



rsf

RIVISTA DI STUDI DI FOTOGRAFIA



sisf

Società italiana per lo studio della fotografia



ISSN 2421-6941



Poste Italiane spa - Tassa pagata - Piegio di libro
Aut. n. 072/DCE/PT/VF del 31.03.2005



N. 09 • 2019

Italia/USA: miti, intersezioni, rispecchiamenti



rsf

RIVISTA DI STUDI DI FOTOGRAFIA

rsf rivista di studi di fotografia

Periodico semestrale

n. 9, 2019

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 © 2019 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). The Creative Commons Public Domain Dedication (CC0 1.0) 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 09
— TIZIANA SERENA

SAGGI 01
ITALIA/USA:
MITI, INTERSEZIONI,
RISPECCHIAMENTI

8 Seguaci americani della Scuola romana di fotografia: Nathan Flint Baker, Leavitt Hunt e Richard Morris Hunt
— BETH SAUNDERS

30 Il volto umano del *big business*: fotografia documentaria americana a Matera (1948-1954)
— LINDSAY HARRIS

54 La fiaba e la precisione: la mostra *Nuovo paesaggio americano/ Dialectical Landscapes* (1987)
— ANTONELLO FRONGIA

SAGGI 02
ALTRI STUDI

78 Seguendo le tracce di narrazioni orali: gli album fotografici di Giulio Guicciardini Corsi Salviati (1887-1958)
— LAURA SANTI

98 Il fotospazio sociale. Trasformazioni prossemiche nella fotografia digitale quotidiana
— ADRIANO D'ALOIA

FONTI

120 Gli esordi di Carla Cerati fotografa, 1960-1964
— CRISTIANA SORRENTINO

134 Il genere e la modernità. Una riflessione sulle fonti per riformulare il concetto di *Street Photography*
— LORENZO MARMO

RECENSIONI

148 Sarah Quill, *Ruskin a Venezia: The Stones Revisited*
— PAUL TUCKER

150 Damarice Amao / Florian Ebner / Christian Joschke (a cura di), *Photographie, arme de classe*
— MONICA DI BARBORA

152 Jeff Wall, *Gestus. Scritti sulla fotografia e sull'arte*
— SERGIO GIUSTI

155 Autori

Editoriale 09

Il numero monografico nasce da una proposta di Antonello Frongia e Lindsay Harris di trattare uno snodo storiografico ormai noto come ‘transatlantico’. Il tema “Italia/USA: miti, intersezioni, rispecchiamenti” focalizza gli scambi internazionali fra le due culture fotografiche, con l’obiettivo di verificare i luoghi comuni di una storiografia che ha assegnato agli Stati Uniti una posizione predominante, a favore di un’analisi che predilige i meccanismi di ricezione e rielaborazione in entrambe le direzioni e le relazioni fra culture fotografiche nel contesto dei quadri geopolitici entro i quali esse si determinano, analizzando sotto questa lente tre momenti periodizzanti della storia della fotografia in Italia.

La vitalità della cosiddetta ‘Scuola romana di fotografia’, che ebbe origine attorno al circolo del Caffè Greco prima della metà dell’Ottocento, è analizzata da Beth Saunders (*Seguaci americani della Scuola romana di fotografia: Nathan Flint Baker, Leavitt Hunt e Richard Morris Hunt*) percorrendo una prospettiva aperta da recenti perlustrazioni su archivi di autori americani transitati nella città eterna nella fervente età d’oro della fotografia. Le carte salate di Nathan Flint Baker e Leavitt Hunt, e di suo fratello Richard Morris, costituiscono le prime opere di autori statunitensi a Roma, realizzate grazie al confronto con i maggiori interpreti francesi e italiani operanti in città. Il testo focalizza poi sull’importanza di una fitta rete di rapporti su scala internazionale intessuti con il mondo della fotografia a partire da Roma, capitale della nuova arte nell’età della calotipia.

Con *Il volto umano del big business: fotografia documentaria americana a Matera (1948-1954)* Lindsay Harris indaga il fenomeno attrattivo della “pittoresca” città lucana descritta da Carlo Levi che ebbe inizio con la nota vicenda dei fotografi Cartier-Bresson e Seymour della Magnum. Vengono analizzate le campagne fotografiche di stampo sociologico e impegno sociale immediatamente successive di Esther Buble (1950), Marjory Collins (1953) e Dan Weiner (1954) alla luce del loro interesse per il piano di modernizzazione urbanistica avviato da Adriano Olivetti, con la realizzazione del borgo La Martella e in relazione con i piani di intervento economico post-bellico sia privati sia pubblici (come il Piano Marshall, il Piano di sostegno alla ricostruzione europea e la United States-Italy Fulbright Commission). Punto nodale dell’intervento è l’analisi dell’uscita editoriale delle loro fotografie sulle misere condizioni di vita a Matera in pubblicazioni americane e italiane, ma piegate a diverse costruzioni mitopoietiche che, sotto l’egida del *big business*, riguardano la ricostruzione economica e la modernizzazione rispetto all’identità italiana ed europea, tra tradizione e rinnovamento.

Ultimo snodo sul tema, per una possibile storiografia a maglie larghe, è offerto da Antonello Frongia in *La fiaba e la precisione: la mostra Nuovo paesaggio americano/DialecticalLandscapes (1987)*. Per cura di Paolo Costantini, veniva presentata per la prima volta al pubblico italiano una selezione di fotografie di Robert Adams, Lewis Baltz, William Eggleston, John Gossage e Stephen Shore. Riferibili per lo più a progetti allora in corso, esse erano ascrivibili al periodo della nuova fotografia americana sancito dalla mostra *New Topographics* di dodici anni prima. Se la postura proposta da Costantini era di confronto e di dialogo con le maggiori esposizioni italiane sul tema del paesaggio ordinario come *Viaggio in Italia* ed *Esplorazioni sulla Via Emilia*, il nocciolo verteva, come argomenta Frongia, sulla dimensione concettuale della fotografia di paesaggio e sul ruolo del fotografo come intellettuale, capace di astrarsi dal 'luogo' per perlustrare le possibilità euristiche dei temi dell'apparenza e dello spaesamento.

La sezione Saggi presenta altri due testi. Laura Santi analizza una serie cospicua di album privati realizzati da un aristocratico fiorentino che apprende la fotografia nel periodo *fin de siècle* e la prosegue, fra il diario intimo di un padre di famiglia e il diario pubblico e semi-pubblico di un ricco e consapevole possidente, fino agli anni Cinquanta. L'approccio adottato subordina un'analisi sociologica delle immagini a favore di una ricostruzione dei contesti di significazione delle fotografie sia entro i quadri familiari in quelle "suspended conversations" teorizzate da Martha Langford, sia nel loro montaggio materiale in album e nella risignificazione attraverso pratiche di scrittura e rammemorazione da parte di Giulio Guicciardini Corsi Salviati, la cui opera è ora affiancabile a un altro celebre autore operante in città, come Mario Nunes Vais, sebbene intercorra una generazione fra i due.

Adriano D'Aloia propone il concetto di "fotospazio" sociale analizzando, nella dimensione corsiva del quotidiano, le trasformazioni sociali indotte nello spazio pubblico della strada dalle pratiche della fotografia digitale non professionale. A sostegno della sua ipotesi di lavoro impiega le teorie sul rapporto fra corpo e teatro, come quella sulla prossemica di Edward T. Hall e sulla drammaturgia di Erving Goffman. La teoria di fondo è che il "fotospazio" nell'epoca dello smartphone (con la proliferazione esponenziale di immagini che determina) sia un territorio provvisorio, con margini socialmente molto attivi, determinato dalle azioni sociali che in esso prendono corpo secondo regole non scritte, ma efficaci, tanto da modificare i comportamenti delle 'vittime' di fatti fotografici altrui. Per questi motivi parla di etnografia di questo peculiare spazio in cui si svolgono azioni performative fra la

dimensione pubblica e quella privata (che D'Aloia etichetta di “pubbliche intimità”).

La sezione Fonti ospita due interventi dedicati al tema variamente declinato: un primo testo, di Cristiana Sorrentino, riguarda gli esordi inediti in fotografia di Carla Cerati; un secondo, di Lorenzo Marmo, propone una riflessione sulle fonti per verificare e ripensare l'etichetta di Street Photography. Sorrentino, grazie a verifiche sulle fonti rese possibili nei fondi d'archivio Cerati, ora disponibili, ha messo in luce aspetti poco noti della sua biografia (e sottaciuti dalla stessa Cerati) prima del passaggio al professionismo, come la partecipazione al Circolo Fotografico Milanese (1961-1963), di cui si ricostruisce filologicamente l'appartenenza di una serie di fotografie. Già in questo primo periodo Cerati predilige il genere del ritratto e sebbene ottenga recensioni di cauta e contraddittoria accoglienza, fra Giuseppe Turroni e Gualtiero Castagnola, ai suoi primi incarichi da *freelance* per i giornali, “Illustrazione Italiana” (1962) e “Vie Nuove” (1964), continua ad affinarlo, prefigurando l'esito dei lavori più noti come *Morire di classe* (1969, con Berengo Gardin) e *Mondo cocktail* (1974).

Marmo analizza la fortuna del concetto di Street Photography e il suo impiego in campo storiografico come sinonimo di modernità, in particolare a partire dagli anni Novanta americani. Avvalendosi del confronto con le teorie sui generi cinematografici di Rick Altman, secondo il quale ogni genere si definisce dall'intreccio di elementi semantici (ad es. la strada) con una struttura sintattica (ad es. le persone, i gesti), Marmo procede analizzando e comparando teorie e assunti storiografici, per negare un approccio ontologico al tema. Piega così a favore di un approccio epistemologico, legato alle funzioni che la Street Photography esaudisce con la poetica dell'incontro casuale nello spazio pubblico, dell'istantaneità; insomma viene rimesso al centro il concetto rivisto di “modernità”, a sua volta intesa come incontro fra cultura alta, popolare e mediale.

Un'ultima nota: per il suo contributo, Santi ha sviluppato gli esiti di una ricerca discussi al seminario “RJ#03/2018 – Storia della fotografia. La ricerca junior in Italia”, promosso dalle Università di Firenze e di Roma Tre; Sorrentino e Marmo presentano in questa sede i primi esiti di una ricerca in corso, finanziata da una borsa di studio annuale per lo studio della cultura fotografica contemporanea del Ministero MiBAC, Direzione DGAAP, ed erogata dalla SISF.

Tiziana Serena

— saggi

ITALIA/USA: MITI, INTERSEZIONI, RISPECCHIAMENTI

8 Seguaci americani
della Scuola romana
di fotografia: Nathan Flint
Baker, Leavitt Hunt
e Richard Morris Hunt

— BETH SAUNDERS

30 Il volto umano del *big
business*: fotografia
documentaria americana
a Matera (1948-1954)

— LINDSAY HARRIS

54 La fiaba e la precisione:
la mostra *Nuovo paesaggio
americano/Dialectical
Landscapes* (1987)

— ANTONELLO FRONGIA

ALTRI STUDI

78 Seguendo le tracce
di narrazioni orali: gli album
fotografici di Giulio
Guicciardini Corsi Salviati
(1887-1958)

— LAURA SANTI

98 Il fotospazio sociale.
Trasformazioni prossemiche
nella fotografia digitale
quotidiana

— ADRIANO D'ALOIA

Seguaci americani della Scuola romana di fotografia: Nathan Flint Baker, Leavitt Hunt e Richard Morris Hunt

Abstract

In 1851, before embarking on a journey to Egypt and the Near East, Americans Leavitt Hunt (1831-1907) and Nathan Flint Baker (1820-1891) traveled to Rome to learn photography. There, they encountered members of the Roman School, an international group of practitioners of paper negatives. A year later, Leavitt's brother Richard Morris Hunt (1827-1895) traveled to the same sites and collected photographs. This article explores the networks that connected them to Rome, illuminating a little-known American contribution to paper photography and providing further confirmation of the influence of the Roman School on the medium's development.

Keywords

FLINT BAKER, NATHAN; HUNT, LEAVITT; HUNT, RICHARD MORRIS; CALOTYPE; SALT PAPER; ROME; EGYPT; ROMAN SCHOOL OF PHOTOGRAPHY

Nell'autunno del 1851, lo scultore Nathan Flint Baker, rampollo di un'illustre famiglia di Cincinnati, scriveva a sua sorella delle fiorenti attività fotografiche nelle quali si era imbattuto in Italia: "Those [photographs] which I have seen in Rome are beautiful and exceed any engraving which I have ever seen"⁻¹. Quello stesso anno, Baker e il compagno d'avventura americano Leavitt Hunt si imbarcarono dall'Italia in un *Grand tour* nel Mediterraneo, utilizzando il soggiorno romano per affinare le proprie competenze fotografiche nella speranza di fare ritorno con i *souvenirs* dei monumenti più noti visitati nel corso del viaggio. In occasione di quest'ultimo, terminato nella primavera del 1852, i due realizzarono circa 80 negativi su carta che

documentano i siti dell'Egitto, del Vicino Oriente e della Grecia ⁻². Un anno dopo, il fratello maggiore di Leavitt, Richard Morris Hunt, seguì le sue orme tracciando, anch'egli con la macchina fotografica al seguito, un itinerario che toccò molti degli stessi luoghi. Per questi uomini l'Italia, e specialmente Roma, fu più che una sosta nel loro lungo viaggio; fu un centro artistico in cui un americano poteva ricevere un'educazione basata non solo su un contatto diretto con le tracce dell'antichità ma anche su uno scambio creativo con il gruppo di artisti internazionali lì riuniti.

Dall'introduzione del *medium* fotografico, Roma divenne un centro significativo di sperimentazione, dove il contatto diretto con i fotografi di passaggio e le relazioni con l'estero permettevano a coloro che lavoravano in città di venire a conoscenza dei progressi che avevano luogo nel resto d'Europa. In particolare, la Scuola fotografica romana, conosciuta anche come Circolo del Caffè Greco, dal nome del locale frequentato dai suoi membri, si distinse come un gruppo di fotografi italiani e stranieri che, negli anni Cinquanta dell'Ottocento, divenne noto a livello internazionale per il suo successo con i negativi su carta e per aver trasmesso informazioni sul processo calotipico agli artisti e agli *amateurs* di passaggio per l'Italia ⁻³.

L'archivio di Richard Morris Hunt ⁻⁴, che conserva fotografie del viaggio di Baker e Leavitt Hunt e fotografie realizzate dai membri della Scuola romana, testimonia la posizione centrale che l'Italia deteneva negli scambi fotografici durante questo periodo; è probabile che questa fama abbia spinto Baker e Leavitt a entrare in contatto con la comunità fotografica a Roma prima di iniziare il loro viaggio. Mentre gli studi precedenti su Baker e gli Hunt si sono focalizzati sul loro tour nel Vicino Oriente, questo saggio esplora i rapporti sociali e professionali che li legavano a Roma, mettendo in luce un apporto americano alla fotografia su carta ancora poco conosciuto e fornendo un'ulteriore conferma dell'influenza della Scuola romana nello sviluppo del *medium* a livello internazionale.

Negli ultimi anni, è stata rivolta un'attenzione significativa alla Scuola romana, in particolare in ambito francese e italiano, identificando figure importanti, chiarendo le loro attività e i loro metodi di lavoro e portando alla luce significativi *corpora* di fotografie in collezioni private e pubbliche ⁻⁵. Le personalità, attive dal 1847 al 1853 circa, che il dibattito storiografico ha finora incluso nel gruppo sono il pittore Giacomo Caneva; i francesi Frédéric Flachéron, scultore e medagliista, Eugène Constant, pittore, e Alfred-Nicolas Normand, architetto; gli inglesi James Anderson, pittore, e un tale "Mr. Robinson", che si credeva essere l'architetto Albert Robinson ⁻⁶; il pittore spagnolo Pedro de Alcántara Téllez-Giró, Principe de Anglona. Tutti risiedevano a Roma durante questo periodo fondativo ⁻⁷. Il riconoscimento di tali fotografi come una scuola derivò dal fatto che, in genere, essi utilizzavano le stesse tecniche (anche se con qualche variazione) e che spesso viaggiavano insieme per fotografare monumenti; ma, soprattutto, dal fatto che i loro

contemporanei li identificavano come un gruppo unitario. Ad esempio, dopo aver visitato Roma nel 1851-1852, l'*amateur* britannico Richard W. Thomas li definì "the photographic clique", lodando l'alta qualità del loro lavoro in un momento in cui i diversi processi fotografici erano ancora oscuri e spesso infruttuosi⁻⁸. Sebbene l'attenzione degli studi si sia rivolta anche ai fotografi itineranti e stranieri che sostavano in città e che interagivano con i fotografi locali della Scuola romana, gli americani hanno avuto finora un ruolo marginale in questa ricostruzione.

A fronte di questo quadro storiografico, è il caso di considerare la critica mossa dalla storica della fotografia Abigail Solomon-Godeau all'etichetta di 'scuola' talvolta assegnata a gruppi di fotografi. Citando le origini del termine, l'autrice afferma che, poiché la designazione intende indicare l'adesione a un'estetica condivisa, essa valorizzerebbe anacronisticamente il calotipo come un *medium* artistico al pari della pittura, nel tentativo di aumentarne il valore di mercato⁻⁹. Il termine, tuttavia, potrebbe essere reimpiegato opportunamente per indicare il modo in cui la conoscenza della fotografia veniva condivisa in questo periodo – specialmente in Italia, dove le pubblicazioni fotografiche si diffusero lentamente – vale a dire di prima mano, attraverso il contatto diretto con altri fotografi. Nel caso della Scuola romana, non solo la definizione fu assegnata contestualmente, ma si è anche dimostrata particolarmente utile per identificare una specifica rete di fotografi la cui formazione e la cui sperimentazione con il *medium* fotografico avvennero in maniera collaborativa. Come ha ampiamente dimostrato Maria Francesca Bonetti, porre maggiore attenzione sui contatti tra i fotografi e sulle reti tramite cui le fotografie circolavano fuori dall'Italia, attraverso l'Europa e oltre, consente di cogliere con più accuratezza l'impatto della Scuola romana nell'evoluzione della fotografia come *medium* artistico e commerciale⁻¹⁰. Questo caso di studio sulle interazioni tra Baker, Leavitt Hunt e Richard Morris Hunt con i fotografi italiani incontrati durante i loro viaggi estende tale discorso agli Stati Uniti, contribuendo ulteriormente a rendere transnazionale la storia della fotografia delle origini.

