negativi nn. 230, 232, 237-242, 296).

– ²⁴ Cfr. De Seta 1979.

– ²⁵ Pagano / Daniel 1936.

– ²⁶ Cfr. Musto 2007, pp. 37, 124-127, che tuttavia non rileva l'estensione nazionale della ricerca di Lattuada.

– ²⁷ Lattuada 1941c.

– ²⁸ *Ibid.* Pagano, per converso, presentò *Occhio quadrato* su "Lo Stile" nell'autunno 1941 (Pagano 1941).

– ²⁹ Veronesi 1939.

Nel 1980, Lattuada ha accennato a "un album di foto americane. Una di quelle pubblicazioni (non ricordo il titolo) molto diffuse negli Stati Uniti e che godevano di grande prestigio" (Berengo Gardin 1980, p. 52), che sembra difficilmente identificabile con *American Photographs* di Evans. Cfr. anche Forgacs 2015 [2014], p. 47.

– ³⁰ Sul punto, si vedano i contributi di Paoli 1999 e Paoli 2009.

– ³¹ Cfr. #Donazione Lattuada Alinari, neg. nn. 90, 351-352, Appunti 2008 e Comencini 2016.

– ³² Cfr. Lattuada 1941a (dove il nome di Comencini non figura neppure nel *colophon*) e Lattuada 1941b, tavv. 18-21, 23; Comencini 2016. Come segnalato in Musto 2004, p. 88, Giuseppe Pagano aveva già realizzato un'ampia serie fotografica sulla Fiera di Sinigaglia. Va aggiunto che nove di quelle fotografie erano apparse nel marzo 1940 sulla rivista "Panorama" a corredo di un celebre articolo di Carlo Emilio Gadda (Gadda 1940).

– ³³ Sembra da interpretare in questo senso anche la particolare soluzione grafica adottata per il frontespizio delle "ventisei tavole fotografiche" di *Occhio quadrato*, nel quale le lettere della parola "venti"

sono stampate in corpo più che doppio rispetto alle rimanenti.

– ³⁴ In questa ipotesi di ricostruzione, la sequenza originaria di venti tavole includeva in ogni caso due fotografie (tavv. 8 e 12) che pur non essendo riprese altrove si ponevano in forte continuità iconografica con quelle milanesi, al punto da esserne difficilmente distinguibili.

– ³⁵ Il progetto di un "almanacco" sul capoluogo lombardo curato da alcuni membri della redazione di "Corrente" con la partecipazione di Lattuada era stato annunciato nel dicembre 1939 (cfr. *Corrente* 1939). Il volume vide la luce solo nell'aprile 1941, quasi in concomitanza con *Occhio quadrato*, con il titolo *La luna nel Corso*, ma senza la

collaborazione del fotografo, nel frattempo impegnato nel servizio militare (*La luna nel Corso* 1941). Per una distinzione tipologica dei libri fotografici dedicati al 'ritratto' di città, mi permetto di rimandare a Frongia 2013, pp. 112 sgg.
– ³⁶ Cfr. Turrone 1977, p. 15.
– ³⁷ Veronesi 1939.

Bibliografia

- Andrews 1994** Lew Andrews, *Walker Evans' American Photographs: The Sequential Arrangement*, in "History of Photography", vol 18, n. 3, Autumn 1994, pp. 264-271.
- Appunti 2008** S. a., *Appunti di un cineasta. Fotografie di Luigi Comencini 1945-1948*, Milano, Fondazione Cineteca Italiana, 2008.
- Badger 2004** Gerry Badger, *The Photobook: Between the Novel and Film*, in Gerry Badger / Martin Parr (a cura di), *The Photobook. A History*, vol. I, London, Phaidon, 2004, pp. 6-11.
- Berengo Gardin 1980** Piero Berengo Gardin, *Alberto Lattuada*, in "Progresso fotografico", a. 87, n. 7-8, luglio-agosto 1980, pp. 50-53.
- Berengo Gardin 1982** Piero Berengo Gardin (a cura di), *Alberto Lattuada fotografo. Dieci anni di occhio quadrato 1938/1948*, Firenze, Alinari, 1982.
- Bertelli 1979** Carlo Bertelli, *La fedeltà incostante. Schede per la fotografia nella storia d'Italia fino al 1945*, Carlo Bertelli / Giulio Bollati (a cura di), *Storia d'Italia*, Annali 2, *L'immagine fotografica 1845-1945*, Torino, Einaudi, 1979, tomo I, pp. 57-198.
- Boragina 1990** Piero Boragina, *Occhio quadrato. La magia del reale*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", a. VI, n. 12, dicembre 1990, pp. 73-76.
- Boragina / Marcenaro 2014** Piero Boragina / Giuseppe Marcenaro, *Occhio quadrato. Alberto Lattuada, fotografo e cineasta*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 2014), Genova, Algraphy, 2014.
- Bruno 1968** Edoardo Bruno, *Lattuada o la proposta ambigua*, Roma, Paperbacks/Cinema Trevi, 1968.
- Caruso 2016** Martina Caruso, *Italian Humanist Photography from Fascism to the Cold War*, London, Bloomsbury, 2016.
- Chiaromonte 2008** Giovanni Chiaromonte, *Occhio quadrato. Un prologo al Neorealismo*, in Luca Venzi (a cura di), *Incontro al neorealismo: luoghi e visioni di un cinema pensato al presente*, Roma, Fondazione Ente dello spettacolo, 2008, pp. 49-57.
- Comencini 2016** Luigi Comencini, *Italia 1945/1948*, Milano, Humboldt Books, 2016.
- Corrente 1939** S. a., *Per il 1940*, in "Corrente", a. II, n. 23, 31 dicembre 1939, p. 1.
- De Grada 1952** Raffaele De Grada, *Il movimento di Corrente*, Milano, Edizioni del Milione, 1952.

- De Micheli 1985** Mario De Micheli (a cura di), *Corrente. Il movimento di arte e cultura di opposizione, 1930-1945*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1985), Milano, Vangelista, 1985.
- De Seta 1979** Cesare De Seta (a cura di), *Giuseppe Pagano fotografo*, Milano, Electa, 1979.
- Di Bello / Wilson / Zamir 2012** Patrizia Di Bello / Colette Wilson / Shamooun Zamir, *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*, London-New York, I. B. Tauris, 2012.
- Forgacs 2015 [2014]** David Forgacs, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2015 [ed. orig. inglese 2014].
- Frongia 2013** Antonello Frongia, *Il luogo e la scena: la città come testo fotografico*, in Roberta Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 109-192.
- Frongia 2019** Antonello Frongia, *Fine della città. Occhio quadrato di Alberto Lattuada*, Milano, Scalpendi, 2019.
- Gadda 1940** Carlo Emilio Gadda, *Fiera a Milano*, in "Panorama", a. II, n. 6, 27 marzo 1940, pp. 29-33 (con nove fotografie di Giuseppe Pagano).
- Grespi 2008-2009** Barbara Grespi, *The Influence of American Photography on Italian Neorealism*, in "L'anello che non tiene. Journal of Modern Italian Literature", vol. 20-21, n. 1-2, Spring-Fall 2008-2009, pp. 87-117.
- Grespi 2009** Barbara Grespi, *Neorealismo italo-americano. Alle origini dell'immagine moderna*, in Ugo Volli (a cura di), *Storia della cultura*, vol. 9, *Musica, spettacolo, fotografia, design*, Torino, UTET, 2009, pp. 392-409.
- Grespi 2014** Barbara Grespi, *Italian Neo-Realism between Cinema and Photography*, in Sarah Patricia Hill / Giuliana Minghelli (a cura di), *Stillness in Motion. Italy, Photography, and the Meanings of Modernity*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, pp. 183-216.
- La luna nel Corso 1941** *La luna nel Corso. Pagine milanesi raccolte da Luciano Anceschi, Giansiro Ferrata, Giorgio Labò, Ernesto Treccani*, Milano, Corrente, 1941.
- Lattuada 1941a** Alberto Lattuada, *La fiera di Sinigaglia*, in "Tempo", n. 84, 2 gennaio 1941, pp. 24-25.
- Lattuada 1941b** Alberto Lattuada, *Occhio quadrato. Ventisei tavole fotografiche*, Milano, Corrente, 1941.
- Lattuada 1941c** Alberto Lattuada, *La scenografia naturale*, in "Lo Stile", n. 7, luglio 1941, p. 54.
- Maffioli 2006** Monica Maffioli, *1841-1941: un secolo di fotografia italiana dalle collezioni Alinari*, in Ead. / Anne Cartier-Bresson (a cura di), *Vu d'Italie 1841-1941. I grandi maestri della fotografia italiana nelle collezioni Alinari*, catalogo della mostra (Parigi, Pavillon des Arts, 2004-2005; Firenze, MNAF, 2006), Firenze, Fratelli Alinari, 2006, pp. 19-42.
- Musto 2007** Gabriella Musto, *Un architetto dietro l'obiettivo: l'archivio fotografico di Giuseppe Pagano*, tesi di dottorato in Storia dell'architettura e della città, ciclo XIX, Università degli studi di Napoli Federico II, tutor Cesare De Seta.
- Nickel 1992** Douglas Nickel, "American Photographs" Revisited, in "American Art", vol. 6, n. 2, Spring 1992, pp. 78-97.
- Pagano / Daniel 1936** Giuseppe Pagano / Guarniero Daniel, *Architettura rurale italiana*, Milano, Quaderni della Triennale - Ulrico Hoepli Editore, 1936.

- Pagano 1941** Giuseppe Pagano, *Un libro di fotografie. Occhio quadrato*, in "Lo Stile", n. 10, ottobre 1941, p. 35.
- Paoli 1999** Silvia Paoli, *L'annuario di Domus del 1943*, in Tiziana Serena (a cura di), *Per Paolo Costantini. Indagine sulle raccolte fotografiche*, Pisa, Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali, Quaderni 8, 1998, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1999, pp. 99-128.
- Paoli 2009** Silvia Paoli, *Cultura fotografica e periodici d'attualità alla fine degli anni Trenta*, in Raffaele De Berti / Irene Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Milano, Cisalpino, 2009, pp. 652-654.
- Pelizzari 2012** Maria Antonella Pelizzari, *Un Paese (1955) et le défi de la culture de masse*, in "Études photographiques", n. 30, décembre 2012, pp. 116-140.
- Pellizzari 1989** Lorenzo Pelizzari, *Un quadrato "voyeur"*, in "Cinema & cinema", numero monografico a cura di Antonio Costa, *Alberto Lattuada e gli anni di "Corrente"*, n. 56, settembre-dicembre 1989, pp. 103-108.
- Pizziolo 2003** M. Pizziolo (a cura di), *Ernesto Treccani e il movimento di Corrente*, catalogo della mostra (Busto Arsizio, Fondazione Bandera, 2003-2004), Milano, Skira, 2003.
- Russo 2011** Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana*, Torino, Einaudi, 2011.
- Taramelli 1995** Ennery Taramelli, *Viaggio nell'Italia del neorealismo. La fotografia tra letteratura e cinema*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1995.
- Titta Rosa 1939** Giovanni Titta Rosa, *Automobili in clausura*, in "Tempo", n. 24, 9 novembre 1939, pp. 7-9.
- Trachtenberg 1979** Alan Trachtenberg, *Walker Evans's Message from the Interior: A Reading*, in "October", n. 11, Winter 1979, pp. 5-29.
- Trachtenberg 1984** Alan Trachtenberg, *Walker Evans' America: A Documentary Invention*, in David Featherstone (a cura di), *Observations: Essays on Documentary Photography*, Untitled no. 35, Carmel, California, The Friends of Photography, 1984, pp. 56-66.
- Trachtenberg 1989** Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans*, New York, Hill and Wang, 1989.
- Turroni 1959** Giuseppe Turroni, *Nuova fotografia italiana*, Milano, Schwarz, 1959.
- Turroni 1977** Giuseppe Turroni, *Alberto Lattuada*, Milano, Moizzi, 1977.
- Turroni 1982** Giuseppe Turroni, *Quell'"occhio quadrato" di Lattuada*, in "Corriere della Sera", 6 ottobre 1982, p. 25.
- Turroni 1991 [1972]** Giuseppe Turroni, *Conversazione con Alberto Lattuada* (1972), in "Filmcritica", a. 42, n. 415, giugno 1991, pp. 227-230.
- Veronesi 1939** Giulia Veronesi, *Walker Evans: American Photographs*, in "Corrente di vita giovanile", a. II, n. 19, 31 ottobre 1939, p. 2.
- Zannier 1994** Italo Zannier, *Reality and Italian Photography*, in Gemano Celant (a cura di), *The Italian Metamorphosis, 1943-1968*, catalogo della mostra (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1994-1995), New York, Guggenheim Museum Publications, 1994, pp. 316-323.

Fonti archivistiche

#Donazione Lattuada Alinari Firenze, Collezione Archivi Alinari, Donazione Lattuada.
#Fondo Carla Del Poggio Bologna, Cineteca di Bologna, Fondo Carla del Poggio.

Archive Fever di Okwui Enwezor (2008): nuove fonti per l'analisi di una mostra di successo

Abstract

Despite its success, the 2008 exhibition *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art* curated by Okwui Enwezor at the International Center of Photography in New York has never been subjected to close examination. The aim of this essay is to reconsider the exhibition's rationale in relation to previous debates on the notion of the archive and on archival art, and to analyze Enwezor's curatorial choices in terms of artworks and their installation.

Keywords

ARCHIVE FEVER; ENWEZOR, OKWUI; PHOTOGRAPHIC ARCHIVES; PHOTOGRAPHIC EXHIBITION; NEW YORK CITY; INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY

La mostra *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art* (New York, International Center of Photography 18.01-04.05.2008), curata dal critico d'arte Okwui Enwezor⁻¹ – nigeriano di nascita ma statunitense d'adozione – è la prima e, oggi, la più importante rassegna di respiro internazionale che si sia occupata dell'impiego dell'archivio fotografico da parte di artisti contemporanei. Attraverso una scelta di venticinque autori e di altrettante opere, il curatore ha presentato alcune delle più diffuse strategie con le quali il concetto, le pratiche e i materiali dell'archivio fotografico sono stati trattati nell'arte a partire dagli anni Sessanta⁻². Le opere esposte, databili all'interno del periodo 1963-2008, miravano infatti ad indagare e, il più delle volte, a mettere in crisi i principi fondamentali della più tradizionale organizzazione archivistica⁻³.

Nonostante la critica abbia accolto l'esposizione in modo alquanto favorevole⁻⁴, testimoniando in maniera lampante la notevole fortuna

riscossa, le letture di cui disponiamo sono principalmente stereotipate e mai esaustive. Ciò è dovuto, innanzitutto, al fatto che la mostra non è stata mai sottoposta a un esame puntuale che ne valutasse la reale rilevanza ma, invece, è stata confinata spesso in elenchi di eventi analoghi, in cui sono state ripetute, di volta in volta, le stesse informazioni⁻⁵. Questo contributo muove dunque dall'esigenza di ricontestualizzare la mostra *Archive Fever* a partire dall'analisi delle sue peculiarità, ricostruendo il tessuto culturale da cui ha preso forma e analizzando la documentazione prodotta durante la sua progettazione, che comprende tra l'altro una documentazione fotografica degli spazi espositivi commissionata dall'International Center of Photography (ICP)⁻⁶ e realizzata da John Berens⁻⁷.

L'organizzazione e l'allestimento

Le soluzioni di ordinamento e di allestimento di un'esposizione, soprattutto se dedicata al rapporto fra fotografia e archivio, sono elementi concettuali e fisici centrali, poiché atti a creare con le opere coinvolte – similmente a come accadrebbe in un archivio fotografico – tipologie, famiglie, sequenze, etc. Le opere esposte, infatti, all'interno della galleria sotterranea dell'ICP – composta da un vano principale e quattro sale secondarie privi di fonti di luce naturale (fig. 1) – sembravano, infatti, essere legate da elementi comuni, intrinseci o attribuiti dal curatore. I due lavori della sala introduttiva, per esempio, sarebbero caratterizzati dall'impiego di fotografie di pubblico dominio (Warhol ha usato una fotografia strappata da "Life" e Morris una fotografia dei campi di concentramento nazisti)⁻⁸ (fig. 2); le nove opere della sala 1 rappresenterebbero altrettante varianti sul tema del ritratto (quello frontale era il più frequente); le otto della sala centrale sarebbero accomunate dal motivo della memoria privata e pubblica (dalle fotografie degli album di famiglia si passava alle documentazioni di guerra); i due lavori della sala 3 discuterebbero dell'appropriazione diretta di fotografie altrui (Levine ha ri-fotografato le fotografie di Walker Evans e Ligon ha esposto quelle di Robert Mapplethorpe); la sala 4 sarebbe dedicata al ricordo degli attentati dell'11 settembre (con le prime pagine di giornale raccolte da Feldmann).

Le opere, in aggiunta, sembravano seguire una progressione, allo stesso tempo cronologica ed emotiva, che faceva leva sulla drammaticità delle immagini fotografiche d'archivio impiegate dagli artisti: da quelle più datate del genocidio nazista (Morris e Sivan), si passava, per esempio, a quelle dei bambini scomparsi (Lieberman) e della guerra in Libano (Raad e Joreige), fino alle fotografie ancora toccanti, soprattutto per il pubblico newyorkese, degli attentati dell'11 settembre (Feldmann). Enwezor ha potuto, così, raccogliere alcuni dei momenti più drammatici della storia contemporanea degli Stati Uniti – la crisi economica degli anni Trenta, la Seconda guerra mondiale, lo sviluppo della società consumistica, la guerra fredda, le lotte per i diritti civili e gli attacchi dell'11 settembre – che, in modi diversi,



01

Okwui Enwezor

(a cura di), *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art* (New York, International Center of Photography 18.01-04.05.2008).

Schema dell'allestimento

SALA INTRODUTTIVA Fotografie popolari	Andy Warhol, <i>Race Riot</i> (1963 ca.) Robert Morris, <i>Untitled</i> (1987)
SALA 1 Il ritratto	Craigie Horsfield, <i>Magda Mierwa and Leszek Mierwa-ul. Nawojki, Krakow, July 1984</i> (1990) Fazal Sheikh, <i>The Victor Weeps. Afghanistan</i> (1997) Christian Boltanski, <i>Reserve-Detective III</i> (1987) Ilán Lieberman, <i>Niño Perdido</i> (2006-2007) Eyal Sivan, <i>The Specialist: Eichmann in Jerusalem</i> (1999) Felix Gonzalez-Torres, <i>Untitled (Death by Gun)</i> (1990) Lorna Simpson, <i>Untitled (guess who's coming to dinner)</i> (2001), <i>Study</i> (2002), <i>Jackie</i> (2007)
SALA 2 Il tempo	Stan Douglas, <i>Overture</i> (1986)
SALA CENTRALE La memoria privata e pubblica	Harun Farocki/Andrei Ujica, <i>Videograms of a Revolution</i> (1993) Anri Sala, <i>Intervista</i> (1998) Walid Raad, <i>We can make rain, but no one came to ask</i> (2008) Zoe Leonard, <i>The Fae Richards Photo Archive</i> (1993-1996) Tacita Dean, <i>Floh</i> (2000) Jef Geys, <i>Day and Night and Day and...</i> (2002) Vivan Sundaram, <i>The Sher-Gil Archive</i> (1995-1997) Lamia Joreige, <i>Objects of War</i> (1999-2006)
SALA 3 L'appropriazione	Glenn Ligon, <i>Notes on the Margin of the Black Book</i> (1991-1993) Sherrie Levine, <i>After Walker Evans</i> (1981)
SALA 4 L'11 settembre	Hans-Peter Feldmann, <i>9/12 Front Page</i> (2001)
CORRIDOIO L'eredità del passato	Thomas Ruff, <i>Machines</i> (2003) Nomedas e Gediminas Urbonas, <i>Transaction</i> (2002)



02

John Berens,
"Vista del vano centrale
e della sala 4 della mostra
Archive Fever ripresa dalla
sala 1", ICP_04210, 2008.
Fotografia digitale.
Courtesy International
Center of Photography,
New York



03

John Berens,
“Vista del vano centrale,
della sala 4 e del corridoio
della mostra *Archive Fever*
ripresa dalla sala 1”,
ICP_04210, 2008.
Fotografia digitale.
Courtesy International
Center of Photography,
New York

hanno condizionato la cultura e l'assetto socio-politico della nazione e dell'intero pianeta.

Alle scelte di ordinamento si sommano le soluzioni allestitivo: rivestimento di semplici pannelli di compensato lasciati a vista per le pareti della sala centrale e tinta colore grigio-blu scuro per le sale adiacenti, che esponevano fotografie e filmati in bianco e nero. Tale scelta permetteva di equilibrare visivamente gli spazi, evitando di far sembrare il percorso monotono e, nel contempo, contribuiva a rendere la mostra come un ibrido fra un'esposizione convenzionale di fotografie ⁻⁹ e una sorta di "cantiere aperto" o di deposito. Sostando all'interno del vano centrale (fig. 3) si poteva avere l'impressione di trovarsi in un ambiente anti-fotografico e, soprattutto, anti-museale, dove dominavano la serialità, l'accumulazione e, in generale, la sensazione di provvisorietà.

Ordinamento e allestimento si presentavano, così, come due diverse soluzioni interpretative del percorso espositivo, il cui obiettivo era quello di presentare in modo maggiormente attraente le tematiche affrontate, accrescere il livello di coinvolgimento dello spettatore e, nel contempo, la sua attenzione. Come ha affermato la critica Susie Linfield, le scelte di Enwezor potrebbero ricondursi all'esigenza di "sex up what he feared might be a less-than-enticing project" ⁻¹⁰.

Il ruolo del curatore

Il catalogo della mostra ospita un unico e corposo saggio teorico di 37 pagine corredate da 107 note, dal titolo *Archive Fever: Photography Between History and the Monument*, firmato dallo stesso Enwezor ⁻¹¹. Diversamente dalle scelte attuate in galleria, il testo si organizza in otto paragrafi ed è sostenuto da un impianto teorico molto denso, che coinvolge anche la lettura delle opere. In esso si illustrano il rapporto tra archivio e fotografia, le due modalità principali (come forma e come supporto materiale) d'impiego artistico dell'archivio e le opere in relazione ai concetti di tempo, memoria, controllo e identità.

Ad apertura del saggio, per definire e introdurre l'archivio fotografico ⁻¹², Enwezor ha adottato unicamente le parole di Michel Foucault come chiave filosofica originaria ⁻¹³, poiché, a suo parere, "no single definition can convey the complexities of a concept like the archive such as are contained in Foucault's ruminations on the subject" ⁻¹⁴. Per avvalorare, invece, la propria teoria secondo cui "because the camera is literally an archiving machine, every photograph, every film is a priori an archival object" ⁻¹⁵ il curatore si è affidato alle affermazioni sulla meccanicità dell'apparecchio fotografico avanzate più di settant'anni prima da Walter Benjamin ⁻¹⁶.