Artisti americani in Italia

I negativi su carta hanno avuto un'importanza marginale nella maggior parte dei resoconti dei primi vent'anni della fotografia negli Stati Uniti, dove l'*unicum* del dagherrotipo superava di gran lunga il processo negativo-positivo in popolarità e successo commerciale⁻¹¹. Keith Davis ha dato una spiegazione a questa mancanza di entusiasmo per il calotipo osservando che non esisteva l'equivalente americano all'*amateur* aristocratico europeo che avesse risorse finanziarie, educazione estetica e tempo libero necessari per dedicarsi alla fotografia. Evidentemente, Baker e gli Hunt rappresentarono delle eccezioni a questa regola⁻¹². Essi rivendicavano un *background* privilegiato, costituendo la prima ondata di artisti americani per i quali la formazione in Italia era considerata necessaria per la loro carriera professionale⁻¹³. Baker e Leavitt

Hunt trascorsero molto tempo a contatto con le comunità artistiche di Roma negli anni Quaranta dell'Ottocento, tanto che quando tornarono in patria diversi anni dopo come fotografi emergenti portarono con sé una consolidata rete di contatti. Tra il 1842 e il 1846, Baker visse e lavorò in Italia formandosi presso lo scultore americano Hiram Powers a Firenze prima di trasferirsi a Roma. Lì, il suo studio era situato al centro dell'attività artistica di Piazza di Spagna, di fronte a quello di un altro scultore americano, Henry Kirke Brown⁻¹⁴. Il fratello maggiore di Hunt, il pittore William Morris, si era formato con Brown durante la lunga permanenza della famiglia in città tra la fine del 1843 e il 1844 ed è probabile che durante questo periodo essi avessero conosciuto Baker. La matriarca della famiglia Hunt, Jane Leavitt, aveva portato i suoi figli in un *Grand tour* in Europa dopo la morte del loro padre e il tempo trascorso a Roma era stato formativo per le loro crescenti aspirazioni artistiche. William proseguì studiando con il pittore Emanuel Leutze a Düsseldorf e nell'*atelier* di Thomas Couture a Parigi, Richard frequentò la scuola di architettura all'École des Beaux-Arts e la sorella Jane divenne un'esperta acquarellista. Nel frattempo, Leavitt si specializzò in legge e lingue orientali all'Università di Heidelberg⁻¹⁵. Nel XIX secolo, città tedesche come Düsseldorf, non meno di Parigi o Roma, erano importanti centri di vita intellettuale per la classe aristocratica americana, di cui Baker e Leavitt facevano parte. Queste nascenti reti artistiche, professionali e sociali di fotografi in Europa costituiscono un contesto fondamentale per comprendere le motivazioni alla base del loro interesse per la fotografia e per i viaggi.

In relazione ai primi sviluppi della fotografia, la centralità della comunità artistica di Roma – in particolare quella che gravitava attorno all'Accademia di Francia – è ben riconosciuta, come sottolinea ulteriormente la connessione di Baker e Leavitt con questo gruppo. Gli artisti affiliati a Villa Medici erano probabilmente a conoscenza della fotografia sin dal 1836, quando il *pensionnaire* Eugène Viollet-le-Duc scrisse a suo padre chiedendo informazioni sugli esperimenti di Louis-Jacques-Mandé Daguerre a Parigi⁻¹⁶. Anche accademici come Paul Delaroche, Horace Vernet e Jean-Auguste-Dominique Ingres, figure importanti nella vita dell'Accademia, parteciparono alle discussioni intorno alla nuova invenzione del dagherrotipo, fungendo quindi da intermediari per la trasmissione di informazioni sulla fotografia tra Francia e Italia. In questo incrocio artistico, i fotografi appresero rapidamente lo sviluppo del calotipo di William Henry Fox Talbot. Il 1846 segnò un momento decisivo in questa storia, in cui sia il *protégé* di Talbot Calvert Jones, sia i coniugi fotografi Jacques-Michel Guillot (1807-1866) e Amélie Saguez (1810-1864) furono presenti in città contribuendo a introdurre all'interno della comunità artistica di Roma sia il processo di Talbot sia una sua variante francese più adatta alla penetrante all'intensa luce del Mediterraneo⁻¹⁷. Durante il suo soggiorno in città, Jones mostrò esempi della sue fotografie ad altri artisti; mentre tra il 1845 e il 1847 Guillot, un medico, e Saguez, una pittrice, viaggiarono verso Napoli e Roma,



01

**Nathan Flint Baker
e Leavitt Hunt,**

Nile Boat, Egypt, 1851.

Stampa su carta salata
da negativo su carta,
17,8 × 23,2 cm.

New York,
The Metropolitan
Museum of Art, Gilman
Collection, Museum
Purchase, 2005
(2005.100.1283)



02

**Nathan Flint Baker
e Leavitt Hunt,**

*Expedition Camp, Petra,
1852.*

Stampa su carta salata
da negativo su carta,
16,4 × 20 cm.

New York,
The Metropolitan
Museum of Art, Gilman
Collection, Museum
Purchase, 2005
(2005.100.1282)

**Nathan Flint Baker
e Leavitt Hunt,**

Villa Medici, Rome,
1851-1852,

stampa 1900-1910.

Stampa alla gelatina

d'argento, 18,3 × 21,8 cm

(pagina dell'album

24,8 × 33,9 cm).

Cincinnati Art Museum;

FotoFocus Art Purchase

Fund and Gift of Frederick

Rock, 2013.251.49



dove avevano contatti con la cerchia di artisti francesi affiliati a Villa Medici ⁻¹⁸. Le prime stampe esistenti di Caneva e Flachéron risalgono al 1847 e suggeriscono che la presenza di operatori stranieri galvanizzasse le attività della Scuola romana, coinvolgendo il gruppo nascente ai progressi della fotografia su carta che avvenivano altrove.

La circolazione di fotografie tra artisti francesi che lavoravano o passavano per Roma ha permesso di tracciare queste reti di scambi fotografici e ciò vale anche nel caso di Baker e Leavitt. Un piccolo gruppo di fotografie appartenenti a un accademico francese non identificato, ora nella collezione del Metropolitan Museum of Art, attesta la diffusione di queste fotografie americane accanto a quelle della Scuola romana nel *milieu* artistico dell'Accademia di Francia. Questo gruppo di dieci stampe, datate tra il 1849 e il 1854, comprende fotografie dei calotipisti francesi Gustave Le Gray e Pierre Emile Joseph Pécarrère, vedute romane di Caneva, un ritratto di due donne realizzato in Egitto dal tedesco Ernest Benecke, nonché fotografie raffiguranti una barca sul Nilo (fig. 1) e un accampamento di tende a Petra (fig. 2) realizzate da Baker e Leavitt Hunt durante il loro viaggio ⁻¹⁹. Questa collezione attesta lo *status* della fotografia sia come apprezzato *souvenir* sia come supporto artistico. La vicinanza sociale e professionale di Baker e Leavitt agli artisti affiliati all'Accademia di Francia è ulteriormente dimostrata da una veduta di Villa Medici realizzata durante il loro soggiorno in Italia prima di intraprendere il viaggio nel Mediterraneo e conservata all'interno di un album di stampe dei primi del Novecento, tratte da negativi originali, oggi

nella collezione del Cincinnati Art Museum (fig. 3). Questa stampa, così come la presenza degli americani tra i contemporanei europei, mette in evidenza la loro partecipazione a una vivace comunità fotografica internazionale che aveva il proprio centro a Roma.

Il soggiorno romano

Anche se Baker aveva conosciuto gli Hunt a Roma già in precedenza, fu durante un secondo incontro nel 1851 che egli e Leavitt progettaronο insieme di intraprendere un viaggio in Egitto e nel Vicino Oriente. Il curatore William Stapp e lo storico della fotografia David R. Hanlon hanno portato alla luce informazioni fondamentali sulle attività fotografiche dei due, fornendo notizie biografiche chiave e tracciando una cronologia dei loro viaggi ⁻²⁰. Concentrandosi sui legami di Baker e Leavitt con la Scuola romana, questo saggio sviluppa e rivede le ricerche precedenti per considerarli non solo tra i primi fotografi americani di spedizione, ma anche come operatori attivamente coinvolti nell'attività fotografica a livello internazionale. I due si erano rincontrati in Italia nell'autunno del 1851 con l'intenzione di apprendere a fotografare prima di partire per l'Egitto, trascorrendo due settimane a Roma tra la fine di ottobre e novembre per affinare le loro competenze con i negativi su carta. Questo dettaglio è un'ulteriore conferma del ruolo di Roma come luogo di formazione per i fotografi stranieri, come documentato dal suddetto racconto di Thomas. Il chimico britannico, un'importante fonte primaria di informazioni sulla Scuola fotografica romana, si era recato a Roma con l'intenzione di utilizzare il processo di Talbot. Tuttavia, dopo una serie di fallimenti con quel metodo, che prevedeva che la carta sensibilizzata venisse fatta asciugare prima di essere inserita all'interno della macchina fotografica, egli trascorse dieci giorni a Tivoli per imparare da Caneva il processo al collodio umido prediletto dalla Scuola romana ⁻²¹. Tale aneddoto è un'importante testimonianza delle difficoltà incontrate dai fotografi in questo primo periodo e della notorietà internazionale che la Scuola romana aveva raggiunto all'interno della comunità fotografica allargata. Come ha notato Thomas, per un nuovo arrivato a Roma era sufficiente mettere piede al Caffè Greco, il famoso ritrovo degli artisti, per incontrare Flachéron e gli altri fotografi. Lo stesso Baker aveva passato parecchio tempo al Caffè negli anni Quaranta dell'Ottocento e probabilmente fu testimone, accanto ai suoi contemporanei, dell'introduzione del negativo su carta in città ⁻²².

Al fine di maturare le competenze necessarie per intraprendere un viaggio fotografico, Baker e Leavitt dovevano essere arrivati in Italia con alcune esperienze pregresse in ambito fotografico. In particolare, nel giugno del 1851, Leavitt aveva accompagnato suo fratello Richard alla Great Exhibition di Londra, dove entrambi erano rimasti colpiti dalle esposizioni dei paesi "orientali" e dove avevano certamente avuto occasione di visitare le mostre internazionali di fotografia al Crystal Palace. Tra queste, nella sezione francese, Flachéron aveva esposto una serie di vedute di Roma, mettendo potenzialmente in contatto gli americani con

04

**Nathan Flint Baker
e Leavitt Hunt,**

*Temple of Vesta,
Rome, 1851.*

Stampa su carta salata
da negativo su carta,
17,3 × 23,7 cm
(supporto 23,3 × 28,4 cm,
rifilato).

Washington DC,
The Library of Congress,
Prints and Photographs
Division, LOT 2388



le opere della Scuola romana ⁻²³. La corrispondenza di Baker mette in luce un'ulteriore prova della sua familiarità con la fotografia, in quanto fa emergere la difficoltà che l'autore aveva dovuto affrontare nel trovare a Roma la carta Whatman Turkey Mill, uno dei materiali preferiti dai calotipisti britannici, mentre i fotografi che lavoravano nella città tendevano a usare la carta francese Canson, più facilmente disponibile. È possibile che Baker e Leavitt avessero appreso il processo calotipico prima di recarsi a Roma, dove intendevano ricevere una formazione supplementare sul procedimento al collodio umido praticato in città. I due erano talmente fiduciosi nelle loro capacità di realizzare fotografie di alta qualità durante il viaggio che, significativamente, progettavano di metterle in vendita al loro ritorno ⁻²⁴. Non essendo a conoscenza delle fotografie prodotte in Egitto da Maxime Du Camp e Felix Teynard – le cui pubblicazioni fotografiche sarebbero apparse entro un anno dal loro viaggio, rispettivamente nel 1852 e nel 1853 – è probabile che i due americani pensassero di realizzare i primi documenti fotografici della regione. Tra l'altro, avevano mancato per poco un incontro con Du Camp a Roma nel 1851, durante il suo viaggio di ritorno dall'Egitto. Il fotografo si era fermato all'Accademia di Francia a Villa Medici, dove Normand, architetto e fotografo in erba, aveva stampato alcuni dei suoi negativi realizzati in Egitto ⁻²⁵. Questa confluenza di fotografi che passavano per Roma offriva ampie opportunità per la trasmissione non solo delle informazioni sui processi fotografici ma anche delle immagini stesse.

Delle fotografie che Baker e Leavitt fecero a Roma ne rimangono solo 14 ⁻²⁶, che attestano come le vedute della città fornissero più che



05

**Nathan Flint Baker
e Leavitt Hunt,**

Capitoline, Rome, 1851.

Stampa su carta salata
da negativo su carta,

17,3 × 21,6 cm

(supporto 37 × 48,6 cm).

Washington DC,

The Library of Congress,

Prints and Photographs

Division, Richard Morris

Hunt Collection,

PR 13 CN 2010:100

(P80.3862)



06

**Nathan Flint Baker
e Leavitt Hunt,**

*View down Via del Corso
towards Piazza del Popolo,*

Rome, 1851, stampa

1900-1910.

Stampa alla gelatina

d'argento, 18,9 × 21,6 cm

(pagina dell'album

24,8 × 33,9 cm).

Cincinnati Art Museum,

FotoFocus Art Purchase

Fund and Gift of Frederick

Rock, 2013.251.22

altro un terreno di prova per testare le loro tecniche fotografiche piuttosto che essere documenti del viaggio stesso. Queste fotografie recano l'influenza delle precedenti immagini della città e hanno come soggetti mete turistiche come il Foro Romano, il Colosseo, Castel Sant'Angelo e l'Arco degli Argentari. La veduta sul Foro Romano accosta la seicentesca Fontana dei Tritoni all'elegante Tempio di Hercules Victor (allora noto come il Tempio di Vesta) del II secolo a.C. proprio dietro di essa, mentre una figura seduta appoggiata sul bordo della fontana guarda verso la macchina fotografica (fig. 4). Qui, come nelle precedenti stampe, la figura definisce un senso di scala e ravviva una scena altrimenti senza tempo in una composizione che riproduce un soggetto e un punto di osservazione già incontrati nelle precedenti vedute a stampa e nelle fotografie di Caneva e Flachéron. I primi fotografi che lavorarono a Roma trovarono inizialmente i modelli per rappresentare la città all'interno di una tradizione iconografica precedentemente consolidatasi nei dipinti e nelle stampe. Questa reiterazione di *topoi* ha stabilito un repertorio di immagini fotografiche della città e ha contribuito allo sviluppo di un modo di vedere che, allo stesso tempo, era eccezionale per il nuovo *medium* e rifletteva i valori estetici e culturali preesistenti⁻²⁷. Non dovrebbe sorprendere che Baker e Leavitt abbiano scelto di fotografare monumenti canonici, poiché la loro esperienza a Roma, e successivamente in Egitto e nel Vicino Oriente, sarebbe stata influenzata dalla loro familiarità con le stampe e i dipinti precedenti. La ripetizione di punti di vista già consolidati rappresentava una prova del loro essere ben istruiti, offrendo testimonianze visive della loro esperienza di prima mano in rapporto al significativo patrimonio architettonico europeo.

La loro fotografia del colle Capitolino ha come soggetto una meta popolare ma si allontana in qualche modo dalle composizioni tradizionali che incorniciano la statua di Marco Aurelio contro la facciata di Palazzo Senatorio o la centrano nello spazio vuoto tra gli edifici (fig. 5). Il loro allontanamento dalla convenzione viene evidenziato dalla mancanza di un chiaro punto focale: i contorni della statua equestre, infatti, si perdono nell'architettura che le sta alle spalle. La fotografia sfida anche gli standard di rappresentazione dell'architettura riprendendo il soggetto da un'angolazione leggermente obliqua ed evitando, così, la più comune visione frontale o prospettica. In altre parole, questa è una fotografia inesperta, che suggerisce lo *status* amatoriale di Baker e Leavitt, ancora esploratori del *medium* fotografico. Un'altra fotografia della serie romana (fig. 6) mostra più esplicitamente questo senso di sperimentazione; la macchina fotografica coglie, da una posizione elevata – probabilmente una finestra o il tetto del loro hotel – una vertiginosa prospettiva di via del Corso che guarda verso piazza del Popolo, una classica 'prima fotografia' per molti viaggiatori. In particolare, le vedute italiane di Baker e Leavitt non erano tra le immagini che i due selezionarono per gli album di presentazione dei loro viaggi e poche stampe sopravvivono, forse a indicare che essi giudicassero le fotografie italiane non alla pari di quelle realizzate in Egitto o come un *corpus* separato di

lavori rispetto a quelli prodotti nel viaggio più lungo. In questo primo periodo, la novità di voler fornire agli occidentali le immagini fotografiche del Vicino Oriente, che sarebbero state meno facilmente reperibili rispetto a quelle dell'Italia, rappresentò, come detto sopra, un fattore stimolante per il progetto di Baker e Leavitt. Per questi americani, l'Italia serviva da 'scuola di perfezionamento' per la loro educazione fotografica, permettendo loro di testare le tecniche entro parametri consolidati prima di intraprendere progetti più imprevedibili.

Viaggio nel Mediterraneo

Baker e Leavitt lasciarono Roma a metà novembre, passando per Napoli e Malta in rotta verso Alessandria. All'arrivo in Egitto, iniziarono subito la loro attività fotografica e, nel primo giorno in città, fotografarono la Colonna di Pompeo ⁻²⁸. I due attraversarono il Nilo all'inizio del 1852, partirono per il Monte Sinai, Petra e la Terra Santa verso la fine di febbraio e raggiunsero Costantinopoli a maggio. Tornarono in Europa passando per la Grecia e, alla fine di giugno, arrivarono a Parigi, dove iniziarono a stampare i loro negativi. È interessante notare che, durante il viaggio, Baker abbia inviato delle stampe alla propria famiglia, il che indica che stavano testando i frutti del loro lavoro mentre erano sul campo ⁻²⁹. Si trattava di una pratica abbastanza rara per i fotografi che lavoravano con i negativi su carta all'estero, poiché, in genere, il negativo era di per sé sufficiente a prevedere il successo della stampa finale. Inoltre, le attrezzature fotografiche e le sostanze chimiche avrebbero potuto scarseggiare durante il viaggio e il tempo era essenziale quando si lavorava *in situ*. Baker e Leavitt fotografarono collaborativamente, una modalità di lavoro che era quasi una necessità considerando l'ingombro degli strumenti e la meticolosità richiesta dal procedimento al collodio, che prevedeva il posizionamento della carta sensibilizzata all'interno della macchina fotografica quando era ancora umida. Nonostante questa difficoltà, i due realizzarono circa 80 fotografie durante i loro viaggi, di cui 69 sono giunte fino a noi come negativi o stampe.

Baker e Leavitt consideravano le loro fotografie il frutto di una *partnership*, come dimostrato dalle iniziali combinate "B•H" presenti su una fotografia delle rovine del Tempio di Karnak (fig. 7). Questa immagine enfatizza lo stato del sito mettendo a contrasto una singola colonna integra con pile di mattoni e pareti fatiscenti che la circondano. Sebbene i due fotografi realizzarono più fotografie di Karnak rispetto a qualsiasi altra destinazione del loro *tour*, Hanlon ha notato che, in generale, essi produssero molte meno vedute dell'Egitto di Du Camp e Teynard, l'opera dei quali si può mettere a confronto con quella degli americani. Entrambi i francesi consideravano i loro progetti fotografici degli accompagnamenti visivi ai testi; per Du Camp, un giornalista, le immagini fornivano una controparte visiva al racconto del suo compagno di viaggio, lo scrittore Gustave Flaubert, e Teynard sperava che le sue serie avrebbero soppiantato in verosimiglianza le vedute incise che accompagnavano la pubblicazione multi-volume dell'epoca napoleonica

**Nathan Flint Baker
e Leavitt Hunt,**

*Ruins of Carnac,
Egypt, 1852.*

Stampa su carta salata
da negativo su carta,
17,8 × 21,7 cm (supporto
37 × 48,6 cm).