Da un punto di vista metodologico, l'adozione dei testi dei due autori e i rimandi costanti a quelli di Rosalind Krauss ⁻¹⁷, Benjamin H. D. Buchloh ⁻¹⁸ e Hal Foster ⁻¹⁹ suggerirebbero come il punto nevralgico delle osservazioni sostenute da Enwezor risieda nelle teorie avanzate dal gruppo di "October" ⁻²⁰. Il curatore, partendo verosimilmente dalla metodologia kraussiana applicata per teorizzare il postmodernismo ⁻²¹, ha

potuto dotare per la prima volta l'archivio fotografico di un nuovo paradigma di pensiero. Ciò ha permesso di paragonarlo a un "active, regulatory discursive system" ⁻²², ampliandolo a tal punto da intenderlo come la somma totale delle immagini che circolano sulle strade, fra i *mass media*, nella cultura di massa e nella nostra memoria ⁻²³. Una visione particolarmente espansa ed estesa, che finisce per privare l'archivio fotografico dei propri connotati originari. Se accettassimo di condividere questa versione inflazionistica, dovremmo riflettere su come, concettualmente, una tale dilatazione condurrebbe a considerare come archivio qualunque tipologia di raccolta che abbia anche solo apparentemente valenza documentaria. A questo punto, non essendo più in grado di individuare una reale "soglia archivistica" ⁻²⁴, quali elementi dovrebbero consentirci di riconoscere e distinguere un archivio da ciò che non lo è?

Come esponente della critica d'arte contemporanea statunitense Enwezor si è dimostrato non interessato al filone di studi incentrato sull'analisi scientifica e storica dell'archivio e del documento fotografico. Mancano, infatti, a nostro avviso, tutti quei contributi appartenenti agli ambiti dell'archivistica e della storia dell'arte. Per riportare solo un esempio, *Deep Storage* (1997-1999) ⁻²⁵ è l'unico precedente espositivo sull'impiego artistico dell'archivio considerato nel saggio di *Archive Fever* ⁻²⁶. Non vi è alcuna traccia, invece, dell'altra mostra fondamentale sull'argomento, *Interarchive* (Lüneburg, 1999), poiché, essendo stata di minore risonanza rispetto alla prima ed essendo nata da un progetto universitario che ha coinvolto esperti di vari settori disciplinari, i suoi contributi sarebbero risultati poco efficaci per il discorso sostenuto da Enwezor ⁻²⁷.

Il contesto culturale

I diversi elementi che caratterizzano l'archivio e le sue pratiche – la selezione, la descrizione, l'organizzazione, l'accessibilità, etc. – hanno ispirato gli artisti sin dall'inizio del XX secolo (Marcel Duchamp *in primis*) ⁻²⁸. Ma è dagli anni Sessanta, e ancor di più dagli anni Novanta, che si è potuto assistere a un intreccio significativo fra l'immagine fotografica d'archivio e le pratiche artistiche. La maggior parte dei criteri adottati dagli artisti assomigliano a quelli della pratica archivistica, ma è pur vero che il meccanismo d'interrogazione dei materiali (nella maggior parte dei casi, costituito da un prelievo parziale) e, conseguentemente, ciò che se ne ottiene si discostano da essa. Foster ha precisato come gli artisti agiscano sull'archivio con la volontà di criticarlo, trasformarlo, disturbarlo, proponendone in questo modo inedite letture ⁻²⁹. L'archivio, così, non è considerato unicamente come una raccolta di atti notarili e documenti scritti, ma più ampiamente come un 'dispositivo' culturale e politico, nonché come uno spazio del sapere che consente, a chi lo interroga, di rivelare la natura della società che l'ha prodotto e fornire gli strumenti per affrontare il presente e il futuro ⁻³⁰.

Il contributo sempre più ampio degli artisti a questo *archival impulse* ha coinciso, a partire dagli anni Novanta, con il progressivo

interesse manifestato da curatori e critici d'arte. Ciò è testimoniato da alcuni saggi apparsi in "October" ⁻³¹, da esposizioni temporanee come *Deep Storage* (1997-1999) ⁻³² e *Interarchive* (1999) ⁻³³ e da volumi come *The Archive* (2006) ⁻³⁴ e *The Big Archive* (2008) ⁻³⁵. Il sempre maggior numero di contributi provenienti da vari ambiti disciplinari (dall'antropologia alla psicologia, dalla medicina alla storia) suggerisce come l'"archival turn" riconosciuto alla fine degli anni Novanta dall'antropologa Ann L. Stoler ⁻³⁶ si sia tramutato all'inizio del XXI secolo in una vera e propria tendenza ossessiva ⁻³⁷.

È sulla scorta di ciò che l'ICP avrebbe riservato al tema l'intero programma espositivo dell'inverno 2008. Contemporaneamente ad *Archive Fever*, infatti, il *chief curator* del centro newyorkese, Brian Wallis, presentava la mostra *The Collections of Barbara Bloom*, una retrospettiva dell'artista concettuale californiana che nella propria ricerca ha spesso messo in discussione il significato delle pratiche del collezionare e dell'archiviare ⁻³⁸. Nonostante la poca forza del progetto espositivo, la popolarità raggiunta nel 2008 dall'argomento scelto dall'ICP si è tradotta in una garanzia di successo, ma per quanto riguarda la mostra curata da Enwezor si trattò più di un successo di critica che di pubblico, e fu ottenuto più a distanza di tempo che nell'immediato.

L'esigenza di trattare l'archivio fotografico nel particolare momento storico e politico che stava vivendo l'America (la crisi economica mondiale e le elezioni presidenziali), in aggiunta, ha enfatizzato il riconoscimento, già avviato da vari decenni, dell'immagine fotografica come uno strumento per nulla neutrale, ma, anzi, di comunicazione ideologica. Ciò è testimoniato, per esempio, dalla scelta in *Archive Fever* di riflettere su come la fotografia d'archivio sia in grado di rivelare le condizioni dell'individuo di colore nella società statunitense: quattro artisti su venticinque – Simpson, Douglas, Dunye e Ligon – sono afroamericani e altrettanti – Simpson, Dunye, Ligon e Warhol – hanno esposto opere su questo tema. Quale momento migliore per un'istituzione newyorkese e un curatore nigeriano per discutere su tali questioni, se non in una mostra aperta durante i mesi della campagna elettorale di quello che diventerà, da lì a poco (il 4 novembre), il primo presidente di colore degli Stati Uniti?

Alcune strategie adottate

La notevole fortuna che la mostra ha riscosso in questi anni è in debito, fra le varie cose, con la scelta del titolo, preso in prestito della traduzione inglese di *Mal d'archive* di Jacques Derrida ⁻³⁹. A nostro parere, tale impiego non è da intendersi esclusivamente come un omaggio al filosofo francese ⁻⁴⁰, ma, innanzitutto, come un espediente accattivante e strategico per attirare l'attenzione. Dopo la mostra dell'ICP, in effetti, l'espressione "archive fever", utilizzata negli studi di varie discipline per indicare in modo colloquiale l'ossessione contemporanea per l'archivio, è stata adottata sempre di più anche nel mondo dell'arte. Enwezor, così facendo, ha legato indissolubilmente il proprio nome a quello

del filosofo francese, garantendosi un posto d'onore nel *pantheon* delle personalità della critica d'arte ⁻⁴¹.

Un'altra soluzione attuata dal curatore è stata quella di ri-significare le opere per adattarle alle esigenze dell'"archive fever". Per esempio, la decisione di includere solamente le quattro fotografie che rappresentano la mano di un rifugiato afgano che stringe il ritratto fotografico di un parente morto, della serie *The Victor Weeps. Afghanistan* (1998) di Fazal Sheikh, enfatizzerebbe la questione della materialità del documento fotografico e del suo impiego da parte dell'artista. Ciò andrebbe a discapito, così, della natura eterogenea della serie fotografica (costituita, altresì, da ritratti, paesaggi, scenari di guerra, fotografie di disegni, etc.), atta a testimoniare le condizioni di vita dei rifugiati ⁻⁴².

Di maggiore spessore è l'operazione concettuale attuata su *Untitled (guess who's coming to dinner)* (2001) e *Study* (2002) di Lorna Simpson, due serie di ritratti (rispettivamente di una donna e di un uomo di colore) fissati dietro lastre di plexiglass su cui sono incise liste di titoli (di film nella prima e di dipinti nella seconda, che hanno come protagonisti o soggetti uomini neri), entrambe dedicate alla rappresentazione dell'individuo di colore nell'immaginario collettivo americano. Per Enwezor gli elementi fotografici e grafici costituirebbero "two concomitant structures of archivization" ⁻⁴³: la peculiarità fisica del colore della pelle dell'individuo nero e i *clichés* della sua rappresentazione ⁻⁴⁴. Qui l'archivio fotografico raggiunge la sua massima astrazione ed espansione assumendo l'aspetto di un insieme amorfo di immagini mentali costitutive della cultura collettiva.

Un aspetto significativo della strategia curatoriale di Enwezor riguarda la selezione degli artisti e delle opere. Nella *working checklist* di *Archive Fever*, un primo elenco datato al 12 febbraio 2007, possiamo notare come siano presenti solamente diciotto autori ⁻⁴⁵. È assente Warhol, mentre sono inclusi Pierre Huyghe e Danny Tisdale, le cui opere fanno chiari riferimenti all'artista americano. Se il primo avrebbe presentato *Sleep Talking* (1998), una rivisitazione del film *Sleep* (1963) di Warhol, il secondo avrebbe esposto *Rodney King Police Beating* (1991), la cui struttura a griglia e il soggetto rappresentato ricordano una delle tante serigrafie della serie warholiana *Car Crash* (1962-1963) ⁻⁴⁶. La scelta definitiva di includere Warhol, piuttosto che Huyghe e Tisdale, si ricollegerebbe non tanto alla sua popolarità quanto al fatto che, come afferma lo stesso Enwezor, "Few have matched Andy Warhol's profound reflections on photography's morbid hold on the modern imagination" ⁻⁴⁷. A ciò andrebbe in aiuto anche la peculiarità del soggetto di *Race Riot* – le aggressioni subite dai manifestanti afro-americani durante la marcia per i propri diritti del 3 maggio del 1963 a Birmingham – dal momento che le tensioni razziali che rappresenta sono tutt'ora parte intrinseca della memoria collettiva americana.

Potremmo, dunque, affermare che la strategia curatoriale concepita per *Archive Fever* sia stata un'operazione fondamentalmente ideologica, atta a discutere, attraverso il tema popolare dell'archivio fotografico,

una serie di pratiche artistiche e tematiche assai eterogenee fra loro. Al curatore bisognerebbe riconoscere la prontezza nell'aver riunito, in un unico evento espositivo di portata internazionale, le investigazioni in ambito artistico più emblematiche sul documento fotografico, capaci di produrre un archivio dell'immaginario collettivo del XX e del XXI secolo, dove il voyeurismo assumerebbe un ruolo centrale ⁻⁴⁸.