Washington DC,
The Library of Congress,
Prints and Photographs
Division, Richard Morris
Hunt Collection, PR 13 CN
2010:100 (P80-3694)



Description de l'Égypte (1809-1829) ⁻³⁰. Questi esempi indicano che, sebbene il *tour* nel Vicino Oriente non fosse ancora di tendenza, esisteva già in Occidente un'iconografia consolidata di siti e monumenti che faceva da guida per la programmazione di itinerari di viaggio e la realizzazione di fotografie. Sebbene gli americani portassero con sé delle guide che conferivano al loro tragitto un significato religioso, evidenziando l'importanza biblica dei siti che visitavano ⁻³¹, le loro fotografie costituiscono una documentazione visuale del viaggio piuttosto che una sua delineazione programmatica. Vale la pena di notare che, proprio come a Roma, Baker e Hunt parteciparono alla creazione di un'iconografia fotografica rappresentativa dell'Egitto e del Vicino Oriente che si basava su modelli rintracciati principalmente in altri *medium*. Benché le loro fotografie furono tra le prime della regione e nonostante una tradizione pittorica significativamente meno rappresentativa di quella italiana, essi scelsero siti e vedute che avrebbero evocato per il loro pubblico un'immagine corrispondente a un insieme codificato di fonti testuali e visive.

Al termine del loro viaggio, Baker e Leavitt realizzarono stampe e album come *souvenir* per distribuirli all'interno delle loro reti personali. Sebbene i due intendessero vendere le loro stampe (60 delle vedute dell'Egitto erano effettivamente disponibili presso un libraio di New York), l'impresa commerciale fu un fallimento e le fotografie videro una distribuzione limitata ⁻³². Tracciare la circolazione delle restanti stampe di Baker e Leavitt è utile per mettere in luce le loro reti sociali e professionali internazionali, nonché per spiegare il modo in cui le loro fotografie fossero state accolte e utilizzate. Hunt presentò un album di

vedute all'egittologo tedesco Karl Richard Lepsius e le immagini furono elogiate sia da Alexander von Humboldt sia dal re di Prussia Friedrich Wilhelm IV⁻³³. Nel 1854, Lepsius diede il suo album all'artista Ernst Weidenbach⁻³⁴ – che, insieme al fratello Maximilian, lo aveva accompagnato nel suo viaggio in Egitto e nel Sudan sponsorizzato dallo stato nel 1842-1845 – e realizzò le illustrazioni della *magnum opus* in più parti *Monuments of Egypt and The Sudan (Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien, 1849-1859)*. Significativamente, prima di intraprendere il suo viaggio, Lepsius aveva intrattenuto una corrispondenza con Talbot, che gli aveva inviato due esempi di calotipi e le istruzioni su come preparare la carta⁻³⁵. In seguito, l'egittologo ricevette lezioni direttamente dall'inventore durante un soggiorno in Inghilterra nell'estate del 1842, con l'intenzione di utilizzare il processo per realizzare fotografie di monumenti e geroglifici durante il suo viaggio⁻³⁶. Considerato uno dei primi esempi di uso della fotografia in campo archeologico, il lavoro di Lepsius può essere inteso come un tentativo di comprovare la previsione di François Arago secondo cui la macchina fotografica sarebbe stata in grado di riprodurre geroglifici con maggiore efficienza rispetto al disegno osservativo di prima mano⁻³⁷. Per Lepsius, e per Baker e Leavitt dopo di lui, la fotografia non aveva lo scopo di sostituirsi a questa pratica ma di fornire un risultato concreto delle loro imprese e di costituire un materiale di studio facilmente riproducibile e trasmissibile a colleghi studiosi e artisti per ricerche future. Non sembra che Lepsius abbia sia riuscito a realizzare fotografie durante i suoi viaggi in Egitto, ma il suo interesse per l'uso della fotografia sul campo potrebbe aver ispirato quello di Leavitt. Il rapporto tra i due suggerisce anche che il viaggio in Egitto non sia stato semplicemente un avventuroso *tour* tra monumenti famosi ma, piuttosto, un'attività intellettuale nel quadro dell'interesse americano per le lingue orientali.

Per Leavitt e Baker la posizione sociale di cui godevano aveva reso possibile la loro spedizione fotografica che era stata, però, solo una ricerca tra molte, dato che entrambi rinunciarono al *medium* poco dopo i loro viaggi insieme. Sebbene i due siano stati i primi americani a fotografare l'Italia e il Vicino Oriente, è necessario sottolineare che le loro stampe hanno avuto poco impatto al di fuori della loro stretta cerchia sociale e che non hanno eguagliato le ricche pubblicazioni di Teynard e, in particolare, i negativi di Du Camp. Se, da un parte, questo fatto sembra confermare la relativa mancanza di interesse negli Stati Uniti per la fotografia su carta durante gli anni Cinquanta dell'Ottocento, dall'altro serve a sottolineare l'importanza delle reti di scambio come quelle focalizzate intorno alla Scuola fotografica romana per la circolazione e il successo definitivo del *medium* fotografico.

Richard Morris Hunt come fotografo e collezionista

Sebbene le fotografie di Baker e Leavitt non abbiano riscosso grande successo, esse hanno sicuramente fornito l'ispirazione per i viaggi di Richard Morris Hunt nel Vicino Oriente nel 1852-1853⁻³⁸. Sembra che

i fratelli Hunt siano stati molto vicini; durante i loro primi anni a Roma, oltre a fare giri turistici e a disegnare, seguirono le corse di cavalli e le partite di biliardo e, in seguito, frequentarono lo stesso collegio a Ginevra. Mentre Leavitt andrò all'università in Germania, nel 1845 Richard si iscrisse all'École des Beaux-Arts di Parigi, prendendo lezioni di pittura nello studio di Couture insieme al fratello William ⁻³⁹. Gli Hunt erano fortemente inseriti nell'ambiente artistico della capitale francese, che li univa anche agli artisti che viaggiavano da e per l'Italia come vincitori del Prix de Rome dell'Accademia di Francia. Sebbene sia stato suggerito che Richard abbia imparato la fotografia da Leavitt, è altrettanto probabile che egli sia stato istruito da altri artisti della sua cerchia, che stavano esplorando le possibilità della macchina fotografica come supporto per i loro studi.

Nell'estate del 1852, con attrezzatura fotografica al seguito, Richard intraprese un lungo viaggio in Europa, che si concluse con il ritorno in Italia e l'inizio del suo *tour* nel Mediterraneo. I fratelli, talvolta accompagnati da William, disegnarono i castelli della valle della Loira e viaggiarono in Belgio e Olanda prima di visitare Düsseldorf, Berlino e Vienna. Dopo aver lasciato William in Germania, Richard si unì a Venezia ad altri studenti di architettura dell'Accademia di Francia, passando per la Lombardia e il Piemonte prima di dirigersi a sud verso Firenze e Roma ⁻⁴⁰. Gli appunti presi da Richard nei suoi *sketchbooks* rivelano alcune delle difficoltà incontrate dal fotografo durante i suoi viaggi. Per evitare di pagare le tasse doganali al confine olandese, Richard fingeva di essere un fotografo professionista e, viaggiando tra Genova e Livorno, lamentava:

—
I was charged right and left, by customs house officials of all sorts, and had to pay heavy duties on my photographic apparatus, which they moreover took to pieces to be sure it was not an infernal machine ⁻⁴¹.
—

Nonostante questi inconvenienti, sembra che egli e i suoi compagni di viaggio abbiano ottenuto qualche risultato con la macchina fotografica; essi realizzarono fotografie della chiesa di San Miniato al Monte a Firenze di una tale qualità da essere immediatamente vendute ⁻⁴². Il flusso costante di artisti e viaggiatori stranieri in Italia diede vita a un mercato fotografico e creò opportunità di incontro con altri fotografi.

Richard partì per l'Egitto nel dicembre del 1852 e seguì in gran parte il tragitto del fratello Leavitt, viaggiando lungo il Nilo e partendo dal Cairo per il Vicino Oriente, prima di tornare in Europa attraverso Costantinopoli e la Grecia; il viaggio nel Mediterraneo era diventato un itinerario fisso, molto simile al *Grand tour* in Italia del secolo precedente. Richard viaggiava con una macchina fotografica, facendo fotografie lungo la strada e imbattendosi anche in altri praticanti. Egli annotò di un incontro in Egitto con un tale "Mr. John Green", probabilmente John Beasley Greene, l'archeologo americano residente a Parigi che aveva studiato fotografia con Gustave Le Gray e collaborato come fotografo con un tale "Sturgis", probabilmente Russel Sturgis, un architetto



08

Giacomo Caneva,

*Palazzo Senatorio, Piazza
del Campidoglio, Rome,
1851.*

Stampa su carta salata
da negativo su carta,
20,6 × 26,6 cm
(supporto 31,27 × 47,14
cm).

Washington DC,
The Library of Congress,
Prints and Photographs
Division, Richard Morris
Hunt Collection, PR 13 CN
2010:100 (P80.3907)

americano che aveva incrociato a Karnak ⁻⁴³. Questi incontri con altri fotografi sul campo sottolineano il fatto che la macchina fotografica fosse diventata rapidamente compagna indispensabile per i viaggiatori di una certa classe e di una certa formazione, compresi gli americani, che a quel tempo erano meno propensi a compiere un viaggio in Egitto piuttosto che in Italia. Gli aneddoti di viaggio di Richard forniscono informazioni sul modo in cui le reti e gli scambi transnazionali – di saperi e di immagini – abbiano contribuito allo sviluppo della prima fotografia.

Sebbene gli *sketchbooks* di Richard siano testimonianza del suo impegno con la macchina fotografica, durante i viaggi egli è stato molto più attivo come collezionista che come fotografo, un ruolo che meglio rappresenta la sua dedizione al *medium*. L'archivio fotografico dell'architetto, conservato presso la Library of Congress, comprende oltre 5.000 stampe sciolte e una ventina di album rilegati, databili dai primi anni Cinquanta dell'Ottocento alla fine del XIX secolo e ordinati per soggetto e criterio topografico. Questi materiali rappresentano il maggiore *corpus* di stampe di Baker e Leavitt conservato in un archivio istituzionale. Essi comprendono una serie montata su eleganti cartoni riquadrati da cornici dorate, prodotta dalla coppia per gli album di presentazione, e un gruppo di duplicati di tonalità più neutra, che sembrano essere stati realizzati in un secondo momento e che recano sul supporto le iniziali di Richard (RMH). Il diverso formato potrebbe indicare che l'architetto stesso abbia stampato una serie di negativi di Baker e Leavitt in suo possesso o che li abbia fatti stampare da un terzo. Non è chiaro, comunque, quali delle fotografie dell'Egitto presenti nella collezione siano state realizzate da lui. Come indicato dall'organizzazione dell'archivio,

la professione di architetto ha favorito il suo interesse verso il *medium* fotografico ed è evidente come questa raccolta di immagini di monumenti architettonici gli sia servita da riferimento per i suoi progetti. Sebbene esuli dallo scopo di questo studio, l'archivio offre ampio spazio per ulteriori ricerche su come la circolazione delle immagini fotografiche dell'Italia abbia influenzato l'arte degli Stati Uniti nel XIX secolo.

In mezzo a questa ricchezza di materiale emerge un'ulteriore prova dei legami personali di Richard con i fotografi che lavoravano a Roma: la collezione include un piccolo nucleo di stampe su carta salata di Caneva, come una solenne veduta del Campidoglio, ripreso ai piedi della rampa di scale che porta sulla collina (fig. 8). Da questo punto di osservazione ribassato, i numerosi elementi scultorei del sito creano un ritmo discontinuo che si giustappone agli angoli dell'architettura. È una scena sorprendentemente animata – resa tale ancor più dalla presenza sulla rampa di due figure spettrali (una in piedi e l'altra seduta) – che gioca sulla giustapposizione tra profondità e stratificazione dei dettagli in primo piano. Questa fotografia, come le altre nella collezione di Richard, rivela una doppia funzione, presentandosi come *souvenir* dell'esperienza formativa del viaggio e oggetto di studio in ambito architettonico. Richard acquisì anche numerose vedute dai membri della Scuola romana Anderson e Robert Macpherson, che testimoniano delle sue continue visite in Italia nel corso della sua carriera nonché della crescita di Roma come centro del commercio fotografico dopo l'introduzione dei negativi su vetro e della stampa all'albumina. La collezione dell'architetto costituisce un quadro di riferimento individuale e, allo stesso tempo, un punto di intersezione di una varietà di attività fotografiche durante una fase chiave dello sviluppo del *medium*.

Conclusioni

I legami di Baker e gli Hunt con la Scuola fotografica romana sottolineano la fama internazionale che quest'ultima ebbe tra una certa classe di artisti e *amateurs* che utilizzavano il processo calotipico. Baker e gli Hunt rappresentano i primi contatti tra gli americani e il gruppo di cui si ha notizia, segnando un episodio significativo – e raro – nello sviluppo della fotografia su carta negli Stati Uniti e aggiungendosi a una rete transnazionale collegata a Roma che comprendeva anche fotografi e artisti inglesi, francesi, tedeschi, italiani e scandinavi. Attraverso i loro legami personali e professionali, essi divennero anche veicoli per la diffusione – in Germania, Francia e Stati Uniti – delle fotografie della Scuola romana e delle loro prime immagini di Roma e del Vicino Oriente. Come seguaci americani della Scuola romana, questi autori videro nella fotografia un modello di successo commerciale che cercarono di emulare, appresero un metodo per l'utilizzo della macchina fotografica in condizioni difficili e incontrarono una comunità di artisti che condivideva la loro stessa passione per un nuovo *medium*.

Traduzione di Fabrizio Gitto e Cristiana Sorrentino

– ¹ Cit. in Hanlon 2013, p. 131. Ringraziamo Micah Messenheimer e Mari Nakahara della Library of Congress e Nathaniel Stein del Cincinnati Art Museum per il loro supporto alla ricerca e David Hanlon per aver condiviso le proprie conoscenze sul rapporto tra Baker e Leavitt Hunt e la Scuola fotografica romana.

– ² Hanlon 2007, p. 321. Hanlon fa riferimento a un numero totale di negativi pari a 80, notando che sono pervenuti 62 stampe e 7 negativi che documentano soggetti diversi; un album di 55 stampe più 3 stampe sciolte si trovano nella collezione del Bennington Museum nel Vermont; il Cincinnati Art Museum conserva un album di 53 stampe alla gelatina d'argento da negativi su carta e 7 negativi su carta; 76 stampe si trovano alla Prints and Photographs Division della Library of Congress; 11 sono conservate in un album alla Agfa Collection del Museum Ludwig a Colonia; ulteriori stampe si trovano presso la Harrison Horblit Collection di Harvard, la George Eastman House e il Metropolitan Museum of Art.

– ³ Fu André Jammes a coniare il termine "Roman School of Photography": cfr. Jammes / Cayla / Néagu 1978, p. 3.

– ⁴ La biblioteca e l'archivio di Richard Morris Hunt fanno parte dell'American Institute of Architects / American Architectural Foundation (AIA/AAF) Collection, donata alla Library of Congress nel 2010.

– ⁵ Fra i contributi recenti sulla Scuola fotografica romana cfr. Cartier-Bresson / Margiotta 2003; Ritter 2005; Bonetti / Dall'Olio / Prandi 2008; Pohlmann / Cogeval 2009; Chazal *et al.* 2010.

– ⁶ Bonetti 2015b, p. 243.

– ⁷ Altri fotografi che sono stati genericamente associati al gruppo sono F. Borioni, Domenico Castracane, Alphonse Davanne, Maxime Du Camp, Léon Gérard, Jacques-Michel Guillot e Amélie Saguez, Calvert Jones, Stefano Lecchi, Firmin-Eugène Le Dien, Gustave Le Gray, Robert Macpherson, Henri de la Baume Pluvinel, Luigi Sacchi, Thomas Sutton e Richard W. Thomas.

– ⁸ Thomas 1852, p. 159.

– ⁹ La riflessione di Solomon-Godeau 1991 si presenta come una critica a Jammes / Janis 1983.

– ¹⁰ Prandi 2008; Bonetti 2010, pp. 31-32; Bonetti 2015a.

– ¹¹ Sull'uso dei negativi su carta in America cfr. Davis / Aspinwall / Wilson 2007; Hanlon 2013; Harris 2018.

– ¹² Davis 2007, p. 155.

– ¹³ Stebbins 1992, pp. 19-27.

– ¹⁴ Hanlon 2009, p. 90.

– ¹⁵ Baker 1980, pp. 19-25.

– ¹⁶ Bonetti 2008a, p. 13.

– ¹⁷ Il metodo romano consisteva, in sostanza, in una semplificazione del processo di Talbot che, in quegli stessi anni, era stata sperimentata sia da Guillot e Saguez sia da Louis Désiré Blanquart-Evrard. Il metodo prevedeva di esporre alla luce i negativi su carta ancora umidi di una soluzione di nitrato d'argento. Esso

eliminava anche il primo bagno di nitrato d'argento durante la preparazione della carta, aggiungendo bromuro di potassio allo ioduro. Thomas afferma che l'intensità del sole del Mediterraneo richiedeva tale variazione; il bromuro di potassio rendeva la carta meno sensibile alla luce. Dopo l'esposizione, la carta veniva quindi sviluppata con acido gallico, stabilizzata con bromuro di potassio e fissata con iposolfito di sodio. Sui dettagli tecnici del metodo cfr. Cartier-Bresson / Margiotta 2003, p. 23; Cartier-Bresson 2010, pp. 18-20; Le Corre 2010.

– ¹⁸ Calvert Jones a W.H.F. Talbot, Roma, 11 maggio 1846, documento numero: 5647, The Correspondence of William Henry Fox Talbot, <<http://foxtalbot.dmu.ac.uk/>> (21.07.2019). Un album contenente 37 stampe al sale da negativi su carta realizzato da Guillot and Saguez in Italia è riemerso in un'asta parigina di Christie's nel novembre 2016; in precedenza, solo 5 stampe erano state attribuite ai due.

L'importanza del processo di Guillot e Saguez per lo sviluppo del cosiddetto "metodo romano" è confermata da fonti d'epoca come il *Manuale Di Fotografia sulla Carta* (1849) di Augusto Castellani. Cfr. Prandi, 2008, pp. 17-19.

– ¹⁹ David Hanlon ha contribuito a identificare queste fotografie precedentemente attribuite a Maxime Du Camp. Esse arrivarono al Met come parte della Gilman Paper Company

- Collection nel 2005.
Tramite lo storico dell'arte Louise d'Argencourt, sappiamo che la loro provenienza può essere fatta risalire alla collezione di uno sconosciuto pittore accademico francese. Cfr. MMA 2005.100.36-37, .46, .190, .318, .855, .1348 e .1371. <<https://www.metmuseum.org/art/collection>> (21.07.2019).
- 20 Hanlon 2007; Hanlon 2013, pp. 129-156.
- 21 Thomas 1852, pp. 159-160.
- 22 Hanlon sottolinea che Baker riceveva la sua corrispondenza al Caffè Greco (cfr. Hanlon 2007, p. 321).
- 23 Baker 1980, p. 46.
- 24 Hanlon 2007, p. 327.
- 25 Le Gall 2003, pp. 57, 62; Pelizzari 2011, p. 24.
- 26 Due stampe al sale nella collezione della Library of Congress e 12 stampe alla gelatina d'argento da negativi su carta presso il Cincinnati Art Museum.
- 27 Sulla reiterazione iconografica nelle fotografie della Scuola romana cfr. Bonetti 2008b, pp. 37-41.
- 28 Hanlon 2007, pp. 321-322.
- 29 *Ibid.*
- 30 Su Teynard e Du Camp cfr. Lyons *et al.* 2005, pp. 38-40.
- 31 Essi viaggiavano con una copia di *Observations in the East* (1845) di John P. Durbin. Cfr. Hanlon 2007, p. 325.
- 32 Ivi, p. 328.
- 33 Ivi, pp. 326-327.
- 34 Questo album è conservato presso l'Agfa Collection del Museum Ludwig di Colonia. Cfr. Von Dewitz 1988, p. 159, and pl. 42, 109; Perez 1988, p. 178.
- 35 Bohrer 2011, p. 43.
- 36 Cfr. le lettere scambiate tra Lepsius e Talbot ed Elisabeth Theresa Fielding, già Fox Strangways, e Talbot il 22, 30 e 31 luglio e il 2, 3 e 5 agosto del 1842 (documenti nn. 4552, 4554, 4555, 4557, 4560, 4564) <<http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/letters.html>>.
- 37 François Arago, *Report of the Commission of the Chamber of Deputies on the Daguerreotype, July 3, 1839*, in Trachtenberg 1980, pp. 15-25.
- 38 Le fotografie di Baker e Hunt provenienti dalla collezione di Richard Morris Hunt sono state esposte insieme ai disegni di viaggio di Richard in occasione della mostra *A Voyage of Discovery: the Nile Journal of Richard Morris Hunt* presso The Octagon, The Museum of the American Architectural Foundation, Washington DC, 1999. Cfr. Stapp 2008.
- 39 Baker 1980, pp. 19-25.
- 40 Ivi, pp. 49-50.
- 41 #Hunt 1895-1909, vol. 1, p. 36.
- 42 Baker 1980, p. 50.
- 43 #Hunt 1895-1909, vol. 1, pp. 50, 63.

Bibliografia

- Angeli 2001 [1930]** Diego Angeli, *Le Cronache del Caffè Greco*, Roma, Bulzoni, 2001 [ed. orig. 1930].
- Aubenas 2001** Sylvie Aubenas, *Les Photographes en Orient, 1850-1880*, in Sylvie Aubenas / Jacques Lacarrière (a cura di), *Voyage en Orient*, Paris, Bibliothèque nationale de France-Hazan, 2001, pp. 18-42.
- Baker 1980** Paul R. Baker, *Richard Morris Hunt*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1980.
- Becchetti / Helsted 1977** Piero Becchetti / Dyveke Helsted (a cura di), *Rome in Early Photographs The Age of Pius IX. Photographs 1846-1878 from Roman and Danish Collections*, catalogo della mostra (Copenhagen, The Thorvaldsen Museum, 1977), Copenhagen, The Thorvaldsen Museum, 1977.

- Becchetti 1978** Piero Becchetti, *Fotografi e Fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Quasar, 1978.
- Becchetti 1983** Piero Becchetti, *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Roma, Editore Colombo, 1983.
- Becchetti 1989** Piero Becchetti, *Giacomo Caneva e la scuola fotografica romana (1847-1855)*, Firenze, Alinari, 1989.
- Bohrer 2011** Frederick N. Bohrer, *Archaeology, Photography, Sculpture: Correspondences and Mediations in the Nineteenth Century and Beyond*, in Paul Bonaventura / Andrew Jones (a cura di), *Sculpture and Archaeology*, Farnham- Burlington (VT), Ashgate, 2011, pp. 31-44.
- Bonetti 2008a** Maria Francesca Bonetti, *Fotografi e collezionisti: il caso romano*, in Bonetti / Dall'Olio / Prandi 2008, pp. 13-16.
- Bonetti 2008b** Maria Francesca Bonetti, *Indagini*, in Bonetti / Dall'Olio / Prandi 2008, pp. 29-135.
- Bonetti 2010** Maria Francesca Bonetti, *Talbot et l'introduction du calotype en Italie*, in Chazal et al. 2010, pp. 25-35.
- Bonetti 2011** Maria Francesca Bonetti, "...allora non d'altro si consigliava che della fotografia". *Artisti e accademie alla prova della fotografia (1850-1880)*, in Maria Antonella Fusco / Maria Vittoria Marina Clarelli (a cura di), *Arte in Italia dopo la fotografia 1850-2000*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 2011-2012), Milano, Electa, 2011, pp. 96-133.
- Bonetti 2015a** Maria Francesca Bonetti, *L'âge d'or della fotografia a Roma tra studio, arte e mercato delle immagini / The Âge d'Or of Photography in Rome: Research, Art and the Market*, in Mina 2015, pp. 12-37, 38-55.
- Bonetti 2015b** Maria Francesca Bonetti, *Biografie / Biographies*, in Mina 2015, pp. 207-246.
- Bonetti / Dall'Olio / Prandi 2008** Maria Francesca Bonetti / Chiara Dall'Olio / Alberto Prandi (a cura di), *Roma 1840-1870. La fotografia, il collezionista e lo storico*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Centrale per la Grafica / Modena, Fotomuseo Giuseppe Panini, 2008), Roma, Peliti Associati, 2008.
- Bonfait 2003** Olivier Bonfait (a cura di), *Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia. Da Ingres a Degas, artisti francesi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale – Galleria Nazionale d'Arte Moderna – Accademia di Francia, 2003) Milano, Electa, 2003.
- Cartier-Bresson 2010** Anne Cartier-Bresson, *Le travail du négatif: l'Italie, un champ expérimental pour les pionniers de la photographie*, in Chazal et al. 2010, pp. 17-23.
- Cartier-Bresson / Margiotta 2003** Anne Cartier-Bresson / Anita Margiotta (a cura di), *Roma 1850. Il Circolo dei Pittori Fotografi del Caffè Greco*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini; Paris, Maison Européenne de la Photographie, 2003), Milano, Electa, 2003.
- Cavazzi / Margiotta / Tozzi 2010** Lucia Cavazzi / Anita Margiotta / Simonetta Tozzi, *Pittori Fotografi a Roma 1845-1870. Immagini dalla raccolta fotografica comunale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 1987), Roma, Multigrafica, 1987.
- Chazal et al. 2010** Gilles Chazal et al. (a cura di), *Eloge du négatif. Les débuts de la photographie sur papier en Italie (1846-1862)*, catalogo della mostra (Paris, Petit

Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris; Florence, Museo Nazionale Alinari della Fotografia, 2010), Paris, Paris Musées, 2010.

- Daffner 2003** Lee Ann Daffner, "A Transparent Atmosphere": *The Paper Negatives of Frédéric Flachéron in the Harrison D. Horblit Collection*, in "Journal of the American Institute for Conservation", vol. 42, n. 3, Autumn-Winter 2003, pp. 425-439.
- Davis 2007** Keith F. Davis, *The Rise of Paper Photography*, in Davis / Aspinwall / Wilson 2007, pp. 153-171.
- Davis / Aspinwall / Wilson 2007** Keith F. Davis / Jane L. Aspinwall / Marc F. Wilson, *The Origins of Photography 1839-1885. From Daguerreotype to Dry-Plate*, catalogo della mostra (Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, 2007), Kansas City, Hall Family Foundation-Nelson-Atkins Museum of Art, distributed by Yale University Press, 2007.
- Fotógrafos del Café Greco 2009** *Fotógrafos del Café Greco de Roma en la colección del pintor Bernardino Montañes (1825-1893)*, catalogo d'asta (Barcelona, Soler y Llach, 2009), Barcelona, Soler y Llach, 2009.
- Hanlon 2007** *Pilgrims on Paper: The Calotype Journey of Leavitt Hunt and Nathan Flint Baker*, in "History of Photography", vol. 31, n. 4, Winter 2007, pp. 319-329.
- Hanlon 2009** David R. Hanlon, *Arts and Letters: The Baker Family Papers*, in "Ohio Valley History", vol. 9, n. 2, Summer 2009, pp. 89-93.
- Hanlon 2013** David R. Hanlon, *Illuminating Shadows. The Calotype in Nineteenth Century America*, Nevada City, Mautz, 2013.
- Harris 2018** Mazie M. Harris (a cura di), *Paper Promises. Early American Photography*, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2018), Los Angeles, Getty Publications, 2018.
- Jacobson 2007** Ken Jacobson, *Odalisques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*, London, Quaritch, 2007.
- Jammes 1978** André Jammes, *Alfred-Nicholas Normand et l'Art du "Calotype"*, in Jammes / Cayla / Néagu 1978, pp. 2-3.
- Jammes / Janis 1983** André Jammes / Eugenia P. Janis, *The Art of the French Calotype. With a Critical Dictionary of Photographers, 1845-1870*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- Jammes / Cayla / Néagu 1978** André Jammes / Alfred Cayla / Philippe Néagu (a cura di), *Alfred-Nicolas Normand. Architecte. Photographies de 1851-1852*, Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1978.
- Le Corre 2010** Florence Le Corre, "Guillot-Saguez", in Chazal *et al.* 2010, pp. 225.
- Le Gall 2003** Guillaume Le Galle, *Photographie d'architecture et autorité académique / Fotografia d'architettura e autorità accademica*, in Cartier-Bresson / Margiotta 2003, pp. 54-58, 59-63.
- Lyons et al. 2005** Claire L. Lyons *et al.* (a cura di), *Antiquity & Photography. Early Views of Ancient Mediterranean Sites*, catalogo della mostra (Malibu, Getty Villa, 2006), Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2005.
- Mina 2015** Gianna A. Mina (a cura di), *Con la luce di Roma / In Rome's Light*, catalogo della mostra (Ligornetto, Museo Vincenzo Vela, 2015-2016), Ligornetto-Milano, Museo Vincenzo Vela-5 Continents, 2015.
- Pelizzari 2011** Maria Antonella Pelizzari, *Photography and Italy*, London, Reaktion Books, 2011.

- Perez 1988** Nissan N. Perez, *Focus East. Early Photography in the Near East 1839-1885*, New York, Abrams – Jerusalem, The Domino Press-The Israel Museum, 1988.
- Pérez Gallardo 2015** Helena Pérez Gallardo, *Le prince Girón de Anglona*, in “Études photographiques”, n. 32, Spring 2015, online in <<https://etudesphotographiques.revues.org/3536>> (21.07.2019).
- Pohlmann / Cogeval 2009** Ulrich Pohlmann / Guy Cogeval (a cura di), *Voir l'Italie et mourir. Photographies et peintures dans l'Italie du XIXe siècle*, catalogo della mostra (Paris, Musée d'Orsay, 2009), Paris, Musée d'Orsay, 2009.
- Prandi 2008** Alberto Prandi, “The Roman Process”. *Con un repertorio della letteratura fotografica 1849-1863 relativa all'esperienza romana*, in Bonetti / Dall'Olio / Prandi 2008, pp. 17-25.
- Promenade méditerranéenne 2007** *Promenade méditerranéenne. Collection photographique de la duchesse de Berry. Les années 1850*, catalogo di vendita, (Paris, Galerie Serge Plantureux), Paris, Choppin de Janvry & Associés, 2007.
- Ritter 2005** Dorothea Ritter (a cura di), *Rom 1846-1870. James Anderson und die Maler-Fotografen*, catalogo della mostra (München, Neue Pinakothek 2005), München, Editions Braus, 2005.
- Solomon-Godeau 1991** Abigail Solomon-Godeau, *Calotypomania: The Gourmet Guide to Nineteenth-Century Photography*, in *Ead., Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, pp. 4-27.
- Stapp 2008** William Stapp, *Hunt, Leavitt (1831-1907) and Baker, Nathan Flint (c. 1822-1891)*, in John Hannavy (a cura di), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, vol. 1, A-H, Index, New York-London, Routledge, 2008, pp. 729-731.
- Stebbins 1992** Theodore E. Stebbins Jr. (a cura di), *The Lure of Italy. American Artists and the Italian Experience 1760-1914*, catalogo della mostra (Boston, Museum of Fine Arts; The Cleveland Museum of Art; Houston, Museum of Fine Arts, 1992-1993), Boston, Museum of Fine Arts – New York, Harry N. Abrams, 1992.
- Sutton 1975 [1867]** Thomas Sutton, *Reminiscences of an Old Photographer*, in Van Deren Coke (a cura di), *One Hundred Years of Photographic History. Essays in Honor of Beaumont Newhall*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1975, pp. 64-67 [ed. orig. in “The British Journal of Photography”, vol. 19, n. 382, August 30, 1867].
- Taylor 2007** Roger Taylor, *Impressed By Light. British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2007.
- Thomas 1852** Richard W. Thomas, *Photography in Rome*, in “The Art Journal”, May 1852, pp. 159-160.
- Trachtenberg 1980** Alan Trachtenberg (a cura di), *Classic Essays on Photography*, New Haven, Connecticut, Leete's Island Books, 1980.
- Von Dewitz 1988** Bodo von Dewitz (a cura di), *An Den Süssen Ufern Asiens. Ägypten, Palästina, Osmanisches Reich. Reiseziele des 19 Jahrhunderts in Frühen Photographien*, catalogo della mostra (Köln, Agfa Foto-Historama, 1988), Köln, Agfa Foto-Historama im Wallraf-Richartz-Museum / Museum Ludwig, 1988.

#Hunt 1895-1909 Catherine Clinton Howland Hunt, Unpublished biography of Richard Morris Hunt, vols. 1-4, 1895-1909. American Institute of Architects / American Architectural Foundation Collection at the Library of Congress, Prints & Photographs Division, MS. PR 13 CN 2010:100, <<https://www.loc.gov/item/2013645554/>> (21.07.2019).

Il volto umano del *big business*: fotografia documentaria americana a Matera (1948-1954)

Abstract

Between 1948 and 1954, scores of international photographers ventured to the southern Italian town of Matera. Among them were three American photographers – Marjory Collins, Esther Bubley, and Dan Weiner – who documented signs of what Weiner later referred to as Matera’s “primitive existence,” in particular its ancient cave dwellings known as the “Sassi.” However, their reportages also recounted the town’s modernization. Their pictures highlight the cultural and economic ties that bound Italy and the United States during the postwar period. They reveal, too, the mechanisms American photographers used to distribute their work to Italian and American publications. Above all, their photographs of Matera remind us of a mainstay of American documentary photography that, while fundamental to the history of the medium, is seldom exhibited or discussed: its collaboration with the world of big business.

Keywords

PHOTOGRAPHY, ITALY; MATERA; LA MARTELLA; PICTURE STORY; BIG BUSINESS; “FORTUNE”; STANDARD OIL, NEW JERSEY

Tra il 1948 e il 1954 – l’anno che secondo alcuni economisti ha segnato “la fine del dopoguerra” ⁻¹ – decine di fotografi internazionali si avventurarono verso Matera, nella regione allora nota col nome di Lucania. Due fra gli autori più celebri, David Seymour e Henri Cartier-Bresson, fotografarono la città rispettivamente nel 1948 nel 1951, poco dopo aver dato vita all’agenzia Magnum Photos, una cooperativa che mirava a difendere e promuovere il lavoro dei fotogiornalisti indipendenti ⁻². Le loro fotografie di uomini, donne e bambini che vivevano in condizioni di povertà negli antichi Sassi di Matera apparvero in alcune delle pubblicazioni che dopo la Seconda guerra mondiale

iniziavano ad occuparsi della costituzione della nuova Europa, una fragile entità politica che muoveva in quel momento i suoi primi passi ⁻³.

Sebbene meno noti dei loro colleghi europei, nello stesso periodo tre fotografi americani – Marjory Collins, Esther Bubley e Dan Weiner – documentarono le tracce di quella che Weiner avrebbe definito in seguito la “primitive existence” di Matera, ad esempio le abitazioni di un unico vano che le famiglie condividevano con i propri animali da soma o da allevamento, o le donne e i bambini che trasportavano acqua dai pozzi comuni ⁻⁴. I loro *reportages* non si limitarono a registrare questi aspetti miserevoli del Vecchio Mondo, ma raccontarono allo stesso tempo la modernizzazione della città: dall'apparizione nei mercati settimanali delle nuove pentole di produzione industriale alla nascita del nuovo borgo di La Martella, creato a partire dal 1954 sotto l'egida dell'imprenditore illuminato Adriano Olivetti per fornire abitazioni moderne e terre comuni agli abitanti più indigenti dei Sassi ⁻⁵.

Queste immagini di tradizioni antiche e trasformazioni in corso gettano luce sui legami culturali ed economici che unirono l'Italia e gli Stati Uniti nel dopoguerra, resi possibili dal Piano di sostegno alla ricostruzione europea, dal Piano Marshall, dalla United States-Italy Fulbright Commission, nonché da investimenti del settore privato. Esse rivelano, inoltre, i meccanismi adottati dai fotografi americani per diffondere il proprio lavoro attraverso pubblicazioni italiane e americane che in seguito avrebbero utilizzato queste immagini per raccontare storie diverse dell'Italia e della sua rinascita economica, al qua e al di là dell'oceano. Soprattutto, queste immagini di Matera ci ricordano un principio della fotografia documentaria americana che viene raramente riconosciuto o discusso, benché sia fondamentale per la storia del *medium*: la sua alleanza con il mondo del *big business*.

Il business americano a Matera

Quando nel 1945 Matera balzò agli onori delle cronache internazionali grazie a Carlo Levi – lo scrittore, artista e politico torinese che in quell'anno aveva pubblicato *Cristo si è fermato a Eboli*, il best-seller autobiografico sul suo confino in Basilicata durante il fascismo – la città era tutt'altro che una destinazione turistica per viaggiatori di lusso ⁻⁶. Al contrario, come Levi scrisse, quando incontrò Matera per la prima volta la “città pittoresca” citata nelle guide d'inizio secolo era diventata una roccaforte della povertà ⁻⁷. Oltre l'“altipiano deserto [...] di terra grigiastra” della stazione delle corriere, il paesaggio sprofondava nel dirupo dei Sassi perforato dai cunicoli delle antiche abitazioni rupestri, così addossate l'una all'altra che il cortile di una fungeva da copertura per quella successiva. Gli abitanti consumavano le scarpe percorrendo le vie sassose lungo il pendio della collina. Gli animali si muovevano liberamente e spesso vivevano fianco a fianco con le famiglie numerose che si stipavano nelle grotte. In breve, i Sassi sembravano fuori da ogni civiltà, una condizione che in parte aveva ispirato il titolo del libro di Levi. A Eboli, recitava un detto locale, la strada e la ferrovia

terminavano, lasciando le città ancora più a sud come Matera talmente isolate che nemmeno Cristo era potuto arrivarci.