Oggi, per il numero di opere ed esposizioni d'arte legate all'archivio, risulta sempre più difficile avere una panoramica completa di tale tendenza. Nonostante ciò, siamo certi che la mostra *Archive Fever* sia da considerare un evento spartiacque per gli studi sull'argomento, poiché si presenta come la prima esperienza critico-curatoriale a occuparsi degli archivi esclusivamente fotografici ampliandone la semantica. Gli artisti invitati a esporre – nel contempo testimoni e promotori dell'“archive fever” – hanno trasformato la documentazione storica adottata in oggetti dal valore estetico, conferendo un significato molto più eloquente rispetto al suo semplice e diretto impiego da parte degli studiosi ⁻⁴⁹. In un momento storico in cui il digitale sta avendo il sopravvento in molti aspetti del quotidiano, la mostra di Enwezor ci ha ricordato la “piena dignità oggettuale” ⁻⁵⁰ del documento fotografico, mettendo in comunicazione, al contempo, il mnemonico con il traumatico.

⁻¹ Okwui Enwezor (Calabar, Nigeria, 1963) fra il 2005 e il 2009 è stato Dean of Academic Affairs and Senior Vice President del San Francisco Art Institute. Nel 2015 è stato nominato direttore del settore arti visive della 56. *Esposizione Internazionale d'Arte* de La Biennale di Venezia e attualmente è direttore della Haus der Kunst di Monaco. Per l'International Center of Photography di New York ha ricoperto fra il 2005 e il 2011 il ruolo di Adjunct Curator, ma è stata senza dubbio la nomina nel 2002 a direttore artistico per *Documenta 11* di Kassel a consacrarlo definitivamente tra le personalità più influenti

nel mondo dell'arte contemporanea.

⁻² Fra i contributi più recenti sull'argomento ricordiamo: Merewether 2006; Spieker 2008; Didi-Huberman 2010; van Alphen 2014; Baldacci 2017.
⁻³ Serena 2010, p. 112.
⁻⁴ Segnaliamo, a questo proposito, le recensioni Cotter 2008; Darms 2009; Maimon 2008; Rice 2008.
⁻⁵ Nel suo ampio studio sui rapporti tra fotografia e archivio, per esempio, Cristina Baldacci ha dedicato alla mostra solo poche righe, limitandosi a render conto della tematica trattata, del titolo e dell'arco temporale delle opere esposte. Cfr. Baldacci 2017, p. 33.

⁻⁶ Ringraziamo le *exhibition managers* dell'ICP, Africia Heiderhoff e Ava Hess, per l'invio delle fotografie e degli altri materiali d'archivio inerenti alla mostra.
⁻⁷ John Berens (New York, 1985) è un fotografo statunitense che collabora con l'ICP per la documentazione degli eventi museali.
⁻⁸ A confermare la nostra lettura è Cotter 2008.
⁻⁹ Dalla mostra dei membri della Photo-Secession (1905-1906), la propensione a esporre le fotografie in bianco e nero su pareti di colore scuro è ricorrente. Per alcuni esempi cfr. Mauro 2014, pp. 106-107, 149-159, 175-187, 238-240.

—
Note

- 10 Linfield 2008.
- 11 Enwezor 2008, pp. 11-51.
- 12 Per i contributi più significativi sul tema dell'archivio fotografico rimandiamo, in particolar modo, ai due numeri speciali della rivista canadese "Archivaria": Photography and Archives 1977-1978 e Stacy 2008. Tra gli studi italiani, invece, sono fondamentali quelli di Tiziana Serena, in particolare Serena 2010.
- 13 "The archive is first the law of what can be said, the system that governs the appearance of statements as unique events. But the archive is also that which determines that all these things said do not accumulate endlessly in an amorphous mass, nor are they inscribed in an unbroken linearity, nor do they disappear at the mercy of chance external accidents; but they are grouped together in distinct figures, composed together in accordance with multiple relations, maintained or blurred in accordance with specific regularities; that which determines that they do not withdraw at the same pace in time, but shine, as it were, like stars, some that seem close to us shining brightly from far off, while others that are in fact close to us are already growing pale". Cfr. Enwezor 2008, p. 11, da Foucault 1972 [1969], p. 129.
- 14 Enwezor 2008, p. 11.
- 15 Ivi, p. 12.
- 16 Cfr. Benjamin 2011 [1936].
- 17 Krauss 1985; Krauss 2000. Enwezor, in particolar modo, ha introdotto il primo testo con espressioni come "important book", "her powerful writings" e "deeply reflexive reading", cfr. Enwezor 2008, p. 51.
- 18 Buchloh 1988; Buchloh 1997; Buchloh 1999.
- 19 Foster 1996a; Foster 1996b; Foster 2004.
- 20 Altri articoli di "October" che vengono citati sono Sekula 1986; Singerman 1994; Godfrey 2005. Cfr. Enwezor 2008, p. 51.
- 21 Carrier 2002, pp. 18-19.
- 22 Enwezor 2008, p. 11.
- 23 Ivi, p. 23.
- 24 La prima a introdurre tale concetto, in riferimento al limite fisico che circoscrive l'area di uno spazio archivistico, è stata la studiosa Luciana Duranti. Cfr. Duranti 1996, p. 247.
- 25 Schaffner / Winzen 1997.
- 26 Enwezor 2008, p. 48, n. 29.
- 27 Cfr. von Bismark et al. 2002. Ad essere assenti, a nostro giudizio, sono altresì le letture sull'atlante *Mnemosyne* di Aby Warburg - fra le tante ricordiamo solo Didi-Huberman 2006 [2002] - l'importante testo Didi-Huberman 2005 [2003] e l'antologia Merewether 2006.
- 28 Spieker 2008, pp. 70-71.
- 29 Cfr. Foster 2004, p. 4.
- 30 Serena 2010, p. 110.
- 31 Solo per citare i più importanti contributi sull'argomento: Sekula 1986; Foster 1996a; Buchloh 1999; Foster 2002; Foster 2004.
- 32 Schaffner / Winzen 1998.
- 33 von Bismark et al. 2002.
- 34 Merewether 2006.
- 35 Spieker 2008.
- 36 Sull'origine dell'impiego di tale espressione da parte della studiosa rimandiamo a Serena 2010, p. 110, n. 38.
- 37 Non vi è dubbio sul fatto che *Mal d'archive* di Jacques Derrida sia da considerare una pietra miliare per le indagini contemporanee sull'archivio e sulla naturale pulsione umana dell'accumulare, organizzare e conservare le proprie testimonianze. Cfr. Derrida 2005 [1995].
- 38 Rice 2008, p. 11.
- 39 Sui cortocircuiti e i fraintendimenti sorti con la sostituzione di 'mal' in favore di 'fever' cfr. Steedman 2001.
- 40 Non vi è dubbio su come il suo contributo sia da considerare una pietra miliare per le indagini contemporanee sull'archivio e sulla naturale pulsione umana dell'accumulare, organizzare e conservare le proprie testimonianze. Cfr. Derrida 2005 [1995].
- 41 Marcilloux 2014, p. 66.
- 42 Cfr. Sheikh 1998.
- 43 Enwezor 2008, p. 41.
- 44 Ivi, pp. 41-42.
- 45 Christian Boltanski, James Coleman, Tacita Dean, Stan Douglas, Hans-Peter Feldmann, Jef Geys, Felix González-

Torres, Craigie Horsfield, Pierre Huyghe, Zoe	- 46 Firstenberg 2003, pp. 317-20.	all'opera di Warhol: cfr. Maimon 2008.
Leonard, Glenn Ligon,	- 47 Enwezor 2008, p. 26.	- 49 Enwezor 2008, p. 33.
Robert Morris, Walid Raad, Thomas Ruff, Anri Sala, Lorna Simpson, Vivan Sundaram e Danny Tisdale.	- 48 Un'affermazione simile è stata avanzata dalla storica dell'arte Vered Maimon in relazione	- 50 Serena 2012, p. 16.

- Baldacci 2017** Cristina Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi, 2017.
- Benjamin 2011 [1936]** Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2011 [ed. orig. tedesca 1936].
- Buchloh 1988** Benjamin H. D. Buchloh (a cura di), *Marcel Broodthaers*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1988.
- Buchloh 1997** Benjamin H. D. Buchloh, *Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe*, in Schaffner / Winzen 1997, pp. 50-60.
- Buchloh 1999** Benjamin H. D. Buchloh, *Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive*, in "October", LXXXVIII, Spring 1999, pp. 117-145.
- Carrier 2002** David Carrier, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism. From Formalism to Beyond Postmodernism*, Westport, Greenwood Publishing Group, 2002.
- Cotter 2008** Holland Cotter, *Well, It Looks Like Truth*, in "New York Times", 18 gennaio 2008, p. 31, in <http://www.nytimes.com/2008/01/18/arts/design/18arch.html> (05.09.2018).
- Darms 2009** Lisa Darms, *Exhibition Review*, in "The American Archivist", LXXII, n. 1, Spring-Summer 2009, pp. 253-257.
- Derrida 2005 [1995]** Jacques Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 2005 [ed. orig. francese 1995].
- Didi-Huberman 2006 [2002]** Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006 [ed. orig. francese 2002].
- Didi-Huberman 2010** Georges Didi-Huberman (a cura di), *Atlas. How to Carry the World on One's Back?*, catalogo della mostra (Karlsruhe, ZKM Museum für Neue Kunst, 2010 / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010-2011 / Amburgo, Sammlung Falckenberg, 2011), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010.
- Duranti 1996** Luciana Duranti, *Archives as A Place*, in "Archives and Manuscripts", vol. XXIV, n. 2, November 1996, pp. 242-255.
- Enwezor 2008** Okwui Enwezor (a cura di), *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, catalogo della mostra (New York, International Center of Photography, 2008), Göttingen, Steidl, 2008.
- Firstenberg 2003** Lauri Firstenberg, *Autonomy and the Archive in America: Reexamining the Intersection of Photography and Stereotype*, in Coco Fusco / Brian Wallis (a cura di), *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*,

Bibliografia

- catalogo della mostra (New York, International Center of Photography, 2004), New York, Abrams, 2003, pp. 313-334.
- Foster 1996a** Hal Foster, *Death in America*, in "October", LXXV, Winter 1996, pp. 37-59.
- Foster 1996b** Hal Foster, *The Archive without Museums*, in "October", LXXVII, Summer 1996, pp. 97-119.
- Foster 2002** Hal Foster, *Archives of Modern Art*, in "October", XCIX, Winter 2002, pp. 81-95.
- Foster 2004** Hal Foster, *An Archival Impulse*, in "October", CX, Autumn 2004, pp. 3-22.
- Foucault 1974 [1969]** Michel Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano, Rizzoli, 1974 [ed. orig. francese 1969].
- Godfrey 2005** Mark Godfrey, *Photography Found and Lost: On Tacita Dean's Floh*, in "October" CXIV, Fall 2005, pp. 90-119.
- Krauss 1985** Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1985.
- Krauss 2000** Rosalind Krauss, "A Voyage on the North Sea". *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson, 2000.
- Linfield 2008** Susie Linfield, *Every Photo an Archive*, in "The Nation", 17 aprile 2008, in <<https://www.thenation.com/article/every-photo-archive/>> (05.09.2018).
- Maimon 2008** Vered Maimon, *Review of Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, in "CAA Reviews", 23 aprile 2008, in <http://www.caareviews.org/reviews/1111#.WVpe9YjyjlV> (05.09.2018).
- Marcilloux 2014** Patrice Marcilloux, *Deep Storage (1997), Interarchive (2002), Archive Fever (2008): l'art contemporain et les archives dans trois rétrospectives internationales*, in "La Gazette des Archives", I, n. 233, 2014, pp. 61-74.
- Mauro 2014** Alessandra Mauro (a cura di), *Photoshow. Le mostre che hanno segnato la storia della fotografia*, Roma, Contrasto, 2014.
- Merewether 2006** Charles Merewether (a cura di), *The Archive*, London, Whitechapel, 2006.
- Photography and Archives 1977-1978** *Photography and Archives*, numero speciale di "Archivaria", n. 5, Winter 1977-1978.
- Rice 2008** Shelley Rice, *Archive Fever and Barbara Bloom*, in "Aperture", n. 192, Fall 2008, pp. 10-11.
- Schaffner / Winzen 1997** Ingrid Schaffner / Matthias Winzen (a cura di), *Deep Storage. Arsenal of Memory. Collecting, Storing, and Archiving in Art*, catalogo della mostra (Monaco, Haus der Kunst, 1997 / Berlino, 1997-1998 / Düsseldorf, Kunstmuseum, 1998 / New York, MoMA PS1, 1998 / Seattle, Henry Art Gallery, 1998-1999), München, Prestel, 1997.
- Serena 2010** Tiziana Serena, *L'archivio fotografico. Possibilità derivate potere*, in Anna Spiazzi / Luca Majoli / Corinna Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Storia e tutela*, atti della conferenza (Venezia 2008), Crocetta del Montello, Terraferma, 2010, pp. 103-125.
- Serena 2012** Tiziana Serena, *La materialità della fotografia: una questione ermeneutica*, in Barbara Cattaneo (a cura di), *Il restauro della fotografia*, Firenze, Nardini, 2012, pp. 15-25.
- Sekula 1986** Allan Sekula, *The Body and the Archive*, in "October", XXXIX, Winter 1986, pp. 3-64

- Sheikh 1998** Fazal Sheikh, *The Victor Weeps. Afghanistan*, Berlin–New York–Zurich, Scalo, 1998, in <http://www.fazalsheikh.org/online_editions/the_victor_weeps/online_edition/start_lokal.htm> (03.12.2018).
- Singerman 1994** Howard Singerman, *Seeing Sherrie Levine*, in "October", LXVII, Winter 1994, pp. 78-107.
- Spieker 2008** Sven Spieker, *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2008.
- Stacy 2008** Sarah Stacy (a cura di), *Archives and Photography*, numero speciale di "Archivaria", LXV, Spring 2008.
- Steedman 2001** Carolyn Steedman, *Something She Called a Fever. Michelet, Derrida and Dust*, in "The American Historical Review", CVI, n. 4, October 2001, pp. 1159-1180.
- van Alphen 2014** Ernst van Alphen, *Staging the Archive, Art and Photography in the Age of New Media*, London, Reaktion Books, 2014.
- von Bismarck et al. 2002** Beatrice von Bismarck / Hans-Peter Feldmann / Hans U. Obrist / Diethelm Stoller / Ulf Wuggenig (a cura di) *Interarchive. Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, catalogo della mostra (Lüneburg, Kunstraum der Universität Lüneburg, 1999), Köln, Walther König, 2002.

_recensioni

124 **Martina Caruso,**
*Italian Humanist
Photography from Fascism
to the Cold War*

— MARIA ANTONELLA PELIZZARI

126 **David Bate,**
La fotografia d'arte

— ROBERTA VALTORTA

128 **Ariella Azoulay,**
*Civil Imagination.
Ontologia politica
della fotografia*

— TIZIANA SERENA

131 **W.J.T. Mitchell,**
*Scienza delle immagini.
Iconologia, cultura visuale
ed estetica dei media*

— GIOVANNI FIORENTINO

MARIA ANTONELLA PELIZZARI

Italianità o cosmopolitanismo?



Martina Caruso,
**Italian Humanist
Photography from
Fascism to the Cold
War**

London, Bloomsbury,
2016, pp. 232
ISBN 9781474246941
£ 76,50

In un tempo di laceranti divisioni sociali e lotte per i confini nazionali, una riflessione critica sul significato di “umanesimo” in fotografia assume un valore che va oltre lo specifico geografico e culturale proposto in questo libro. Lo studio di Caruso sulla fotografia italiana dagli anni Trenta agli anni Sessanta ha, tra i suoi pregi, quello di porre a confronto una produzione nostrana con una tradizione straniera – francese e americana in particolare – ampiamente discussa nella storia della fotografia (Caruso cita in particolare il recente libro di Laure Beaumont-Maillet *et al.*, *La photographie humaniste, 1945-1968. Autour d'Isis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis*, Paris Bibliothèque nationale de France, 2006). La nozione di “umanesimo” apre il campo a molte altre tematiche che riguardano l’etica fotografica, il valore di documento sociale, la trasmissione della fotografia attraverso i media – argomenti che hanno ricevuto molta attenzione da parte della storiografia negli ultimi trenta-quarant’anni. In questo contesto, Caruso si chiede se abbia senso parlare di “italianità” in fotografia e ribalta la questione, guardando ad altre tradizioni per comprendere come la fotografia italiana si distingua o si incroci con esse. Quella che viene proposta non è dunque una storia di primati o di facili etichette; piuttosto, si tratta di uno studio della fotografia italiana come documento di cultura, povertà, sacrificio, vista da una prospettiva che supera i confini nazionali.

In primis, “umanesimo” sostituisce la trita definizione di “neorealismo”, spesso utilizzata da gallerie e musei allo scopo di glorificare e nazionalizzare il lavoro dei fotografi nel dopoguerra. In realtà, sostiene Caruso, i fotografi italiani non si sono mai associati al neorealismo. Il taglio storico del suo libro, che copre quattro decenni di attività fotografica, ha come fine quello di scardinare definizioni di “pre” e “post”, sottolineando come sia peraltro possibile rintracciare una tradizione umanistica in diversi momenti cruciali della storia del Novecento in Italia.

Ricco di novità e di ricerche capillari su fotografie apparse in riviste e pubblicazioni, oltre che in mostre nazionali e internazionali, questo studio offre un’acuta analisi della fotografia italiana secondo molteplici sfaccettature. Caruso insiste sulla fragilità “nazionale” di queste immagini, sulla mancanza di una linea programmatica unitaria e sulla loro confusione semantica dove, per esempio, la figurazione arcaica di contadini può assumere un doppio significato di umanesimo e propaganda e la rappresentazione del meridione può riflettere un impegno sociale o un estetismo nostalgico. Paradossalmente, suggerisce la studiosa, l’identità della fotografia italiana risiede proprio nella mancanza di unità e coerenza; la sua forza consiste nella sua debolezza.

Il libro è diviso in quattro capitoli organizzati cronologicamente e secondo tematiche-chiave di questi decenni: il fascismo e l’antifascismo; la seconda guerra mondiale e la relativa censura; la questione meridionale nel secondo dopoguerra; il coinvolgimento dell’Italia nella geopolitica della guerra fredda. La metodologia rimane coerente in ogni capitolo, con analisi che prendono

in considerazione oggetti fotografici, fotografie inserite in poster o utilizzate in mostre e riviste, fino a brani della cultura visiva che comprendono i dipinti e i film. Seguendo questa metodologia, si apre la pagina densa e complicata del Fascismo, dove la definizione di “umanesimo” va letta in duplice chiave. Caruso mette subito in luce come, paradossalmente, sia possibile riconoscere segni di “umanesimo” tanto nella visione romantica del mondo rurale caldeggiata dal regime, quanto nelle fotografie provenienti dalla fronda politica che Caruso definisce “una cultura documentaristica nascosta” (p. 27).

Le tracce di questa opposizione al diktat fascista sono quasi invisibili e ben lontane dall’attivismo belligerante del “Worker Photography Movement” di sinistra sviluppato tra le due guerre in altri paesi (Germania, Francia, Russia, Spagna, Inghilterra). Queste tracce di dissociazione dal regime sono individuabili nella rivista di Leo Longanesi “L’Italiano” (1926-1942), le cui immagini hanno spesso un tono dimesso nel rappresentare comunità remote, “italiani della crisi”, famiglie di contadini dove la miseria prevale sulla tronfia retorica degli eroi nazionali. Analogamente, la pubblicazione di Federigo Valli “Documento” (1941-1943) rivela un’impaginazione insolita e illustra una marginalità sociale che colpisce in questi anni. Non sorprende che le ideologie dei fotografi, spesso al servizio dei media del regime, siano di difficile analisi: le romantiche zingarelle di Cesare Barzacchi, il giornalismo ambivalente di Adolfo Porry-Pastorel, la visione intima di Pasquale De Antonis su serpentari e mendicanti e i rituali marchigiani di Luciano Morpurgo rappresentano “una resistenza di basso livello” dove l’attenzione al popolo ha un tono dimesso, crudo, ma che non si oppone direttamente al regime.

Negli anni della Guerra, l’umanesimo della fotografia italiana rimane tenue, in continuo confronto e scontro con la censura. Caruso offre un’analisi magistrale della *Mostra della Liberazione* del 1945 a Milano e, nella ricerca di fotografie di partigiani, scava in archivi lontani come quello dell’Imperial War Museum di Londra. A differenza del cinema eroico dell’immediato dopoguerra (vedi *Roma città aperta*), la fotografia di questi momenti decisivi è di difficile recupero, repressa o ignorata dai più. Il caso paradigmatico di un momento di resistenza (e il più noto) è quello di *Occhio quadrato* (1941), dettato dall’ansia del suo autore, Alberto Lattuada, di vedere il mondo con “gli occhi dell’amore” e non dell’“indifferenza” (interessante è il breve confronto con il lavoro di Walker Evans, recensito da Giulia Veronesi nel 1939 su “Corrente”, la rivista e casa editrice a cui si deve il volume di Lattuada). D’altro canto, in questo periodo la guerra non affiora dalla fotografia amatoriale e artistica che trova spazio in pubblicazioni come l’annuario *Fotografia* pubblicato da “Domus” nel 1943, dove la grafica pubblicitaria si alterna ad astrazioni e scatti che sono ancora, a questa tarda data, pittorialisti.

Negli stessi anni di crisi e sacrificio, le pagine del settimanale “Tempo” costruiscono un volto virile e vittorioso che nulla ha che fare con questa realtà. Chi fotografa la Guerra sono i fotografi inviati da “Life”, arrivati in Italia a ridosso degli alleati. Le immagini di Robert Capa, Margaret Bourke-White e Carl Mydans creano un’iconografia del sacrificio di marca straniera e sono lette in chiave di un “umanesimo” che sarà presto associato allo schema politico del piano Marshall e agli anni della guerra fredda. Il sopravvento di voci straniere continua nel dopoguerra, soprattutto nei riguardi del Sud (vedi Marjorie Collins, Werner Bischof, Ernst Haas). Qui l’idea di “umanesimo” corrisponde a una ricerca di autenticità e italianità che spesso coincide con l’arcaico e il primitivo. Caruso sottolinea “la politica della miseria” (p. 94) legata a queste immagini e agli agenti che mettono in circolazione i loro messaggi: le campagne umanitarie sponsorizzate dall’Unesco (vedi David Seymour); le forze del Partito Comunista di riviste come “Noi Donne”, “Il Lavoro”, “Cinema Nuovo”; e la politica di centro supportata da riviste come “L’Europeo”, dove le immagini di Africo di Tino Petrelli diventano strumentali all’aiuto alleato. L’analisi tocca anche il lato artistico di fotografie destinate a battaglie ideologiche e sottolinea che le immagini di Partinico scattate da Enzo Sellerio

(e strumentalizzate da “Cinema Nuovo”) sono le prime a trovare un’apertura artistica nella mostra alla galleria L’Obelisco di Roma, nel 1956. Ciononostante, la fotografia italiana in questi anni rimane relegata ad un valore di semplice documento (vedi gli studi antropologici di Enzo De Martino che sacrificano l’autorevolezza di Franco Pinna) o a voci amatoriali di poco spessore a livello di mass media (e l’amatore, ci ricorda Caruso, esiste comunque solo al Nord).