All'inizio degli anni Cinquanta il libro di Levi, con la sua breve ma pungente descrizione di Matera, era sulla bocca di tutti, persino in un ambiente così improbabile come quello degli uomini d'affari di New York. Nel gennaio 1954 la maggiore rivista del capitalismo americano, "Fortune", ne fece cenno in un articolo sul futuro dell'energia in Italia illustrato con opere commissionate a noti artisti italiani del tempo⁻⁸. Tra le immagini figuravano tre dipinti del "newest, biggest steel plant in Italy" di Cornigliano, non lontano da Genova, realizzati dal "versatile Carlo Levi, best known in the U.S. for his novel [sic], *Christ Stopped at Eboli*"⁻⁹.

Anche se breve, la citazione del libro di Levi su "Fortune" rende conto del grado di circolazione di questo best-seller internazionale tra gli imprenditori americani che erano i maggiori fruitori della rivista, ma anche tra i fotografi più quotati negli Stati Uniti, autori della maggior parte delle immagini in essa pubblicate. Sotto la guida di Leo Lionni, l'*art director* che coordinò l'immagine della rivista dal 1948 al 1960, "Fortune" divenne la pubblicazione di riferimento per i fotografi socialmente impegnati che si erano guadagnati una fama documentando la vita negli Stati Uniti durante la Depressione degli anni Trenta⁻¹⁰. Walker Evans, per esempio, vi pubblicò le sue fotografie già a partire dal 1934 e lavorò costantemente per la rivista dal 1945 al 1965⁻¹¹. Il colophon di "Fortune" durante la gestione di Lionni registra i nomi di tutti i fotografi più importanti di quella generazione: vi troviamo Eve Arnold, Margaret Bourke-White, Henri Cartier-Bresson, Eliot Erwitte e Robert Frank, ma anche Gordon Parks e Dan Weiner, per citare solo alcuni di coloro che ebbero con la rivista un rapporto continuativo. Per molti, ad esempio Evans, le fotografie realizzate per "Fortune" costituiscono "the largest single body of work [they] produced"⁻¹². In breve, negli anni Cinquanta "Fortune" funzionò come una catena di trasmissione fondamentale, anche se raramente riconosciuta, tra il mondo del *big business* e i fotografi che stavano cercando di mettere a frutto la propria arte per sostenere il bene comune.

Grazie al successo di *Cristo si è fermato a Eboli*, anche Matera si trovò nel punto di intersezione tra finanza americana e fotografia. La breve descrizione dei Sassi data da Levi nel suo romanzo autobiografico giungeva nel momento esatto in cui una combinazione di eventi politici stava portando Matera a diventare un'attrazione internazionale, in particolare per gli investitori e i fotografi americani. Nel 1947 il Dipartimento di Stato americano aveva creato l'European Recovery Program, noto anche come Piano Marshall, con il fine di sostenere Paesi nei quali l'instabilità politica minacciava di sovvertire governi democraticamente eletti. Il Piano Marshall, amministrato in Italia dalla U.S. European Commission Administration (E.C.A.), diretta inizialmente da James D. Zellerbach (un grande imprenditore della carta e del legname di San Francisco), mirava a diventare un "catalytic agent of change"⁻¹³, come

ha scritto lo storico Barry Machado. Rispondendo alle “priorities and particularities” emerse nel Paese subito dopo il conflitto – tra cui il rischio di inflazione, la forte presenza del Partito Comunista e l’analfabetismo generalizzato – in Italia l’E.C.A. favorì l’uso delle immagini, piuttosto che di parole o azioni, per raccogliere sostegno tra le classi povere sia in ambito urbano che rurale ⁻¹⁴.

Secondo Machado, il responsabile dei *media* e della propaganda per l’E.C.A. in Italia, Andrew Berding, fece affidamento alle arti visive come “his most effective medium of persuasion”. “In a subversive strategy that reached millions at the grassroots”, prosegue Machado,

—
Berding organized a mass program that carried Marshall Plan messages and slogans right to the people and over the heads of those resistant to significant reform – the national government, big businessmen, and large landowners ⁻¹⁵.

—
Attraverso campagne fotografiche ripetute e attentamente pianificate per alimentare giornali locali e riviste illustrate, ma anche con mostre organizzate in svariate città in tutto il Paese, Berding si proponeva di indurre tra gli italiani un atteggiamento positivo nei confronti dei programmi di bonifica, riforma e ricostruzione sponsorizzati dagli Stati Uniti, soprattutto nel Sud. Le fotografie realizzate in questo quadro, dunque, si concentravano su temi come la prosperità e la crescita economica, il miglioramento delle condizioni di vita, la piena occupazione e l’incremento della produttività ⁻¹⁶.

Va aggiunto che sempre nel 1947 Adriano Olivetti fu il co-fondatore del Movimento Comunità (di ispirazione socialista ma in contrapposizione al Partito Comunista) e della rivista eponima, “Comunità”. Più che agire come un vero partito politico, il gruppo di “Comunità” mirava a guidare la ricostruzione economica nel Sud del Paese: si trattava di un obiettivo che ben si integrava con quelli del Piano Marshall, dal quale Olivetti ottenne finanziamenti per sostenere la propria campagna di modernizzazione ⁻¹⁷. Per diffondere questo programma nel Meridione, a partire dal 1950 Olivetti assunse anche un ruolo di leadership nel Comitato Amministrativo Soccorso ai Senzatetto (noto come UNRRA-CASAS), la sezione italiana della United Nations Relief and Rehabilitation Administration dedicata al problema delle abitazioni. Tra i progetti più importanti vi era quello per La Martella, una nuova zona residenziale ai margini di Matera progettata da un gruppo di architetti romani diretti da Federico Gorio e Ludovico Quaroni ⁻¹⁸. Il progetto originario per La Martella, oltre alla costruzione di alloggi moderni, prevedeva l’assegnazione a ciascun nucleo familiare di un lotto di terreno coltivabile attraverso l’Ente di Riforma Fondiaria per la Puglia e la Lucania, con il fine di rigenerare il sistema economico locale e di risollevarlo il “morale.” ⁻¹⁹. Per pubblicizzare questo nuovo villaggio, “Comunità” pubblicò articoli sulla vita nei Sassi corredati da fotografie che mostravano sia l’inadeguatezza degli alloggi che il nuovo progetto proponeva di trasformare,

sia la struttura insediativa di una comunità fortemente integrata, che Quaroni e i suoi collaboratori decisero di preservare ⁻²⁰.

La realizzazione di La Martella fu resa possibile anche da una terza iniziativa in cui confluirono risorse finanziarie e la fotografie americane. Nel 1950-1951 Friedrich Georges Friedmann, professore di filosofia alla University of Arkansas, studiò con un gruppo di ricerca interdisciplinare la cultura, la società e l'economia della città, grazie al supporto della United States-Italy Fulbright Commission e successivamente della Humanities Division della Rockefeller Foundation ⁻²¹. Il progetto iniziale di Friedmann era quello di indagare le condizioni economiche e sociali di tutto il Mezzogiorno italiano. Tuttavia nel 1950 decise di concentrare le proprie ricerche sulla Lucania dopo avere incontrato Rocco Scotellaro, il poeta-sindaco di Tricarico, conosciuto grazie a Carlo Levi e all'American Friends Service Committee, un'organizzazione quacchera di Philadelphia attiva sul fronte dell'educazione nell'Italia meridionale, nonché ad Anna Lorenzetto, fondatrice nel 1947 dell'Unione Nazionale Lotta all'Analfabetismo (U.N.L.A.) ed egualmente impegnata per migliorare il livello di istruzione nel Sud ⁻²². Olivetti contribuì a modificare ulteriormente il piano iniziale di Friedmann offrendo sostegno economico alla sua ricerca per conto dell'UNRRA-CASAS, a condizione che il suo studio portasse maggiore attenzione su Matera ⁻²³. I frutti dell'indagine di Friedmann aprirono la strada al progetto per La Martella, che tra il 1950 e il 1954 attirò l'attenzione di investitori privati statunitensi. Le aziende americane, come la loro controparte governativa, si affidarono all'opera dei fotografi per documentare la città e per renderne evidente l'immediato potenziale economico. Anche Friedmann si rivolse alla fotografia per divulgare al pubblico americano gli esiti delle proprie ricerche. È sulla scorta di queste solide committenze, dunque, che Collins, Buble e Weiner intrapresero il proprio viaggio per Matera.

Fotografi americani a Matera

Che lavorassero al servizio del governo americano o di imprese private, i fotografi statunitensi giunti a Matera dopo la guerra avevano in comune un'idea della fotografia come strumento di impegno sociale. Si trattava di un approccio che avevano sviluppato dagli anni Trenta attraverso la Photo League di New York, oppure lavorando per Roy Stryker, l'economista rurale che nel 1935, durante il New Deal, era divenuto direttore della Photographic Unit della Farm Security Administration (F.S.A.), poi trasformata nell'Office of War Information (O.W.I.) ⁻²⁴. Dai fotografi di quell'epoca precedente – come ad esempio Evans, Dorothea Lange e Arthur Rothstein – avevano assorbito l'idea di Stryker secondo cui il fotografo, “like the good journalist, helps us to take off the waste, take off the hat, take off the unessentials”, per mostrare “the thing that was most important about that particular scene” ⁻²⁵.

Nel 1950 Marjory Collins fu la prima americana a fotografare a Matera, dove realizzò un *corpus* di immagini che mostravano la necessità di migliorare le condizioni di vita di coloro abitavano nei famigerati

Sassi. In precedenza, dal 1941 al 1943, aveva lavorato come fotografa ufficiale per l'O.W.I diretto da Stryker, con il compito di documentare gli ambienti domestici delle famiglie a reddito basso e moderato in città e suburbi di varie aree degli Stati Uniti ⁻²⁶. Coerentemente con le indicazioni di Stryker, le sue fotografie delle case americane avevano registrato spesso indizi di mobilità sociale verso l'alto: i membri di una famiglia afro-americana ben vestita di Washington, D.C. si siedono a tavola per la cena, oppure danzano al suono di un giradischi; il caposquadra di una fabbrica di cuscinetti a sfera di Philadelphia che legge il giornale alla moglie italo-americana nel soggiorno di casa. Altre sue fotografie documentavano l'impatto positivo sulle comunità locali dei programmi di edilizia popolare promossi dal governo, come ad esempio la serie realizzata nel 1942 a Greenbelt, nel Maryland ⁻²⁷. La cittadina, fondata nel 1937 nel quadro dei progetti del New Deal condotti dalla Resettlement Administration – un ente diretto da Rex Tugwell, il diretto superiore di Stryker – era stata progettata per dare impiego a breve termine a lavoratori specializzati e generici; nel lungo periodo, invece, avrebbe dovuto offrire case decorose, circondate da una “cintura verde” di alberi e spazi aperti, a famiglie selezionate dal governo tra la classe operaia e la classe media. Ispirata al Garden City Movement inglese, nato sulla scorta del trattato di Ebenezer Howard *Garden Cities of Tomorrow* (1902), Greenbelt poteva vantare un mix di alloggi a prima vista tutti uguali, ma organizzati in pianta in modo diverso a seconda delle esigenze ⁻²⁸. Gli edifici erano strettamente connessi con il paesaggio circostante e le famiglie erano collegate tra loro grazie a un sistema di percorsi, strade e sottopassi che separavano il traffico pedonale da quello automobilistico. Le fotografie di Marjory Collins, realizzate cinque anni dopo il completamento della città, mostravano le case basse con i tetti terrazziati, i cortili sul davanti e i sentieri di collegamento come fossero estensioni dell'ambiente naturale, in modo da enfatizzare il senso di armonia e di benessere reso possibile dal progetto governativo.

La documentazione realizzata da Collins nei primi anni Quaranta a Greenbelt e in altri insediamenti del governo americano influenzò il modo in cui la fotografa vide Matera quando vi giunse nella primavera 1950. Utilizzando una Rolleiflex, che le consentiva di interagire con le persone mentre le riprendeva, raccolse appunti visivi che in un secondo momento componeva in sequenze narrative alla stregua di nomi e aggettivi, mostrando sia la struttura fortemente interconnessa della comunità e la sua integrazione col paesaggio, sia la miseria degli abitanti. Le vedute dell'abitato, a volte riprese a volo d'uccello, mostrano frammenti di vita ordinaria, come ad esempio le ragazze che giocano nei cortili dei Sassi; altre riprese, più ravvicinate, colgono l'impertinenza della gioventù o la quieta esistenza della comunità.

Collins considerava fondamentale potersi integrare con la popolazione locale per realizzare buone fotografie. Il suo amico Milton Gendel – il corrispondente in Italia per “Art in America” dopo la guerra, con il quale Collins viaggiò in quello stesso anno per documentare i progetti

del Piano Marshall in Sicilia – racconta che la fotografa insistette perché fosse lui ad accompagnarla nel viaggio da Roma verso il Sud ⁻²⁹. Secondo Gendel, Collins era entusiasta di viaggiare con la Balilla del 1938 dell'amico, un catorcio che aveva visto giorni migliori. "You see, with an unpretentious car like that", disse la fotografa,

—
I'll be able to get close to the people, blend into the landscape as it were [...]. As a foreigner with cameras around my neck I'll be conspicuous enough, without appearing in something new and shiny ⁻³⁰.

—
Ritornata a Roma dopo i viaggi nel Sud, Collins offrì il suo *reportage* su Matera alla sede romana dell'Editors Press Service (E.P.S.) News Syndicate che aveva sede a Via delle Vite, vicino a Piazza di Spagna. L'agenzia, attiva sin dagli anni Trenta, riforniva di articoli e illustrazioni fotografiche alcune pubblicazioni in lingua inglese e realtà minori dell'editoria italiana ⁻³¹. Attraverso questo ente, nel giugno 1950, Friedmann scelse tre fotografie di Marjory Collins realizzate a Matera che a suo modo di vedere mostravano "the pressing needs of Italian peasants in the lesser-known regions of the country" ⁻³², per illustrare due suoi articoli per l'"Arkansas Gazette" sul problema delle abitazioni nell'Italia rurale e sulle affinità con le campagne dell'Arkansas (fig. 1). "Matera", scriveva Friedmann, "the provincial capital, [...] [is] perhaps the weirdest place in this world". E perpetuando uno dei miti più duraturi sui Sassi di Matera proseguiva:

—
caves have been inhabited since prehistoric times. They usually consist of a large room as nature has made it, and only the wall or door in front has been added by man ⁻³³.

—
Dopo aver fornito ulteriori particolari della sua visita a Matera dove aveva incontrato Zellerbach, direttore della missione E.C.A. in Italia, Friedmann illustrava i piani futuri "to solve the problem of the caves of Matera. The idea", spiegava,

—
is to construct three villages where the peasants work and to move the whole population out of the caves. Much money, ingenuity and collaboration is needed to solve such age-old problems. But the peasant of Lucania with a civilization and a morality which have been little touched by recent events – in contrast to many people in the cities who have been morally and culturally ruined – merits the greatest efforts on the part of a civilization which, less old and many respects less fortunate, has what it takes to liberate a great part of mankind from the squalor of misery ⁻³⁴.

—
Nell'articolo, le fotografie di Collins illustrano gli specifici "problemi" delle abitazioni nei Sassi: una ragazza trasporta acqua lungo un sentiero selciato perché, recita la didascalia, "houses have no plumbing, and

Friedrich Georges

Friedmann,

Housing is Rural Italy's Problem, in "Arkansas Gazette," 18 giugno 1950.

Fotografia di Marjory

Collins



water must be taken to them”; una donna corpulenta che indossa un grembiule è davanti a una delle “Lucanian houses built in caves”, mentre un’altra bambina compare davanti a una “cave where [...] the small openings above the door are the only windows available”⁻³⁵. I ritratti fotografici delle due ragazze e della donna anziana alludono anche alla dimensione allargata delle famiglie che affollano le case di una stanza dei Sassi; l’assenza di uomini nelle fotografie di Collins registra il lungo viaggio che il *pater familias* è costretto a compiere ogni giorno, spesso a piedi, per lavorare le terre circostanti, che solitamente appartengono a ricchi possidenti che risiedono altrove, persino a Napoli o a Roma.

Soggetti simili – bambini, panni stesi, pozzi comuni – si ripetono in alcune vedute d’interni che costituiscono una seconda serie sui Sassi realizzata da Collins. Anche queste fotografie, come quelle a corredo dell’articolo di Friedmann, dovevano dimostrare la necessità di un progetto per Matera come quello di La Martella. Ancora una volta fornite dall’E.P.S. News Syndicate, queste immagini vennero pubblicate nell’autunno 1950 sulla rivista di Adriano Olivetti insieme a un articolo

Riccardo Musatti,
*Viaggio ai "Sassi" di
Matera*, in "Comunità",
vol. IV, n. 9, settembre-
ottobre 1950, p. 42.

Fotografia di Marjory
Collins



Le grotte sono composte di un unico ambiente. Al centro è il tabulato dei genitori. Ai piedi di questo, sistemata sul ripiano di un cassone da grano, è la « lettiera » dei figli. Sulle pareti di suda pietra le fotografie di famiglia, i quadri sacri, le acquasantiere non nascondano le macchie di muffa e di salitro, le solitudini delle infiltrazioni di acqua e di fetido liquore.

Nell'oscuro vano di fondo, separato da un mobile sgangherato e da una traversa di pietra, è sistemata la « pagliera » del nido. Il nido è previsto per il contadino materano: esso solo può risparmiargli la quotidiana fatica dei lunghi chilometri che lo separano dal campo.

di Riccardo Musatti ⁻³⁶. Scrittore, sociologo e “braccio destro” di Olivetti, Musatti faceva parte del gruppo di ricerca interdisciplinare materano di Friedmann che con regolarità forniva alla rivista articoli corredati da fotografie ⁻³⁷. Alcuni dei contributi di Musatti, in realtà, prendevano corpo proprio da queste ultime, contrariamente alla prassi di scegliere le immagini sulla base dei testi. Nel 1956, ad esempio, Renzo Zorzi, allora caporedattore di “Comunità”, chiese a Musatti un intervento su una mostra di architettura americana a Roma, costituito da

—
20-25 fotografie ben scelte (cioè ad un tempo rappresentative e non troppo sfruttate) accompagnate da un testo anche non troppo lungo ⁻³⁸.

—
Il contributo sui Sassi pubblicato da Musatti su “Comunità” nel 1950 sembra essere nato in modo simile. A parte una breve introduzione, il pezzo consiste di una serie di didascalie alle fotografie di Collins che descrivono le misere condizioni di vita degli abitanti dei Sassi. In una di esse, osserva Musatti,

—
[a]ccanto alle rare fontanelle dell'Acquedotto pugliese si affollano ininterrottamente gli abitanti dei Sassi coi loro orcioli di antichissima forma ⁻³⁹.