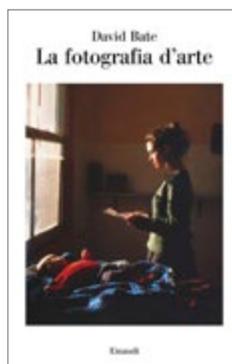
Questa discussione individua problematiche che accompagneranno la fotografia italiana nei decenni successivi: la crisi d’identità di immagini in bilico tra fazioni politiche; l’egemonia straniera nella rappresentazione di una presunta autenticità nazionale, da *The Family of Man a Un paese*, al lavoro di Cartier-Bresson a Scanno. Se tutti questi episodi hanno ispirato pagine sulla fotografia “umanistica” per la loro unità e iconicità, la fotografia italiana, nota Caruso, è priva di questa immagine iconica. La lacuna è reale ma – a giudizio della studiosa, con cui concordo – non necessariamente negativa. Se la definizione di fotografia “umanistica” ha assunto “un formato monoculturale” (p. 158) di marca soprattutto americana, l’esperienza italiana può contribuire a questa discussione precisamente per le sue sfumature e sottili ambiguità.

La precarietà delle posizioni ideologiche dietro a queste immagini costringe gli studiosi di fotografia italiana a porre domande cruciali per il medium, soprattutto nel nostro presente. A chi sono rivolte le fotografie “umanistiche” e chi decide la loro portata? Secondo quali canali e ricezioni? Questa fotografia, sempre slittante tra due fazioni e percezioni diverse, ci interroga sul valore di immagine come mediazione nel sociale, mettendo a fuoco quei valori che sono, ieri come oggi, fondamentali per comprendere l’impatto di un’idea di “umanesimo.”



ROBERTA VALTORTA

Dissimiglianza vs somiglianza: un concetto in flashback



David Bate,
La fotografia d'arte
Trad. di Luca Bianco

Torino, Einaudi, 2018,
pp. xvi-240
ISBN 9788806236984
€ 44,00

I recente libro di David Bate (artista e scrittore prolifico, del quale ricordiamo *Il primo libro di fotografia* pubblicato sempre da Einaudi nel 2011 e poi nel 2017 in edizione riveduta), fa pensare che le numerose immagini presenti (più di novanta) non ‘illustrino’ il testo tipicamente accompagnando visivamente ciò di cui l’autore scrive ma, al contrario, gli facciano da vigorosa guida sollecitando e confermando pensieri e ipotesi. Non si tratta infatti di una storia della fotografia, anche se Bate ne riprende alcuni importanti momenti, ma di un sostanzioso insieme di riflessioni e confronti che puntano a un obiettivo dichiarato dall’autore stesso nell’introduzione: constatata l’assoluta centralità della fotografia nell’arte contemporanea, confermata peraltro ormai da vari studi, indagarne il come e il perché. Per questo egli si spinge all’indietro nel tempo

nelle vicende della fotografia, individuando gli atteggiamenti che, avendola animata in passato, la animano oggi.

Colloca innanzitutto, in un primo capitolo del libro, la nascita del 'fotografico' molto prima dell'invenzione stessa della fotografia, trovando analogie tra gli intenti della pittura olandese del XVII secolo e le 'concezioni pittoriche' della fotografia delle origini. A questo proposito, non possiamo qui non ricordare il noto volume di Peter Galassi *Prima della fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia*, pubblicato in Italia nel 1989, e anche quello di Geoffrey Batchen *Un desiderio ardente. Alle origini della fotografia* (1997), tradotto nel 2014. Ma neppure possiamo dimenticare il lungo, complesso studio del nostro Roberto Signorini *Alle origini del fotografico. Lettura di The Pencil of Nature (1844-46) di William Henry Fox Talbot*, del 2007, nonché il prezioso studio di Svetlana Alpers *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, uscito in italiano molti anni fa, nel 1983. Bate individua poi tre categorie entro le quali racchiudere i comportamenti della fotografia nel tempo e fino alla contemporaneità: il pittorialismo, il documentarismo e il concettualismo, pratiche centrali per gli sviluppi della fotografia nel campo dell'arte sulle quali costruisce tre capitoli del libro.

In questo percorso, sottolinea, ha avuto un ruolo cruciale la distinzione tra fotografia artistica e non-artistica, essendo l'essenza della fotografia d'arte quella di non mostrare il mondo così com'è. Un antico problema, sappiamo. A questo proposito, grande rilievo prende però l'importante capitolo dall'ottimo titolo *L'arte del documento*, dedicato alla continuità nel tempo del metodo documentario come pratica artistica, da Eugène Atget ad August Sander, da Walker Evans al primo Thomas Ruff, fino a Doug Rickard con i suoi prelievi da *Google street view*. E il pensiero va allo studio di Emma Dexter e Thomas Weski, *Cruel and Tender. Photography and the Real*, pubblicato nel 2003 in occasione della mostra alla Tate Modern (la stessa istituzione che ha commissionato a David Bate questo libro) e, naturalmente, a *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945* di Olivier Lugon, del 2008, e, perché no, anche a *Walker Evans & Company*, di Peter Galassi, il catalogo della mostra al Museum of Modern Art di New York nel 2000. Seguono infine due ulteriori capitoli di carattere più generale, uno dedicato ai "luoghi" e ai modi nei quali e con i quali la fotografia si svolge nel tempo, dunque ad "archivi, reti, narrazioni", e uno costruito intorno alla differenza tra spazio vissuto e spazio visivo, sia esso quello dell'immagine analogica o digitale.

L'insieme dei sei capitoli conferma, se mai ve ne fosse necessità, che questo recente lavoro di Bate davvero non è una storia della fotografia, come appunto si diceva, ma si avvicina piuttosto a una raccolta di saggi.

L'ipotesi critica dell'autore poggia su un'idea che si deve a Jacques Rancière: l'obiettivo dell'arte contemporanea non è quello di produrre somiglianze, ma dissimiglianze. Bate punta dunque, contemporaneamente, a due obiettivi: indagare le produzioni artistiche basate sulla fotografia e caratterizzate da dissimiglianza e nel contempo studiare gli incroci tra arte e fotografia, ponendo attenzione anche a distinguere la fotografia che non è arte. E infatti l'autore ancora a Rancière nel distinguere tra immagine nuda (documentaria), immagine ostensiva (concettuale) e immagine metamorfica (legata all'immaginario commerciale o mediatico, in clima postmoderno). Queste tre categorie vengono utilizzate da Bate per affrontare molte delle immagini presentate nel volume. Ed è proprio basandosi su precise immagini che l'autore sposta quasi sempre la nostra attenzione dal passato al presente. Passa così, per esempio, da *Rue de Paris, tempo piovoso* (Gustave Caillebotte, 1877) a *Istantanea, Parigi* (Alfred Stieglitz, 1911) e ad *Art Institute of Chicago 2* (Thomas Struth, 1990); oppure da *Le Fort des Halles* (Brassaï, 1935) a *Belsen: il trasporto dei cadaveri* (George Rodger, 1945) e a *Il bue macellato* (Rembrandt, 1655); oppure da *La folla* (Robert Demachy, 1910) a *Giorno di maggio III* (Andreas Gursky, 1998); o ancora da *Il ponte della ferrovia ad Argenteuil* (Claude Monet, 1874) a *Il narratore* (Jeff Wall, 1986), per non citare che alcuni dei dinamici percorsi

dell'autore nella storia dell'arte/della fotografia. Spostamenti d'attenzione annunciati fin dall'apertura del libro nella quale, con un balzo di oltre tre secoli, troviamo un confronto tra la *Ragazza che legge una lettera davanti alla finestra aperta* (Jan Vermeer, 1657-59) e *Donna che legge l'ordinanza di sfratto* (Tom Hunter, 1998, fotografia peraltro esplicitamente ispirata a quel dipinto).

Si tratta di una costruzione tendenzialmente anacronistica. La narrazione, lontana dal collocare in modo sistematico gli artisti e le opere nel loro contesto storico-culturale secondo i metodi consolidati della storia dell'arte e della fotografia, procede invece in modo libero in cerca di progettualità di natura artistica vicine tra loro, o avvicinabili. Una narrazione che punta a cambiare quel modo di considerare il tempo e anche lo spazio che apparteneva alla modernità (linearità, unicità) cercando intrecci e rimandi in modo più fluido e creando una sorta di dissociazione in un discorso che parla d'arte parlando di fotografia, e parla di fotografia parlando d'arte. Il vero intento di Bate, e questo è l'aspetto più pregevole del libro, è quello di spazzare via l'idea di fotografia come arte, ormai invecchiata, a favore di una più attuale e coraggiosa idea di arte come fotografia (il titolo inglese, tradotto in italiano in modo forse non del tutto chiaro in *Fotografia d'arte*, è *Art Photography*). Idea che viene sviluppata alla luce appunto della dissimiglianza, indirettamente ancora una volta facendo qua e là fa riferimento al dibattito realismo/idealismo, dualità ancora molto difficile da sciogliere. In questa movimentata complessità, lo studio di Bate che, non dimentichiamolo, è anche un artista, appare denso e soprattutto aperto, mosso da flashback e fughe in avanti particolari e spesso suggestivi. Un'opera che ha lo stuzzicante e contemporaneo sapore dell'incompiuto (il metodo 'anacronistico' è molto presente nel primo e nel secondo capitolo, dedicati alle origini del 'fotografico' e al pittorialismo, parzialmente nel terzo, dedicato alla fotografia documentaria, assente nel quarto, dedicato alla fotografia concettuale) e proprio per questa sua caratteristica potrebbe stimolare altre ricerche, altre ipotesi. Un discorso da proseguire.



TIZIANA SERENA

Lo sguardo indagatore come incontro con l'agire di Arendt



Ariella Azoulay,
Civil Imagination.
Ontologia politica
della fotografia
Trad. di Warren
McManus

Milano, Postmedia,
2018, pp. 272
ISBN 9788874902040
€ 22,50

Come immaginare un “discorso civile” tramite la fotografia in un’epoca di devastazioni? Come fare spazio alla categoria del civile e così ridefinire un campo di relazioni fra i cittadini e coloro che sono privati del diritto di cittadinanza? Come definire la cittadinanza stessa della fotografia nella sfera pubblica?

Il sottotitolo del volume, *Ontologia politica della fotografia*, suggerisce la risposta a una serie di domande e fa appello a un nuovo modo di prendere in considerazione la fotografia oggi, escludendo

forse un po' snobisticamente gli specialismi, le analisi storiche di stampo accademico con il loro peso prioritario assegnato all'autore, all'artista fotografo. Una proposta controcorrente quella di Ariella Azoulay, che si pone in linea con gli esiti più convincenti dei *visual studies*. Il libro potrebbe essere ridotto a una prima facile formula nel suo invito a passare dall'"ontologia della fotografia" all'"ontologia della foto", superando così la generalità (*la fotografia*) per conquistare la singolarità (*la foto*). A patto però di considerare la "tal foto" (come scrive Barthes), nient'altro che "come uno dei tanti possibili esiti dell'evento fotografico" (p. 31), la tessera di un puzzle che si costruisce e si ridefinisce di continuo in relazione ai suoi interpreti: cittadini qualunque non specializzati, non gli ingessati *white collars* del sapere accademico.