—
Si tratta di una fotografia che mostra una donna nell'atto di riempire una mezza dozzina di anfore di terracotta con l'acqua di una fontana. Poco distante si intravede un uomo con tre ragazzi, uno dei quali si avvicina alla fotografa per guardare direttamente nell'obiettivo nel momento esatto in cui scatta l'otturatore. In una seconda didascalia, relativa alle abitazioni tipiche dei Sassi, Musatti nota “un cassone di grano” ai piedi di un letto dove diversi ragazzi dormono insieme, nonché “le fotografie di famiglia” appese “sulle pareti di nuda pietra” che malgrado tutti gli sforzi “non nascondono le macchie di muffa e di salnitro, lo stillicidio delle infiltrazioni di acqua o di fetido liquame” (fig. 2) ⁻⁴⁰. Sarebbe stato difficile partire da un testo già scritto per includere in un'unica fotografia tutti questi dettagli significativi, tra i quali si notano anche una debole lampadina decorata con un paraluce di carta fatto a mano e un mulo nel vano della porta, che segnala l'utilizzo degli animali domestici per il trasporto.

Descrivendo il modesto arredamento visibile nella fotografia di Collins, Musatti si concentra sugli elementi che confermano la necessità di “solve the problem” delle abitazioni dei Sassi, per utilizzare la terminologia di Friedmann. Tuttavia l'immagine propone anche una narrazione decisamente più ampia sulle tradizioni e le credenze locali – specialmente per quanto riguarda lo stesso *medium* fotografico – che non dovette sfuggire a Marjory Collins.

Anche se è innegabile che le fotografie e le immagini sacre appese al muro coprono in parte le brutte (e malsane) infiltrazioni d'acqua, il motivo fondamentale della loro presenza in questo umile alloggio non sembra essere quello di mascherare la persistente umidità dei Sassi. Queste immagini, disposte in un ordine approssimativo ma non casuale, occupano un posto d'onore sul cassettoni, nell'unico spazio lasciato libero in una stanza ingombra di oggetti. In una semplice cornice di legno è visibile il ritratto ovale, realizzato da uno studio fotografico locale, di un uomo coi baffi di mezza età che indossa giacca e cravatta. A fianco compare un'immagine più piccola, incorniciata in modo simile,

di una Madonna velata di bianco. Poco oltre, altri due ritratti ovali di un uomo a mezzobusto – forse lo stesso della fotografia precedente – e di una donna sono stati montati in un'altra cornice in legno, questa volta più grande ed elaborata delle altre. Questa sorta di *collage* che unisce due ritratti realizzati in uno studio fotografico ricorda probabilmente un matrimonio, o forse una coppia troppo povera per farsi fotografare nel giorno delle nozze che ha deciso di tramandare l'evento ai posteri creando in un momento successivo questa immagine della propria unione inseparabile.

Questa fotografia di Marjory Collins di una stanza semplicemente arredata, che evidenzia l'eguale valore assegnato dagli abitanti di Matera alle fotografie di famiglia e all'iconografia religiosa, sembra anticipare visivamente l'appello di Geoffrey Batchen per nuove storie della fotografia in grado di rendere conto degli usi vernacolari del *medium* ⁻⁴¹. In particolare, questa immagine rivela la prevalenza nei Sassi di una sensibilità estetica radicata nella tradizione cattolica, nella quale le icone, attraverso gli usi rituali, possono perpetuare la presenza di eventi mitici o storici. Come è stato osservato da Batchen e da Monica Garza a proposito delle pratiche fotografiche in Messico, in contesti culturali di questo tipo le fotografie sciolgono il loro rapporto esclusivo con il passato per vivere, piuttosto, in un presente continuo ⁻⁴². I due studiosi scrivono “of the catastrophe of time's passing, but [...] also [...] of eternal life” ⁻⁴³. La fotografia di Collins ci parla della memoria elaborata da una famiglia nei confronti dei propri cari, ma anche della pratica degli abitanti dei Sassi di utilizzare le immagini per inserire persone del passato nel 'qui e ora'. La didascalia fornita da Musatti, concentrandosi sulle insalubri condizioni di sopravvivenza degli abitanti, non considera la capacità della fotografia di gettare luce su queste pratiche locali, in particolare la tendenza a mitigare la distinzione tra immagini sacre e profane.

Pubblicate con didascalie che concentrano l'attenzione sulla povertà, le ristrettezze e le cattive condizioni igieniche, le fotografie dei Sassi di Collins finiscono dunque per illustrare un discorso sulle condizioni di vita particolarmente premoderne che persistono nei Sassi alla metà del XX secolo. A questo proposito, l'osservazione di Mary Price secondo la quale le fotografie prendono senso attraverso le parole che le accompagnano, piuttosto che per le informazioni visive che registrano, sembrerebbe condivisibile ⁻⁴⁴. Tuttavia le rappresentazioni di Matera offerte da altri fotografi americani nei primi anni Cinquanta suggeriscono un modello differente, nel quale la modernizzazione della città antica è suggerita visivamente e con poche informazioni testuali, secondo una strategia ereditata dalla fotografia del New Deal e ulteriormente sviluppata nelle pratiche al servizio delle grandi aziende americane.

Esther Bublely si recò a Matera nel 1953 per documentare l'“intensive program of development and land reform” che includeva La Martella, come la fotografa annota in una descrizione inedita della committenza ⁻⁴⁵. Come Marjory Collins, anche Bublely nei primi anni Quaranta

Esther Bubley,

Resident of the Sasso. The Sasso is a slum district in Matera where the homes are caves hollowed out of the hills, 12 gennaio 1953.

Stampa alla gelatina bromuro d'argento, 35,6 × 27,9 cm.

Esther Bubley Archive, Standard Oil (New Jersey) Collection, SONJ 78227 m27A, Archives and Special Collections, University of Louisville



aveva lavorato per Stryker all'O.W.I. ⁻⁴⁶. Dopo poco, tuttavia, Stryker lasciò l'incarico governativo per avviare un'agenzia fotografica in seno alla Standard Oil Company, nel New Jersey. Invitata a lavorare per questo nuovo progetto, Bubley continuò ad affinare le proprie competenze come fotografa dell'industria seguendo il modello di Stryker: “more accent on people and less on plants and processes” ⁻⁴⁷.

Il celebrato *reportage* di Bubley per la Standard Oil – che affrontava temi come le città del Texas legate al petrolio, gli spostamenti in autobus e gli intrattenimenti per i bambini nei villaggi estrattivi – fu la base per la sua indagine su Matera come nuova frontiera – e nuovo mercato – del petrolio americano ⁻⁴⁸. Seguendo il suggerimento di Stryker di documentare il volto umano e le conseguenze più ampie dell'industria, Bubley fotografò le usanze locali nei Sassi, ma anche i segni della modernizzazione innescata dal petrolio, in una serie di oltre trenta fotografie che non vennero mai pubblicate.

Il ritratto di una donna anziana che guarda in lontananza nei Sassi con la mano che le sorregge il mento è un chiaro esempio della tendenza di Bubley a rappresentare in maniera raffinata il volto umano del *big business* (fig. 3). L'abito nero e il velo della donna – segni di

vedovanza – si stemperano nell’oscurità della stanza, che avvolge ogni cosa nell’ombra con l’eccezione del suo profilo. Il volto e l’avambraccio suggeriscono una vita fatta di duro lavoro, tra le mura domestiche come nei campi. La pelle mostra il disegno delle rughe in corrispondenza della manica della camicia, nella fronte e attorno alla bocca. Le sue grosse dita dalle unghie corte evocano anni trascorsi a impastare il pane, lavare la biancheria, pulire piatti, tavoli e pavimenti. I suoi occhi profondamente incavati, appena visibili in quella stanza oscura, sembrano perdersi nei pensieri. Le sue labbra serrate si incurvano appena agli angoli della bocca, suggerendo che si trova a proprio agio.

A prima vista, la fotografia restituisce l’immagine di un modo di vivere tradizionale. Un vedova si siede per un momento di meditazione. I dettagli della scena – l’atteggiamento, l’abito e l’umile dimora della donna – raccontano una vita con pochi mezzi, se non di miseria, dedicata alla famiglia.

Ciò che non è altrettanto evidente è che la fotografia ritrae anche l’inizio di un’era moderna. Un’unica lampadina scende dal soffitto, appena fuori dall’inquadratura, e illumina una stanza senza finestre e senza porte verso l’esterno. La ruvida *texture* dell’immagine, che accentua la scabrosità della pelle raggrinzita e il volto avvizzito della donna, è il risultato della pellicola ad alta sensibilità con grana molto grossa, utilizzata per fotografare in interni con poca luce. Fu solo negli anni Quaranta, infatti, che le emulsioni dei materiali fotografici vennero standardizzate, rendendo più agevole fotografare in condizioni di luce mutevoli ⁻⁴⁹. Nel giro di un decennio, una fotografa americana di New York come Esther Bubley ebbe modo di realizzare questo ritratto nella luce povera di un interno di Matera.

Per la maggior parte, le fotografie realizzate da Bubley a Matera si concentrano su La Martella, che era ancora in fase di completamento durante il suo viaggio nella città lucana. Questo “housing project”, osservava nei suoi appunti, era collegato al capoluogo grazie a un “network of new roads”, nelle quali trattori e automobili stavano rapidamente sostituendo i tradizionali somari e i carretti ⁻⁵⁰. La Martella ospitava già cinquanta famiglie e altrettante erano attese di lì a poco. Il progetto prometteva a “each family [...] 7 acres of land”, “a house at nominal rent” e, per la comunità, “a church, a store, a school and a nursery for pre-school age children” ⁻⁵¹. Oltre cento edifici da illuminare e oltre settecento acri di terra da arare; e tutto questo aveva bisogno di carburante.

Quando Bubley fotografò La Martella, questa nuova espansione del nucleo urbano di Matera stava per diventare una potenziale frontiera del petrolio americano e italiano. Nell’autunno 1953, le principali compagnie statunitensi ed europee avevano iniziato a collaborare per definire una strategia che consentisse di ricollocare sul mercato mondiale il petrolio iraniano requisito due anni prima ⁻⁵². Nel 1954, la Standard Oil New Jersey aveva stretto un accordo con l’Ente Nazionale Idrocarburi, l’azienda di Stato italiana diretta da Enrico Mattei, per gestire due

raffinerie in Italia; al contempo l'ENI si consorziò con l'asse anglo-irano per gestirne una terza ⁻⁵³. La benzina prodotta in questi impianti iniziò ad essere venduta al dettaglio nelle stazioni di servizio in tutta Italia nel momento in cui la nuova rete infrastrutturale si apprestava a diventare oggetto di grandi investimenti. Il consorzio italo-americano contribuì a rendere Matera un mercato appetibile per il commercio internazionale di petrolio e offrì a Esther Bublely un'opportunità per fotografare, in un remoto villaggio dell'Italia meridionale, il lato umano di una delle maggior industrie mondiali ⁻⁵⁴.

Nel 1954, il carattere umano di un altro aspetto del commercio internazionale attirò a Matera un terzo fotografo americano: Dan Weiner. Newyorkese, nato a Harlem in un'epoca in cui il quartiere era abitato principalmente da immigrati ebrei, Weiner definì molto presto le proprie ambizioni artistiche. Nel 1937, con dispiacere del padre ma incoraggiato dalla madre, iniziò a studiare pittura alla Art Students League, per poi proseguire al Pratt Institute nel 1939-1940 ⁻⁵⁵. A corto di denaro, Weiner si sosteneva realizzando ritratti fotografici ad amici e amici di amici. Fu uno di questi a presentargli Sandra Weiner, fotografa e sua futura moglie.

Poco dopo il matrimonio Weiner decise di dedicarsi completamente alla fotografia. Iniziò a lavorare con Valentino Sarra, proprietario di uno studio commerciale di notevole successo nel quale Weiner apprese i rudimenti del lavoro in camera oscura. Fu lì che fece sua un'altra lezione destinata a influenzare il suo approccio al *medium*: l'arte di comporre fotografie 'spontanee'. All'inizio degli anni Quaranta, le fotografie realizzate per le riviste erano spesso messe in scena e impaginate in modo da indurre nel lettore il massimo impatto emotivo. Come Arthur Rothstein aveva osservato nel 1942, "[w]ith proper direction, a camera can remove the superfluous and focus the attention of the spectator in such a way that only the significant and characteristic aspects of a situation are seen". A patto che l'immagine restituisca una riproduzione fedele di quello che il fotografo crede di vedere, aggiungeva, "whatever takes place in the making of the picture is justified" ⁻⁵⁶.

Un ritaglio di giornale non datato nell'archivio di Weiner fornisce qualche indicazione sul modo di lavorare che sperimentò durante la sua collaborazione con Sarra, un fotografo che durante la guerra usava spesso agitare sentimenti patriottici. Come recita la didascalia di una prima immagine, "for realism in posing for a Valentino Sarra war poster [...] professional models [...] get a thorough mud bath before the 'shooting'". In una seconda fotografia, "an assistant sets the lens of the huge studio camera" che Sarra utilizza per mettere a punto immagini immediate che possono "to step up the temper and spirit of a nation to fighting pitch" ⁻⁵⁷.

Mentre apprendeva il principio del "realism in posing" nello studio di Sarra, Weiner iniziò a frequentare la Photo League, una cooperativa di fotografi che credevano nella possibilità di utilizzare il potere delle immagini per cambiare la società. In veste di presidente nel 1947,



04

Dan Weiner,
Mother and Child, Italy,
 1954. Riprodotta
 in "The New York Times,"
 8 maggio 1955, p. 17

di segretario esecutivo tra il 1948 e il 1950 e di insegnante della Photo League School nel corso di diversi anni, Weiner maturò grande rispetto per l'opera dei fotografi raccolti da Stryker nella Photography Unit della FSA – ad esempio Rothstein, Evans e Lange – per dare forma a un vasto archivio di fotografie in grado sostenere e pubblicizzare gli sforzi del governo nel combattere la povertà rurale negli Stati Uniti. Al fondo, “la Farm Security era un programma operativo”, ricordò Stryker successivamente:

—

They were going to help move people out of depressed areas – primarily rural [...]. They were going to help people [...] to be able to make a living on their [land], [...] to help them get better practices [...]. Photographs [are] tools to make the program clear –58.

—

Grazie alle fotografie della FSA riprodotte in quotidiani e riviste locali, gli americani si trovarono ad affrontare gli “aspetti umani” della Depressione, che diversamente appariva come un problema eminentemente economico senza particolari conseguenze per la vita quotidiana delle persone –59.

Prendendo spunto dai fotografi della FSA che ammirava, Weiner si distinse nel rappresentare gli “aspetti umani” delle questioni sociali che segnarono gli anni Cinquanta, quali l'emergere del movimento

Dan Weiner,

Communion in Matera,

1954.

Stampa alla gelatina

bromuro d'argento,

15,7 × 23,7 cm.

International Center of

Photography. New York

Museum Purchase,

International Fund for

Concerned Photography,

1974. Copyright John

Broderick



per i diritti civili e l'industria americana. Lavorando su commissione per "Collier's" nel 1956, ad esempio, Weiner documentò l'azione di boicottaggio degli autobus a Montgomery, in Alabama, condotta da Martin Luther King, Jr. Il suo ritratto del giovane reverendo immerso nei pensieri è stato riconosciuto come una precoce e penetrante rappresentazione del celebrato leader del movimento per i diritti civili⁻⁶⁰. Tra il 1954 e il 1955, Weiner pubblicò su "Fortune" più di una dozzina di *reportages* che gettano luce sugli aspetti più prosaici del capitalismo americano, dalla vita quotidiana nell'impianto di confezionamento della Campbell's Soup alla dinastia familiare da cui dipendeva una delle più importanti imprese nazionali della carta e del legname⁻⁶¹.

Nel 1954, al culmine della sua carriera, Weiner giunse in Italia dove, coerentemente con i propri principi, fotografò indistintamente i contadini più poveri e i funzionari d'azienda, cercando i segni di un'esperienza umana condivisa e facendo emergere gli sforzi compiuti dalle persone per migliorare l'esperienza altrui. A Roma, la prima tappa del suo viaggio, realizzò una serie sulla rinascita della città dopo la guerra. In una fotografia una donna che indossa guanti bianchi è seduta a un caffè e si appresta ad afferrare un drink da un vassoio argentato; in un'altra, una donna con un bambino in braccio, seduta sulla soglia di una porta, guarda in lontananza. Questa seconda immagine, riprodotta sul "The New York Times" per annunciare la mostra delle fotografie italiane di Weiner' alla Limelight Gallery di New York nel 1955, può essere intesa come la versione moderna di una Madonna con bambino (fig. 4)⁻⁶². La fotografia ci ricorda, come ha notato Thomas Crow, che il simbolismo cattolico e i temi del misticismo cristiano, anche se apparentemente lontani dalla modernismo e praticamente trascurati dagli studi storico-artistici su questo movimento, hanno continuato ad occupare le pratiche artistiche per tutto il Novecento e oltre⁻⁶³.

Le fotografie italiane di Weiner sono una prova di questa persistente fascinazione per le tracce della Chiesa romana nel paesaggio quotidiano. Non a caso, le uniche due fotografie mai pubblicate del suo viaggio in Italia mostrano con eccezionale intimità per un estraneo – per di più uno straniero – un rito cattolico, in particolare la prima comunione di una bambina di Matera (fig. 5). “First communion is a great event in the life of a little girl even in a big city,” Weiner scrisse a proposito delle due fotografie riprodotte nell’*American Society of Magazine Photographers Annual* del 1957:

—
But infinitely more so in a place like Matera, where the two ceremonies – confirmation and first communion – usually take place on the same day. To wash, iron, fit and wear a white dress and a white veil all day long is too much of an ordeal to be repeated on two different occasions –⁶⁴.

—

Nella prima delle due fotografie pubblicate, Weiner mostra la bambina che avanza tra i Sassi, con l’orlo dell’abito bianco tenuto fermamente con le mani guantate per evitare di sporcarla sull’acciottolato, mentre un gruppo di bambini e un anziano guardano in un misto di curiosità, ammirazione e orgoglio. Nella seconda fotografia, ripresa poco prima probabilmente nello spazio cavernoso della casa, vediamo la bambina concentrarsi mentre infila con cura le dita nei guanti bianchi decorati di perle, mentre tre giovani donne sono intente a dare gli ultimi tocchi al velo e alla sua acconciatura. Un gruppo indistinto di donne con bambini sullo sfondo suggerisce l’estensione della famiglia della ragazzina, ma anche il ripetersi da una generazione all’altra del rituale sacro di quella giornata. Altre due fotografie, nelle quali Weiner mostra la bambina in chiesa – una mentre è inginocchiata all’altare di fronte a un imponente colonnato e a una distesa di banchi praticamente vuoti; l’altra di profilo, mentre per la prima volta riceve l’ostia dal sacerdote – non vennero pubblicate nel *reportage* finale. Se ne evince che l’interesse del fotografo risiedeva anzitutto nella funzione sociale della religione a Matera, piuttosto che negli aspetti particolari del rito della Comunione.

Sullo sfondo della fotografia della Prima comunione vi è un dettaglio che allude a un ulteriore aspetto della vita moderna di Matera e che, alla luce del lavoro precedente di Weiner sulla complessità dell’industria americana, getta una luce particolare sulle finalità del suo viaggio in Italia. Nella parte alta dell’inquadratura si vede che sulla parete esterna di un’abitazione dei Sassi qualcuno ha tracciato con la vernice le lettere “DDT”, seguite subito sotto da una fila di numeri che indicano una data nel 1954. La scritta certifica l’“appropriata disinfestazione” dell’alloggio contro la malaria e altre infezioni mediante il potente agente chimico prodotto negli Stati Uniti, nel quadro di un programma di riqualificazione e riforma agraria avviato a Matera sin dal 1950 su iniziativa del governo italiano e con il sostegno del Piano Marshall –⁶⁵. La stessa scritta si distingue più chiaramente sullo sfondo di un ritratto inedito realizzato

da Weiner a una donna dei Sassi che tiene fra le braccia un fascio di rovi: un indizio che l'attenzione del fotografo per questo segno di una modernizzazione finanziata con fondi americani era tutt'altro che casuale.

Un'altra stampa inedita conservata nell'archivio di Weiner conferma il suo interesse nei confronti degli sforzi allora in corso per traghettare l'antico centro nel Ventesimo secolo. La fotografia in bianco e nero mostra un uomo a cavallo di un asino la cui figura si staglia contro una fila di edifici moderni sullo sfondo. Nell'archivio, l'immagine era stata inizialmente catalogata tra quelle che il fotografo avrebbe realizzato l'anno successivo in Sudafrica, dove si sarebbe recato con Alan Paton, autore del libro *Cry the Beloved Country*, per realizzare un libro sulla madrepatria dello scrittore. Come lo stesso Weiner scrisse in seguito a proposito di quel *reportage*,

—
There I saw a remarkable sociological thing which became more and more obvious – the development of a whole people from tribal life to urban civilization in a few short years –⁶⁶.
—

Per qualcuno poco avvezzo al tipo di luogo mostrato dalla scena di Weiner, questa descrizione poteva sembrare plausibile: un asino e il suo proprietario stanno per uscire di scena – un presagio della fine della vita “tribale” – mentre la strada appena spianata e il nuovo quartiere annunciano l'arrivo della “civiltà”. E tuttavia la fotografia non riguarda il Sudafrica. Mostra invece una veduta di Matera, guardando dalla città verso La Martella, il villaggio appena realizzato grazie all'opera di Adriano Olivetti.

Altre fotografie nell'archivio di Weiner suggeriscono che il fotografo venne attratto da Matera anzitutto come espressione dell'attività umanitaria che caratterizzava l'*ethos* manageriale di Olivetti in quanto capitano d'industria italiano. Un provino inedito relativo alla serie realizzata in Italia conferma che il Weiner visitò lo stabilimento di produzione delle macchine da scrivere Olivetti a Ivrea prima o dopo il suo viaggio a Matera. Le poche fotografie realizzate a Ivrea testimoniano l'ampiezza della cultura aziendale di Olivetti, in particolare il suo duplice interesse nel successo economico e nel benessere dei propri lavoratori. In una scena, gli impiegati dell'Olivetti si stagliano sullo sfondo di una struttura verticale in vetrocemento, indaffarati a salire e scendere lungo la caratteristica scalinata delle Officine Olivetti I.C.O., progettate nel 1934 dagli architetti razionalisti Luigi Figini e Gino Pollini –⁶⁷. In una seconda fotografia, realizzata immediatamente dopo quelle alle Officine, alcuni bambini giocano in un asilo nido attrezzato con mobili progettati alla loro scala, una delle molte testimonianze dei servizi che Olivetti metteva a disposizione dei propri operai come investimento sulla loro qualità di vita.

Anche se gli archivi di Weiner e di Olivetti non forniscono alcuna indicazione in merito alle ragioni che condussero il fotografo a Ivrea, al capo opposto della Penisola rispetto a Matera, un indizio possibile può essere individuato nelle pagine di “Fortune”, la rivista in cui sia

Weiner che Olivetti lavorarono a stretto contatto con l'*art director* Leo Lionni. Nelle sole annate del 1954 e del 1955, "Fortune" pubblicò più d'una mezza dozzina di articoli sull'economia italiana, per la maggior parte illustrati con opere realizzate su commissione, come nel caso dei dipinti di Levi sull'acciaieria di Cornigliano, o con fotografie delle figure più importanti dell'epoca. A David Seymour, ad esempio, si deve una serie di ritratti destinati ad accompagnare una scheda su due "junior executives" italiani, uno dei quali era Olivetti ⁻⁶⁸.

È possibile che Weiner si fosse recato a Matera e a Ivrea con il compito di realizzare fotografie per la stessa inchiesta e che queste vennero scartate per qualche ragione, rimanendo nell'archivio dell'artista nello stato di preziosi provini inediti. "Fortune", dopotutto, era una pubblicazione tanto costosa quanto selettiva. Persino Walker Evans realizzò per la rivista alcune serie su commissione che non videro mai la luce ⁻⁶⁹.

Indipendentemente dalle ragioni che spinsero Weiner a fotografare a Matera e Ivrea, i principi di Olivetti combaciavano pienamente con l'attenzione del fotografo per i temi della sussistenza. Che si trattasse degli operai delle fabbriche o della miseria dei contadini, infatti, il credo di Olivetti era che il

—
management has a responsibility not only for human employment but also for human development – for promoting opportunities for liberating the creative qualities of the human mind and spirit ⁻⁷⁰.

—
"Fortune", peraltro, adottava una retorica analoga a quella di Olivetti: in un saggio fotografico sul magnate delle macchine da scrivere pubblicato dall'organo della finanza americana – in quel momento il principale canale di diffusione dell'opera di Weiner – poteva trovare spazio, almeno in parte, anche il suo *reportage* sull'Italia.

Le fotografie di Matera realizzate da Marjory Collins, Esther Bubley e Dan Weiner dopo l'immediato dopoguerra – sia che fossero pubblicate su una rivista di sinistra come "Comunità", sia che fossero volte a sostenere le strategie economiche di investitori italiani e americani – mostrano una società in movimento. A differenza dei loro colleghi europei – che nonostante i rivolgimenti in corso tendevano a soffermarsi sui segni delle tradizioni immobili del Vecchio Mondo – questi fotografi americani evitavano ogni forma di nostalgia per gettare luce con le loro immagini su un mondo arcaico sulla soglia della modernità. A questo proposito, la loro rappresentazione di Matera può essere vista come il prodotto di un'epoca che a metà secolo annunciava una Pax Americana la quale, anche se successivamente tradita, sembrava aprire la via a un futuro chiaro e luminoso. L'umanità delle persone messa in luce dai fotografi americani, e la carta patinata delle riviste che fecero conoscere quelle immagini ai lettori sui due versanti dell'oceano, contribuirono a rendere quella prospettiva ancora più plausibile.

Traduzione di Antonello Frongia

- ¹ Sulla “fine del dopoguerra”, cfr. Business Notes 1955. Per i fotografi a Matera nei primi anni Cinquanta, si veda Harris 2017b e Ragozzino 2017.
- ² Chéroux 2017.
- ³ Le fotografie di Matera di David Seymour vennero pubblicate in *Children of Europe* (Seymour 1949); quelle di Cartier-Bresson apparvero per la prima volta in *Les Européens* (Cartier-Bresson 1955).
- ⁴ Weiner 1957.
- ⁵ Cfr. Il Villaggio La Martella 1953. La letteratura successiva sull’architettura del dopoguerra a Matera è vastissima. Si veda in particolare Bilò / Valdini 2016; Talamona 2001; Toxey 2001.
- ⁶ Levi 1947 [1945].
- ⁷ Ivi, p. 82.
- ⁸ The Energies of Italy 1954.
- ⁹ Ivi, p. 99.
- ¹⁰ Baier 1977.
- ¹¹ Sul lavoro di Walker Evans per “Fortune”, cfr. *ibid.* e Keller 1995.
- ¹² Baier 1977, p. 6, citato in *ivi*, p. 299.
- ¹³ Cfr. il cap. IV, “Implementing the Marshall Plan,” in Machado 2007, p. 76.
- ¹⁴ Ivi, pp. 73-77.
- ¹⁵ Ivi, p. 78.
- ¹⁶ Ivi, p. 79.
- ¹⁷ Bilò / Vadini 2016.
- ¹⁸ Su La Martella e altri insediamenti moderni realizzati a Matera negli anni Cinquanta, cfr. Acito 2017; Toxey 2001; Scrivano 2005; Talamona 2001.
- ¹⁹ Cfr. #UNRRA CASAS.
- ²⁰ Musatti 1950 e Musatti 1955.
- ²¹ Papafava 2012.
- ²² Ivi, 178.
- ²³ *Ibid.*
- ²⁴ Sulla storia della Photo League, cfr. Klein / Evans 2011. Sulla fotografia del New Deal, cfr. Daniel *et al.* 1987.
- ²⁵ #Stryker 1963.
- ²⁶ Per una panoramica sul lavoro fotografico realizzato da Marjory Collins per l’O.W.I., cfr. Photogrammar, l’archivio digitale della Yale University, online <<http://photogrammar.yale.edu>> (25.04.2019).
- ²⁷ Sulla storia di Greenbelt, cfr. Knepper 2001.
- ²⁸ Howard 1902.
- ²⁹ Sul viaggio siciliano di Collins con Gendel, cfr. Harris 2011.
- ³⁰ #Gendel 1986.
- ³¹ Cfr. Johnson 2013 per riferimenti all’E.P.S. News Syndicate presenti negli *Editor & Publisher International Year Books*.
- ³² Friedmann 1950.
- ³³ *Ibid.* Sul fatto che i Sassi di Matera sono stati abitati senza sosta sin dalla preistoria, cfr. Blake 2017.
- ³⁴ Friedmann, 1950.
- ³⁵ *Ibid.*
- ³⁶ Musatti 1950.
- ³⁷ Milton Gendel ha caratterizzato Musatti come “right-hand man” di Olivetti in conversazione con chi scrive (31.07. 2017). Musatti aveva sottolineato l’importanza del concetto di comunità nella pubblicazione di Olivetti in #Musatti 1955.
- ³⁸ #Zorzi 1956.
- ³⁹ Musatti 1950, p. 41.
- ⁴⁰ Ivi, 42.
- ⁴¹ Batchen 2001, pp. 56-80.
- ⁴² Ivi, 74; Garza 2000.
- ⁴³ Batchen 2001, p. 76.
- ⁴⁴ Price 1995.
- ⁴⁵ #Bubley Lamp Story.
- ⁴⁶ #Bubley Biographical Data 2.
- ⁴⁷ #Bubley Biographical Data 3.
- ⁴⁸ Benché le inchieste fotografiche di Bubley per la Standard Oil fossero ampiamente pubblicate nelle riviste del tempo, come il “Saturday Evening Post,” “Vogue,” “U.S. Camera,” “Pageant” e “The American Weekly,” il suo servizio su Matera è rimasto inedito.
- ⁴⁹ La pellicola fotografica fu uno delle migliaia di prodotti standardizzati dalla International Standardization Organization (ISO) fondata 1947. Si veda Eicher 1997, p. 36.
- ⁵⁰ #Bubley Lamp Story.
- ⁵¹ *Ibid.*
- ⁵² Wilkins 1975.
- ⁵³ Solow 1954, p. 160.
- ⁵⁴ Wilkins 1975, p. 165.
- ⁵⁵ Per una panoramica sull’opera fotografica di Dan Weiner, cfr. Ewing 1989; Capa / Weiner 1974; Weiner Biography s.d.
- ⁵⁶ Rothstein 1942, p. 1357.
- ⁵⁷ #Fighting a War s.d.
- ⁵⁸ # Stryker 1963
- ⁵⁹ Rothstein 1942, p. 1359.
- ⁶⁰ Weiner Biography s.d.; Keto 2016.
- ⁶¹ Campbell Takes the Lid Off 1955; Lincoln 1954.
- ⁶² Deschin 1955.
- ⁶³ Crow 2017.
- ⁶⁴ Tucci, “Introduction,” in Capa / Weiner 1974, p. 57.
- ⁶⁵ Visson / Artom 1957, p. 12.
- ⁶⁶ #Weiner Captions.
- ⁶⁷ Gregotti / Marzari 2002.
- ⁶⁸ Junior Executive 1954, pp. 87, 208.
- ⁶⁹ Keller 1995, p. 299.
- ⁷⁰ Zellerbach 1955.

- Acito 2017** Luigi Acito, *Matera in the 1950s: Trials of Modernity*, in Harris 2017a, pp. 58-67.
- Baier 1977** Lesley K. Baier, *Walker Evans at Fortune 1945-1965*, catalogo della mostra Wellesley, Mass., Wellesley College Museum, 1977.
- Batchen 2001** Geoffrey Batchen, *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2001.
- Bilò / Valdini 2016** Federico Bilò / Ettore Valdini, *Matera e Adriano Olivetti: Testimonianze su un'idea per il riscatto del Mezzogiorno*, a cura di Francesca Limana, Torino, Edizioni di Comunità, 2016.
- Blake 2017** Emma Blake, *Materan Myth and Materan History*, in Harris 2017, pp. 30-45.
- Business Notes 1955** *Business Notes from Abroad: An Economic Perspective on Foreign News*, in "Fortune," vol. 51, n. 1, gennaio 1955, p. 59.
- Campbell Takes the Lid Off 1955** *Campbell Takes the Lid Off*, in "Fortune," vol. 51, n. 3, March, 1955, pp. 78-83, 120, 124, 126, 129.
- Capa / Weiner 1974** Cornell Capa / Sandra Weiner (a cura di), *Dan Weiner, 1919-1959*, New York, Viking Press, 1974.
- Cartier-Bresson 1955** Henri Cartier-Bresson, *Les Européens*, Paris, Editions Verve, 1955.
- Chéroux 2017** Clément Chéroux, *Magnum Manifesto*, Milano, Contrasto, 2017.
- Crow 2017** Thomas Crow, *No Idols: The Missing Theology of Art*, New South Wales, Australia, Power Polemics, 2017.
- Daniel et al. 1987** Pete Daniel / Merry Foresta / Maren Stange / Sally Stein (a cura di), *Official Images: New Deal Photography*, Washington, D.C., Smithsonian Institution, 1987.
- Deschin 1955** Jacob Deschin, *Family's Last Day: 270,000 Have Visited Steichen Exhibition*, in "The New York Times," 8 maggio 1955, p. 17.
- Eicher 1997** Lawrence D. Eicher, *Friendship Among Equals: Recollections From ISO's First Fifty Years, 1947-1997*, Geneva, ISO Central Secretariat, 1997.
- Ewing 1989** William A. Ewing, *America Worked: The 1950s Photographs of Dan Weiner*, New York, Harry N. Abrams Publishers, 1989.
- Friedmann 1950** Friedrich Georges Friedmann, *Housing is Rural Italy's Problem and Arkansas Professor Finds Many Similarities Between Rural Italy and Rural Arkansas*, con fotografie di Marjory Collins, in "Arkansas Gazette," 18 giugno 1950, s.p.
- Garza 2000** Monica Garza, *No Me Olvides: The Fotoescultura, a Mexican Photographic Tradition*, Albuquerque, University of New Mexico, 2000.
- Gregotti / Marzari 2002** Vittorio Gregotti / Giovanni Marzari, eds., *Luigi Figini - Gino Pollini. Opera completa*, Milano, Electa, 2002.
- Harris 2011** Lindsay Harris, *A New Kind of Ruin: Post-war Sicily Through the Camera Lens*, in Peter Benson Miller / Barbara Drudi (a cura di), *Milton Gendel: A Surreal Life*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2011, pp. 93-101.
- Harris 2017a** Lindsay Harris (a cura di), *Matera Imagined/Matera Immaginata: Photography and a Southern Italian Town*, Rome, American Academy in Rome, 2017.
- Harris 2017b** Lindsay Harris, *Pictures in the Mind: Photography and Matera*, in Harris 2017a, pp. 78-106.
- Howard 1902** Ebenezer Howard, *Garden Cities of Tomorrow*, London, Swan Sonnenschein 1902.

- Il Villaggio La Martella 1953** *Il Villaggio La Martella a Matera*, con fotografie di Paul Henning, Roma, Mutual Security Agency Special Mission to Italy, 1953.
- Johnson 2013** Gary M. Johnson, *Content Survey & Selective Index for Editor & Publisher International Year Books, 1929-1949 (2013)*, Newspaper & Current Periodical Room, Serial & Government Publications Division, Library of Congress, <<https://www.loc.gov/rr/news/epindex.pdf>> (26.06.2019).
- Junior Executive 1954** *Junior Executive, Italian Model*, in "Fortune," vol. 49, n. 3, marzo 1954, pp. 87, 208.
- Keller 1995** Judith Keller, *At Fortune*, in *Ead.*, a cura di, *Walker Evans: The Getty Museum Collection*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 1995, pp. 299-305.
- Keto 2016** Elizabeth Keto, *On Dan Weiner*, in *Vision and Justice: The Art of Citizenship*, in Harvard Art Museums, <<https://www.harvardartmuseums.org/tour/vision-and-justice/>> (26.06.2019).
- Klein / Evans 2011** Mason Klein / Catherine Evans, eds., *The Radical Camera: New York's Photo League, 1936-1951*, New Haven, Yale University Press, 2011.
- Knepper 2001** Cathy D. Knepper, *Greenbelt, Maryland: A Living Legacy of the New Deal*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.
- Levi 1947 [1945]** Carlo Levi, *Christ Stopped at Eboli: The Story of a Year*, trad. ingl. di Frances Frenaye, New York, Farrar, Straus, and Giroux, 1947 [ed. orig. italiana 1945].
- Lincoln 1954** Freeman Lincoln, *No Business Like Lykes Business*, in "Fortune," vol. 49, n. 2, febbraio 1954, pp. 108-116.
- Machado 2007** Barry Machado, *In Search of a Usable Past: The Marshall Plan and Postwar Reconstruction Today*, Lexington, Va., George C. Marshall Foundation, 2007.
- Musatti 1950** Riccardo Musatti, *Viaggio ai "Sassi" di Matera*, con fotografie di Marjory Collins, in "Comunità," vol. IV, n. 9, settembre-ottobre 1950, pp. 40-43.
- Musatti 1955** Riccardo Musatti, *Matera, città contadina*, in "Comunità," vol. IX, n. 33, ottobre 1955, pp. 28-35.
- Papavava 2012** Riccardo Francesco Papavava, *Friedrich Georg Friedmann*, in "Belfagor," vol. 67, n. 2, 31 marzo 2012, pp. 175-178.
- Price 1995** Mary Price, *The Photograph: A Strange, Confined Space*, Palo Alto, Stanford University Press, 1995.
- Ragozzino 2017** Marta Ragozzino, *Matera between Dystopia and Utopia: The Construction of an Image*, in Harris 2017a, pp. 68-77.
- Rothstein 1942** Arthur Rothstein, *Direction in the Picture Story*, in "The Complete Photographer" April 10, 1942, pp. 1356-1357.
- Scrivano 2005** Paolo Scrivano, *Signs of Americanization in Italian Domestic Life: Italy's Postwar Conversion to Consumerism*, in "Journal of Contemporary History", vol. 40, n. 2, 2005, pp. 317-340.
- Seymour 1949** David Seymour, *Children of Europe*, Paris, UNESCO, 1949.
- Solow 1954** Herbert Solow, *The Biggest Capitalist in Italy*, in "Fortune," vol. 50, n. 1, July 1954, pp. 85-91, 160-162.
- Talamona 2001** Marida Talamona, *Dieci anni di politica dell'Unrra Casas: Dalle case ai senzatetto ai borghi rurali nel Mezzogiorno d'Italia (1945-1955). Il ruolo di Adriano Olivetti*, in Carlo Olmo (a cura di), *Costruire la città dell'uomo*, Torino, Edizioni di Comunità, 2001, pp. 175-197.