Il libro di Azoulay è tempestato di nuove formulazioni per quella che Baudelaire aveva, nel suo celebre intervento sul Salon del 1859, etichettata come "sguattera delle scienze e delle arti", così che lo sforzo di fornire un quadro teorico si condensa in una serie di definizioni: dall'ontologia politica della fotografia, alla cittadinanza della fotografia, passando per lo "sguardo pratico" (p. 76) e altre ancora. Il discorso si fa strada con espedienti narrativi, spesso costruendo coppie oppostive al fine di operare nette distinzioni, ad esempio tra "spettatore" e "fruitore", considerando quest'ultimo un personaggio sociale coinvolto nell'esperienza di significazione della fotografia e pertanto "soggetto giudicante, capace di determinare il successo dell'immagine nel discorso pubblico" (p. 69). È, difatti, la figura del fruitore e la sua capacità immaginativa a costituire il nocciolo di questo denso volume, nel quale si discute la consapevolezza del singolo (e delle comunità) in relazione alla forma delle egemonie politiche e alla forma dei loro codici di rappresentazione o di critica. L'ontologia politica della fotografia è quindi la capacità "di una certa forma di stare-con-l'altro, tipica degli esseri umani, in cui la macchina fotografica o la foto sono coinvolte" (p. 25). A questo centro va aggiunta quindi la tematica pregnante dell'"incontro" fra la macchina e i fruitori, le cui tracce permangono nelle immagini anche nel momento in cui acquisiscono nuovi significati, non previsti.

Una particolare enfasi è conferita da Azoulay alla coppia "evento fotografato"/ "evento fotografico" (p. 17). Se l'"evento fotografato" può corrispondere alla breve contingenza in cui avviene lo scatto in concomitanza di fatti e accadimenti, per "evento fotografico" si intende invece la *longue durée* di quanto rimane e accade dopo il momento epifanico dello scatto stesso. Fin qui niente di nuovo: molte teorie hanno indagato la durata e la vita sociale della fotografia. Azoulay punta però a costruire una differenza fra il tema della presenza e quello dell'assenza della fotografia nei momenti anche del tutto estranei a quello dello scatto, reale o presunto che sia. Ad esempio, quando non viene realizzata nessuna immagine, non esiste o non è esistita nessuna fotografia ma sono presenti alla percezione del cittadino i suoi apparati meccanici. In altre parole, quando a funzionare è solo il monito della sua presenza, quando possiamo pensare di essere fotografati o di esserlo stati, in altre parole di essere passibili di essere colti in flagranza dallo sguardo sorvegliante del *panopticon* di Jeremy Bentham, che Foucault eleva a presagio emblematico della nostra era iconica. Ma l'intervento di Azoulay non è esclusivamente teorico. La prima parte del volume serve a preparare il terreno ai casi di studio, così che l'autrice fornisce qualche anticipazione sul tema dell'evento fotografico che può servire anche per "rendere conto di un corpus di fotografie che non hanno mai preso forma", ovvero non sono mai state realizzate, come nel caso degli "stupri di donne palestinesi da parte di soldati ebrei nel periodo della proclamazione dello Stato di Israele", di cui resta solo testimonianza documentale scritta (il tema è trattato alle pp. 245 ss.).

Ripensare radicalmente la categoria del politico tramite il rapporto con la fotografia è per Azoulay, studiosa israeliana dissidente, una necessità per creare un fronte critico e alternativo alle sovrastrutture del potere. Asserisce che serve un semplice "atto di immaginazione" (p. 9), purché sia un'immaginazione politica, cioè che riguardi la sfera del collettivo. In questo la fotografia svolgerebbe una funzione attiva, poiché la sua *agency* (agentività) è tale da assumere

un ruolo simbolico e operare quindi a livello immaginativo. Azoulay cerca di condurre il lettore alla comprensione di “cosa caratterizza i nuovi rapporti fra le persone che si verificano attraverso la mediazione della fotografia” (p. 21), come del resto aveva sottolineato Benjamin. Va da sé che al centro della sua analisi è una mole di fotografie (al plurale) nella dimensione di quella sfera pubblica che, coinvolgendo il rapporto fra gli esseri umani (nei termini di guardare, parlare, agire), implica una dimensione politica.

In questo senso, *Civil Imagination* è più che un esplicito omaggio al volume di Hannah Arendt, *Vita activa. La condizione umana* del 1958 (Rizzoli, 1964), con i riferimenti assiduamente ripetuti ai concetti di “pluralità” e dell’“agire” in pubblico, lì dove si concretizza la pluralità stessa e si realizza l’identità umana. Con la locuzione “vita activa” Arendt aveva designato quelle che reputava essere le tre fondamentali attività umane: l’attività lavorativa, l’operare e l’agire, che ora Azoulay propone di paragonare allo sguardo che si concretizza nelle fotografie e nella loro comunicazione. Alle “attività lavorative” di Arendt, indirizzate a soddisfare bisogni esistenziali, Azoulay affianca lo sguardo “orientante”, che si riconosce e si orienta per sopravvivenza. All’“operare” nel realizzare prodotti per soddisfare bisogni non primari che consentono all’uomo di abitare il mondo, Azoulay affianca lo “sguardo volontario” dei professionisti (medici, poliziotti, artisti, ecc.), che organizza e controlla il mondo visibile. Infine, al concetto dell’“agire” della filosofa tedesca, relativo all’audacia con cui si crea il nuovo, viene accostato “lo sguardo indagatore”.

È uno sguardo moderno, che nasce fra gli anni Venti e Trenta dell’Ottocento e che decolla proprio con la fotografia. E secondo l’autrice è alla fotografia che spetta di riconfigurare la “dimensione visuale dell’esistenza” alla quale partecipano i cittadini qualunque, quelli che a diverso titolo hanno un qualche rapporto con l’immagine fotografica, sia realizzando direttamente, o anche solo guardando, fruendo, interpretando, scartando e - definitivamente nell’era web 2.0 - comunicando immagini. Si tratta di quella rosa di azioni che Azoulay definisce la “cittadinanza della fotografia” (p. 53) con la quale intende la capacità di ogni fruitore di agire in modo indipendente e consapevole nella sfera pubblica. Lo scopo di questa disamina di Azoulay è quindi quello di “contestare l’esclusione dello sguardo dal tema dell’azione, il suo confinamento al momento della contemplazione” (p. 77), sostenere l’urgenza dello sviluppo “dello sguardo indagatore” perché è dotato di alto potenziale civile (in cui si coglie il riverbero de “l’agire” di Arendt) presso la cittadinanza, soprattutto quella che non ha voce e rimane nell’ombra. In altre parole, il suo obiettivo è quello di promuovere una riflessione sulla capacità politica della fotografia *tout court*.

Il discorso più preminentemente politico è introdotto da una *vexata quaestio* sul gusto e sul giudizio di quanto è arte VS quanto non è arte, che nel tempo è divenuto questo possiede una dimensione estetica VS possiede una dimensione politica. Azoulay propone anche qui una serie di antitesi, utile a coinvolgere il lettore-fruitore in un processo di auto-analisi nel giudicare una fotografia (nella sua singolarità):

- “È troppo estetico” vs “Non è abbastanza estetico”;
- “Non è politico” vs “È arte”;
- “Non è abbastanza estetico” vs “È troppo politico”;
- “È politico” vs “È arte” (p. 47).

Sono giudizi di gusto che, secondo l’autrice, determinano a formare un’economia di scambio sul valore delle immagini, per cui ogni cultura (e ogni fruitore) determina che tal fotografia scattata in zona di guerra sia troppo o troppo poco estetica, troppo politica o troppo poco politica, e quindi sia da apprezzare o scartare a seconda della sua collocazione. Nella pagina di sguardia la fotografia di Micha Kirshner, *Aisha al-Kurd e suo figlio Yassir* (1988), che compare anche nella copertina dell’edizione italiana, aveva aperto le riflessioni sui luoghi comuni collegati all’estetizzazione della sofferenza e alla violenza degli israeliani nei confronti dei palestinesi, e simbolicamente chiude il

volume lasciando al lettore-fruitori la decisione di prendere posizioni rispetto ai poli dei giudizi estetici o politici.

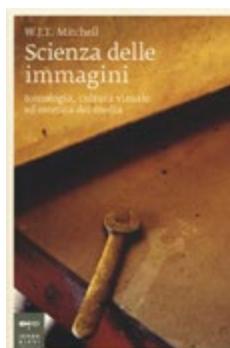
Se i punti positivi di questo testo sono soprattutto la proposta di una teoria in cui la fotografia coinvolge potenzialmente la cittadinanza in una lettura di temi sensibili, come quello della visibilità/invisibilità di violenze e devastazioni, e l'originalità dell'impianto narrativo, dall'altro lato non mancano punti negativi. Alcuni sono relativi allo stile di una scrittura dalla forma ricorsiva, in cui i concetti vengono ripresi e sviluppati in numerosi momenti? e alla traduzione a tratti vischiosa (forse per il doppio passaggio dall'ebraico (ed. 2010) all'inglese (ed. 2012). Altri riguardano la voluta elisione del riferimento a volumi che hanno costituito una svolta non solo nel settore degli studi della fotografia, ma anche in quello dei *visual studies* a cui vuole maggiormente riferirsi l'autrice, *in primis* l'intervento di Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* (Raffaello Cortina, 2005), sulle quattro fotografie realizzate ad Auschwitz strappandole a quell'inferno, testo che ha sollevato importanti riflessioni proprio sul tema dell'immaginazione.

(Una versione ridotta di questo testo è apparsa nell'“Indice dei Libri del Mese”, n. 9, 2018)



GIOVANNI FIORENTINO

Ritrovare una *Bildwissenschaft* totale



W.J.T. Mitchell,
Scienza delle immagini.
Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media
Trad. di Federica Cavaletti

Monza, Johan & Levi,
2018, pp. 276
ISBN 9788860101990
€ 27,00

Le immagini contemporanee non si possono considerare semplicemente come espressione di un'industria culturale o di un regime digitale riproduttivo-compulsivo. William John Thomas Mitchell, in una ricerca d'avanguardia che procede da oltre trent'anni, insegue l'esuberanza delle immagini nella sua genealogia, analizza e propone una concezione vitalistica e animistica delle stesse, restituisce voce alle immagini come soggetti dotati di desideri, protagonisti viventi che tendono a sfuggire a ogni forma di controllo discorsivo mettendo in luce tratti complessi e sfumati, in generale poco riconosciuti, del rapporto tra l'uomo e la rappresentazione visiva. Con tutta la consapevolezza di chi ha frequentato in origine un ambito di ricerca letterario dove la perturbante vitalità delle immagini viene celebrata senza remore, Mitchell rilancia la riflessione sui territori delle commistioni dell'immagine contemporanea: oltre la critica di una società dello spettacolo, della sorveglianza e dei simulacri, lo studioso apre, tra l'altro, un dialogo diacronico con la ricerca mediologica di Marshall McLuhan e una relazione sincronica con la riflessione filosofica di Jacques Rancière. Senza alcuna velleità sistematica e dichiaratamente senza offrire “nessun metodo” (p. 120), l'obiettivo è quello di evocare la forza della scienza per mettere in crisi gli schemi di interpretazione

dominanti, dare spazio e visibilità al pensiero subalterno, rendere più complessa e raffinata la valutazione del potere delle immagini che si aprono con e attraverso l'ascolto.

Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media raccoglie sedici saggi di uno tra i maggiori esponenti del campo di studi sulla cultura visuale a partire dagli anni Ottanta. W.J.T. Mitchell, che insegna Letteratura inglese e Storia dell'arte all'Università di Chicago, nel 1992 ha fissato nel saggio *The Pictorial Turn* i tratti della svolta iconica nella cultura contemporanea e nel contesto delle discipline umanistiche praticamente fondando – in parallelo con le ricerche di Gottfried Boehm – un campo interdisciplinare di studi aperto e contaminato. Ora Mitchell organizza il suo ultimo contributo editoriale come un dittico composto da figure e sfondi, dalle immagini e dai contesti della loro vita, muovendosi tra i bordi sfrangiati di una storia dell'arte che si fa disciplina inquieta e di frontiera, lasciandosi attraversare e permeare continuamente da tre istanze portanti: un'iconologia che studia le immagini attraverso i diversi media; gli studi di cultura visuale, che indagano la percezione e la rappresentazione visiva insistendo sulla costruzione sociale della sfera del visibile e, in maniera ancora più essenziale, sulla “costruzione visuale della sfera del sociale” (p. 21); infine, quel campo dell'estetica che mira a collegare tra loro gli aspetti tecnici, sociali e artistici dei media.

Nella prima parte del libro, lo studioso americano restituisce alcuni degli elementi chiave della sua iconologia critica e allarga la provocazione a una possibile “scienza delle immagini”. Ecco Mitchell: “è noto che la scienza si serve delle immagini, sia verbali sia visive, come uno strumento essenziale nella sua ricerca di spiegazioni sempre più accurate della realtà materiale” (p. 33). Se la scienza è pervasa di immagini che la rendono ciò che è, “un discorso multimediale e verbosivo che si snoda tra invenzione e scoperta” (*ibid.*), rimane però – evidenzia Mitchell – una grossa lacuna, quella di un interesse scientifico per le immagini stesse. “Mi riferisco a un problema più generale, a una scienza delle immagini o *Bildwissenschaft* in quanto tale, che tratti le immagini come oggetti di indagine scientifica e non meramente come utili strumenti al servizio della conoscenza. Vorrei dunque affrontare il tema della scienza delle immagini e rivoltarlo (*ibid.*).

Rispetto a tale interrogativo, sono i concetti chiave del suo pensiero a funzionare da grimaldello e strumento di indagine. Ad esempio la distinzione fondante tra *image* e *picture*: la *picture* è il supporto materiale, il *medium* fisico nel quale compare l'immagine. La *image* invece non è in sé una cosa materiale, quanto “una relazione e un'apparizione” (p. 41), è la natura fantasmatica dell'immagine destinata a reincarnarsi continuamente nelle diverse superfici.

Ancora il concetto di *metapictures*, quelle immagini che ci mostrano cosa siano le immagini, come funzionino, dove siano collocate. Come spiega ancora lo stesso Mitchell, esse “corrispondono nel modo più letterale alla visione familiare delle immagini dentro le immagini, dell'annidamento' di un'immagine in un'altra” (p. 37). Proprio come l'immagine della chiave inglese del fotografo americano Allan Sekula utilizzata per la copertina del volume che, nella progettualità del fotografo (il caso del progetto *Fish story*, del 1995) apre naturalmente a una metariflessione sul *medium*, innescando un pensiero aperto ed inquieto.

È proprio il pensiero intorno alla consistenza della fotografia digitale a proporre un intenso contraddittorio con le idee dell'altro Mitchell, la cui riflessione si concentra sulle caratteristiche fisiche dell'immagine digitale divulgate dall'altro celebre studioso dei *media* William J. Mitchell, in *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* (1992).

Scienza delle immagini sposta l'attenzione sulle pratiche e gli usi sociali materiali dell'immagine digitale, smonta l'idea di un realismo innato, tanto nella fotografia analogica che in quella digitale. La fotografia è un *medium* culturalmente e socialmente costruito, utilizzato principalmente per idealizzare e commemorare e non per ritrarre realisticamente qualcosa: “Il mito della fotografia digitale corrisponde a una visione delle cose completamente capovolta. Invece di rendere meno

credibile, meno legittima, la digitalizzazione ha provocato una generale ‘ottimizzazione’ della cultura fotografica, tale per cui imitare gli effetti più sofisticati di realismo e ricchezza di dettagli tipici della fotografia tradizionale è diventato possibile per un numero assai maggiore di operatori” (p. 62).

Le manipolazioni e gli artifici possibili nella pratica fotografica tradizionale diventano sì più agevoli nella camera oscura digitale, ma lo scarto generazionale rispetto all’immagine analogica consta della sua circolazione e diffusione, di quella che W.J.T. Mitchell ritiene una “una sorta di incontrollabile vitalità” (p. 65). Il caso di Abu Ghraib, dove l’uso della fotografia digitale sfugge completamente al controllo dei produttori, ne è testimonianza palese: l’immagine si trasforma, circola liberamente e si fa capace di migrare.

Il respiro delle idee di Mitchell costruisce un mosaico che prefigura una sorta di scienza dolce delle immagini, quando la costruzione della nostra vita sociale è sempre di più pervasivamente affidata alla presenza delle immagini. La sensibilità del ricercatore porta a riconsiderare una *medium theory* che non coincide propriamente con la *media theory* – la teoria dei media.

Il recupero di McLuhan e di un concetto estensivo di *medium* come “ambiente”, la dialettica con la ricerca archeomediale di Friedrich Kittler, orientata all’attivazione di una lente per interpretare il presente sociomediale, nonché il dialogo con Rancière, pongono l’accento sulla visione e la visualità: da una parte con un occhio retroattivo, in grado di elaborare un’archeologia dell’immagine che si possa risolvere pure in un’archeologia del presente; dall’altra con un’occhio che deve perdere centralità, deve essere considerato nei rapporti con gli altri sensi, nella relazione tra occhio e orecchio, in una costante e rinnovata dialettica tra sguardo, udito e tatto.

Autori

Lucia Coco

Dopo la laurea in Filosofia presso l'Università di Bologna con una tesi in Estetica, si è trasferita a Venezia per frequentare il corso magistrale in Arti Visive, completato nel 2016 con una ricerca in Semiotica e teoria dell'immagine. Si interessa in modo particolare delle modalità e delle relazioni degli aspetti editoriali legati all'arte contemporanea.

Miryam Criscione

Ha conseguito il Dottorato di ricerca presso l'Università di Udine con un progetto sul libro fotografico italiano dal dopoguerra agli anni Settanta, focalizzato sulla sua ricezione critica e sul dibattito che ha accompagnato la produzione e la politica editoriale nazionale. Ha collaborato con la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma per la catalogazione del fondo di libri fotografici del collezionista Piero Cavagna, ora in comodato temporaneo presso la biblioteca del museo.

Angela Di Fazio

È dottore di ricerca in Culture letterarie, filologiche, storiche, titolo conseguito nel 2014 presso l'Università di Bologna, dove è assegnista di ricerca in carico al Dipartimento di Filologia classica e Italianistica. Ha pubblicato due monografie e contribuito in riviste e volumi collettivi di ambito ottocentesco, aventi come focus l'antropologia della letteratura e le intersezioni tra cultura visuale e cultura letteraria.

Giovanni Fiorentino

Professore ordinario di Sociologia dei processi culturali e comunicativi, studioso della fotografia e dei media in una prospettiva di storia e teoria culturale, è Direttore del Dipartimento di Scienze umanistiche, della comunicazione e del turismo dell'Università degli Studi della Toscana e Presidente della SISF. Scrive per "Il Messaggero" e "Il Mattino". Ha dedicato particolare attenzione all'immaginario di Napoli e del Sud pubblicando numerosi saggi sull'argomento e curando per il museo MADRE di Napoli la mostra "O vero. Napoli nel mirino" (2010-2011). Tra i suoi libri: *L'occhio che uccide. La fotografia e la guerra: immaginario, torture, orrori* (Meltemi 2004) *L'Ottocento fatto immagine. Dalla fotografia al cinema, origini della comunicazione di massa* (Sellerio 2010²), *Il flâneur e lo spettatore. La fotografia, dallo stereoscopio all'immagine digitale* (Franco Angeli 2014).

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 *Facing the Page. Narration, Photography, and Typography in Sebald's Literary Work* (con Giancarlo Alfano, 2018) e *Mito della metropoli moderna e scritture fotografiche in New York 1929 di Gretchen e Peter Powel* (in corso di stampa), nonché il volume *Fine della città. Occhio Quadrato di Alberto Lattuada* (Scalpendi 2019).

Fabrizio Gitto

Dopo la laurea triennale in Beni Culturali all'Università di Messina, ha studiato Storia dell'arte all'Università di Firenze dove si è laureato

in Storia della fotografia nel 2018 discutendo una tesi sull'analisi della mostra *Archive Fever* (2008). Ha collaborato con l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee de La Biennale di Venezia e curato convegni sull'arte, la fotografia e il cinema contemporaneo.

Adele Milozzi

Laureata triennale in Storia dell'arte moderna presso l'Università Roma Tre con una tesi dal titolo *La Madonna con bambino, san Giovannino e sant'Elisabetta del Bronzino alla Galleria Colonna*. Nel marzo 2018 ha conseguito la laurea magistrale presso lo stesso ateneo con una ricerca dedicata alla mostra e al volume *Viaggio in Italia* (1984).

Maria Antonella Pelizzari

È professoressa di Storia della fotografia all'Hunter College, City University of New York. Ha pubblicato *Photography and Italy* (Reaktion Books 2011), *Painting in Italy, 1910s-1950s: Futurism, Abstraction, Concrete Art* (Allemandi e Sperone Westwater 2015) e contribuito a *Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe* (Solomon R. Guggenheim Foundation 2014), *Bruno Munari: The Lightness of Art* (Peter Lang 2017), *Luigi Ghirri. The Map and the Territory* (Mack 2018) e *Told and Untold: The Photo Stories of Kati Horna in the Illustrated Press* (Americas Society 2016). Sta scrivendo un libro sulla fotografia e la stampa periodica in Italia negli anni Trenta e curando il volume *Print Matters: Histories of Photography in Illustrated Magazines*.

Tiziana Serena

Professoressa associata 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).

Roberta Valtorta

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

SAGGI 01
FORME DI
DIALOGO TRA
FOTOGRAFIE
E PAROLE

8 *Fiume Po (1966):
la nascita di un progetto
di Cesare Zavattini
e William M. Zanca*
— MIRYAM CRISCIONE

28 *Notte e di (1984):
una sperimentazione
collettiva contemporanea
a *Viaggio in Italia**
— ADELE MILOZZI

50 *In viaggio con Lauro
Messori di Mario Cresci
(2017): fotografie
d'archivio tra fototesto
e libro d'artista*
— ANGELA DI FAZIO

SAGGI 02
ALTRI STUDI

72 *The Ballad of Sexual
Dependency di Nan
Goldin (1996) e la teoria
della rappresentazione
di Louis Marin*
— LUCIA COCO

FONTI

94 *Occhio quadrato
di Alberto Lattuada
(1941): un libro
fotografico alla verifica
delle fonti d'archivio*
— ANTONELLO FRONGIA

108 *Archive Fever di Okwui
Enwezor (2008): nuove
fonti per l'analisi di una
mostra di successo*
— FABRIZIO GITTO

RECENSIONI

124 *Martina Caruso,
Italian Humanist
Photography from
Fascism to the Cold War*
— MARIA ANTONELLA PELIZZARI

126 *David Bate,
La fotografia d'arte*
— ROBERTA VALTORTA

128 *Ariella Azoulay,
Civil Imagination.
Ontologia politica
della fotografia*
— TIZIANA SERENA

131 *W.J.T. Mitchell,
Scienza delle immagini.
Iconologia, cultura
visuale ed estetica
dei media*
— GIOVANNI FIORENTINO