- The Energies 1954** *The Energies of Italy*, in "Fortune," vol. 49, n. 1, gennaio 1954, pp. 98-107.
- Toxey 2001** Anne Parmly Toxey, *Materan Contradictions: Architecture, Preservation and Politics*, Farnham, UK, Ashgate, 2001.
- Visson / Artom 1957** Andre Visson / Guido Artom, *New Life Comes to the Italian South*, in "The Rotarian," vol. LXXXX, n. 2, febbraio 1957, pp. 11-13, 51.
- Weiner 1957** Dan Weiner, *Communion in Matera*, introduzione di Nicolai Tucci, in *ASMP. American Society of Magazine Photographers' Picture Annual*, New York, Simon & Schuster, 1957, pp. 158-161.
- Weiner Biography s.d.** *Dan Weiner: Biography*, <<http://www.stevenkasher.com/artists/dan-weiner>> (06.26.2019).
- Wilkins 1975** Mira Wilkins, *The Oil Companies in Perspective*, in "Daedalus," Special Issue, "The Oil Crisis: In Perspective," vol. 104, n. 4, Fall, 1975, pp. 164-165.

- #Bubley Biographical Data** "Esther Bubley. Biographical Data," 2-3. Esther Bubley Archive, Standard Oil (New Jersey) Collection, Archives and Special Collections, University of Louisville.
- #Bubley Lamp Story** "Photographer: Esther Bubley. General Information: Lamp Story-Matera," s.p. Esther Bubley Archive, Standard Oil (New Jersey) Collection, Archives and Special Collections, University of Louisville.
- #Fighting a War s.d.** *Fighting a War With Photos. Crack Camera Experts Are Helping America Fight the Propaganda War*, ritaglio di giornale, s.d., AG150:1/5 Research Context, Dan Weiner Archive, Center for Creative Photography, Tucson.
- #Gendel 1986** Milton Gendel, *Bilocation*, saggio inedito redatto nel maggio 1986. Milton Gendel Archives, Fondazione Primoli, Roma.
- #Musatti 1955** Riccardo Musatti a Renzo Zorzi, lettera ms (26.08.1955), Corrispondenza Zorzi-Pampaloni, Fondo Raccolta Documentale Giovanni Maggia / Presidenza Adriano Olivetti / Amministratore Delegato e Presidente / Urbanistica, attività culturali e politiche / Edizioni di Comunità / Carteggi personalità / Musatti Dr. Riccardo, 1954-1959. Fascicolo 272, Archivio Storico Olivetti, Ivrea.
- #Stryker 1963** Roy Stryker, intervista di Richard K. Doud, 17.10.1963, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC.
- #UNRRA CASAS** UNRRA CASAS 1 Giunta, Commissione per l'Incremento Economico e Sociale, Piano di Intervento Economico e Sociale per il Borgo La Martella a Matera," (December 7, 1951), 1-2, Fondo Friedrich Georges Friedmann / Matera / Gruppo di studio-Community study / Verballi, relazioni e allegati / Verballi. Fascicolo 8, Archivio Storico Olivetti, Ivrea.
- #Weiner Captions Dan Weiner Archive** AG150:1/6: Captions for South Africa, Dan Weiner Archive, Creative Center for Photography, Tucson.
- #Zellerbach 1955** James D. Zellerbach, "Statement for 'This I Believe,' San Francisco, CA, January 4, 1955, 'Private Enterprise and the Public Interest,'" 2, Carteggio J. D. Zellerbach, Crown, San Francisco, 1954-1958, Archivio Storico Olivetti, Ivrea.
- #Zorzi 1956** Renzo Zorzi a Riccardo Musatti, lettera ms (24.02.1956), Corrispondenza Zorzi-Pampaloni, Fondo Raccolta Documentale Giovanni Maggia / Presidenza

Fonti archivistiche

Adriano Olivetti / Amministratore Delegato e Presidente / Urbanistica, attività culturali e politiche / Edizioni di Comunità / Carteggi personalità / Musatti Dr. Riccardo, 1954-1959. Fascicolo 272, Archivio Storico Olivetti, Ivrea.

La fiaba e la precisione: la mostra *Nuovo paesaggio americano/ Dialectical Landscapes (1987)*

Abstract

The 1987 exhibition *Nuovo paesaggio americano/Dialectical Landscapes*, organized in Venice by the late Paolo Costantini with photographs of Robert Adams, Lewis Baltz, William Eggleston, John Gossage, and Stephen Shore, offered the Italian public the first major opportunity to experience firsthand a selection of recent works by five exponents of the so-called New Topographics movement. Focusing on the critical writings by Costantini and Luigi Ghirri, this essay maps the exchanges, readings, and misunderstandings between Italian and American photographic culture generated by the exhibition at a crucial moment in the canonization of the ‘Italian school’ of landscape photography.

Keywords

COSTANTINI, PAOLO; *NUOVO PAESAGGIO AMERICANO/DIALECTICAL LANDSCAPES*; GHIRRI, LUIGI; AMERICAN PHOTOGRAPHY; ITALIAN PHOTOGRAPHY; LANDSCAPE PHOTOGRAPHY; EXHIBITIONS; 1980s

Il 10 aprile 1987 inaugurava a Palazzo Fortuny di Venezia la mostra *Nuovo paesaggio americano/Dialectical Landscapes*, curata da Paolo Costantini con fotografie di Robert Adams, Lewis Baltz, William Eggleston, John Gossage e Stephen Shore (fig. 1) ⁻¹. Dodici anni dopo la celebre esposizione *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, organizzata a Rochester da William Jenkins (a cui avevano partecipato Adams, Baltz e Shore) ⁻², si trattava della prima occasione offerta al pubblico italiano per osservare dal vivo le opere di alcuni tra i maggiori autori statunitensi del ‘paesaggio contemporaneo’, conosciuti sino a quel momento soprattutto attraverso fotolibri, cataloghi di mostre, riviste specialistiche e occasionali incontri internazionali.

Pur non accompagnata da un dibattito pubblico particolarmente sostenuto ⁻³, la mostra può essere oggi considerata un caso di studio significativo per la ricezione italiana della nuova fotografia statunitense, soprattutto in merito alla rappresentazione dei luoghi e ai temi del ‘paesaggio ordinario’. Da un lato, *Nuovo paesaggio americano* si inseriva nel vivo delle vicende nazionali offrendo la possibilità di raffronti stilistici, tematici e teorici con due rassegne fondanti da poco presentate a Bari e a Reggio Emilia, *Viaggio in Italia* (1984) ed *Esplorazioni sulla via Emilia* (1986) ⁻⁴. Dall’altro, il denso saggio di Costantini incluso in catalogo portava elementi del tutto nuovi di riflessione, proponendo di fatto il superamento delle tradizionali contrapposizioni critiche e storiografiche tra culture fotografiche nazionali, per riconoscere nella questione del paesaggio un nuovo spazio ‘dialettico’, “ricco di rimandi, reminiscenze, associazioni” ⁻⁵ che chiamavano in causa una varietà di media e ricerche attorno ai problemi della rappresentazione e dell’iconosfera. Dalla mostra veneziana, oltretutto, sarebbero scaturiti negli anni a venire altri fertili scambi, sia di carattere operativo – com’è il caso dei progetti realizzati nel nostro Paese a partire dal 1991 da Baltz, Shore e Gossage ⁻⁶ – sia di natura editoriale – ad esempio la traduzione della raccolta di saggi di Robert Adams, *La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali* ⁻⁷ e il volume antologico sull’opera di Guido Guidi curato nel 2010 dallo stesso Gossage ⁻⁸.

Se *Nuovo paesaggio americano* costituisce dunque un passaggio cruciale nella vicenda più ampia che riguarda l’influenza della fotografia statunitense su quella italiana, va osservato che nel complesso questo scambio rimane poco indagato e pone problemi storico-critici di qualche rilievo. A fronte di una circolazione non marginale di fotolibri e pubblicazioni statunitensi riscontrabile già negli anni Trenta, infatti, sembra doversi registrare in Italia un certo persistente disinteresse per i contesti storici, politici e teorici nei quali tali opere hanno preso forma. Non è un caso che solo a partire dagli anni Novanta si sia assistito a uno sforzo di traduzione – di per sé rivelatore di una necessità culturale a lungo procrastinata – della vastissima produzione saggistica d’oltreoceano ⁻⁹. Se recentemente la storiografia tedesca ha potuto avviare una ricostruzione dell’effettiva ‘lettura’ dell’opera di Stephen Shore da parte della “Scuola di Düsseldorf” nata attorno a Bernd e Hilla Becher ⁻¹⁰, la comprensione della fotografia americana in Italia sembra essersi concentrata a lungo sugli aspetti stilistici e iconografici, eventualmente sostenuti da riflessioni mutate da altri *media* come il cinema e la letteratura ⁻¹¹. Come ha osservato Roberta Valtorta,

—
l’influenza americana sulla fotografia italiana non può dirsi compiutamente culturale: si tratta soprattutto di un’influenza di tipo iconografico e ‘visivo’ [...]. La fotografia italiana dei luoghi conserva in realtà una sua specialità, una sorta di dolcezza, diciamo, una certa tipica mancanza di perfezione, che deriva da stratificazioni culturali complesse ⁻¹².
—



01

**Paolo Costantini /
Silvio Fuso / Sandro
Mescola (a cura di),**
*Nuovo paesaggio
americano/Dialectical
Landscapes,*
Electa, Milano, 1987,
copertina

L'articolata proposta di Costantini e la reazione suscitata da *Dialectical Landscapes/Nuovo paesaggio americano* – testimoniata a caldo, come si vedrà, da due interventi critici di Luigi Ghirri – consentono per una volta di misurare con maggior precisione i contorni di questa distanza tra Italia e America, proprio a partire da quella “tipica mancanza di perfezione” a cui accennava Valtorta. Forse più desiderata che connaturata, quella “specialità” della fotografia italiana può essere vista come la difesa di un'identità culturale faticosamente conquistata e come una problematica ‘presa di distanza’ da nuove tendenze internazionali che nella seconda metà degli anni Ottanta, nonostante i significativi punti di contatto e di sintonia, già intervenivano a metterne in discussione alcuni significativi assunti.

Fotografia come “astrazione”

Dialectical Landscapes presentava complessivamente duecento fotografie tratte da progetti da poco conclusi, quali *Los Angeles Spring* e *Summer Nights* di Adams, *San Quentin Point* di Baltz, *True Stories* di Eggleston (in collaborazione con il musicista e regista David Byrne), *The Pond* e *The Plains of Hell* di Gossage, nonché una nuova serie sul Texas di Shore⁻¹³.

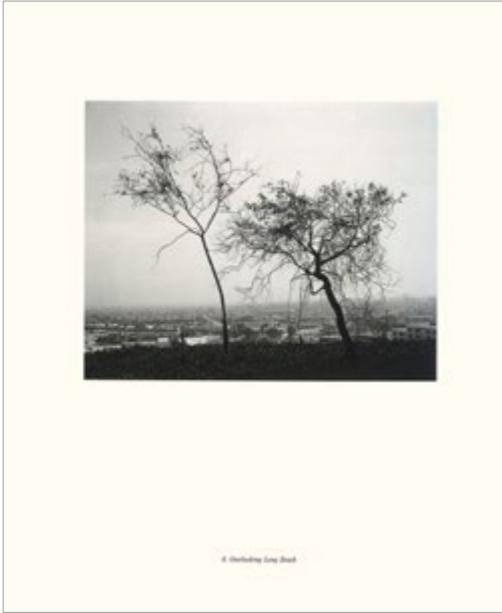
In termini generali, la mostra proponeva una lettura fortemente connotata della *straight photography* statunitense, privilegiando autori interessati allo “stile documentario”⁻¹⁴ più che alla missione direttamente rappresentativa della fotografia documentaria, o addirittura opere idealmente “senza stile”⁻¹⁵. Da questo punto di vista, la rassegna veneziana poteva essere letta come un'evoluzione diretta della “topografia” americana, che Jenkins aveva riferito alla postura concettuale,

liberata da ogni “beauty, emotion and opinion”, di Edward Ruscha ⁻¹⁶. Ma se la mostra del 1975 poteva ancora proporre una sorta di catalogo di temi distintivi dell’esperienza urbana e suburbana degli Stati Uniti – le case unifamigliari, il paesaggio veicolare, i motel, il *downtown*, le strutture industriali – a caratterizzare il “nuovo paesaggio americano” presentato a Venezia era invece una pervasiva iconografia del frammento e dell’insignificante. Sullo sfondo di una natura persistente, ma incerta e inospitale – piante addomesticate a ornamento di abitazioni borghesi, alberi scheletrici sotto la cappa di smog di Los Angeles, aride distese di rocce e arbusti nel deserto (figg. 2-4) – le fotografie segnavano punti di sosta e di osservazione scettica lungo un percorso apparentemente senza prospettiva o geografia, tra spazi sconnessi, oggetti incongruenti e scarti informi della civiltà contemporanea. Del tutto annullato, in questi progetti più recenti, era lo sguardo frontale sull’edilizia vernacolare che gli stessi Adams, Baltz e Shore avevano ricercato in precedenza sulle orme di Evans, soffermandosi rispettivamente sulle piccole “chiese bianche” del Colorado, sulle facciate introverse dei nuovi stabilimenti industriali della California e sulle *main streets* della provincia americana ⁻¹⁷. Del tutto superata era anche la vitalità urbana del *social landscape* degli anni Sessanta: nelle fotografie esposte a Venezia le persone comparivano solo di rado, figure distanti e minuscole sopraffatte da un paesaggio post-apocalittico (fig. 5).

Nel catalogo dell’esposizione, Paolo Costantini presentava questi inediti caratteri del *Nuovo paesaggio americano* in un denso saggio articolato in tre parti distinte ⁻¹⁸.

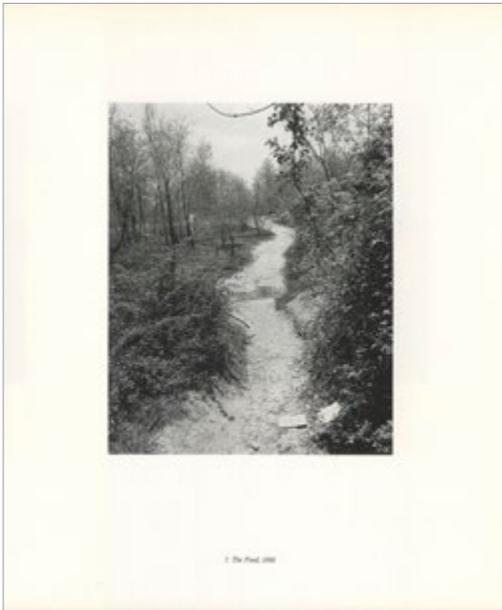
In via preliminare, Costantini proponeva anzitutto un riposizionamento della fotografia contemporanea come pratica insieme fenomenologica e concettuale. Prendendo le mosse dalla figura di Paul Cézanne e dal personaggio di Sorger, il geologo-fotografo protagonista del romanzo *Lento ritorno a casa* di Peter Handke (1979) ⁻¹⁹, il critico rilevava la “feconda inquietudine di una fotografia che riflette su se stessa, non trovandosi in pace nell’ambiente che esplora” ⁻²⁰; allo stesso tempo, rimarcava la distanza di questi autori dalla visione “epica” e dalla “virtuosistica eleganza formale” del paesaggismo classico di Ansel Adams e Edward Weston. Dato comune ai cinque fotografi americani, per Costantini, era inoltre il metodo analitico basato su progetti geograficamente e concettualmente unitari, in un processo inteso “come indagine e non come rappresentazione”, così come (citando Paul Virilio) “la scrittura è interrogazione prima, molto prima, di essere discorso o romanzo” ⁻²¹.

Nella seconda parte dell’intervento, Costantini ricostruiva la genealogia comune ai cinque fotografi muovendo dalla riflessione sul linguaggio documentario avanzata negli Stati Uniti in mostre come *New Documents* (1967) ⁻²² e implicita nel concetto di *social landscape* coniato da Lee Friedlander ⁻²³, per approdare a una lettura della mostra *New Topographics* come decostruzione della consolatoria antinomia tra “arte” e “documento” ⁻²⁴. Costantini offriva per la prima volta al lettore italiano una minuziosa ricostruzione del pensiero fotografico



02

Robert Adams,
Overlooking Long Beach,
in Costantini / Fuso /
Mescola 1987, p. 26



03

John Gossage,
The Pond, 1980,
in Costantini / Fuso /
Mescola 1987, p. 75

04

Lewis Baltz,
San Quentin Point, n. 55,
in Costantini / Fuso /
Mescola 1987, p. 50



© San Quentin Point, n. 55

05

John Gossage,
Los Angeles, California,
1980, in Costantini /
Fuso / Mescola 1987, p. 73



© Los Angeles, California, 1980

americano negli anni Sessanta e Settanta, al centro del quale collocava, in funzione di “manifesto”, il libro pionieristico di Robert Adams, *The New West: Photographs Along the Colorado Front Range* ⁻²⁵. Apparsa nel 1974, un anno prima della mostra di Rochester, il progetto di Adams proponeva un nuovo, rigoroso distacco “emozionale e intellettuale” ⁻²⁶ contro i rischi di ogni facile ironia o di affrettato giudizio sul desolato paesaggio suburbano del Colorado, osservato in una luce e un silenzio memori dei primi ‘topografi’ dell’Ovest americano, primo fra tutti Timothy O’Sullivan ⁻²⁷.

Ripercorrendo il percorso critico che dal ‘grado zero’ di Ruscha conduceva allo straniamento urbano di Garry Winogrand, delimitando un “territorio della fotografia” in cui “l’estrema lucidità di Walker Evans si unisce all’ironia di Robert Frank e dialoga con il disincanto della Pop Art” ⁻²⁸, riannodando i fili con le scienze del progetto e del paesaggio, evocando la letteratura di Peter Handke, Jorge Luis Borges, Truman Capote e Italo Calvino, Costantini sboccava dunque il profilo di un fotografo contemporaneo di tipo nuovo, non più comprensibile (e dunque giustificabile) in virtù delle sole scelte stilistiche o delle ascendenze linguistiche interne alla storia del *medium*, ma riconoscibile piuttosto come intellettuale al centro di un’intricata rete di pratiche, saperi, immagini, in ogni caso fortemente consapevole del carattere sempre implicitamente politico di ogni osservazione. Benché la terza parte del saggio fosse dedicata alla disamina delle specificità critiche dei cinque fotografi di *Dialectical Landscapes* – dall’approccio “fieramente nostalgico” di Eggleston sino alla “pazienza di un archeologo del futuro” di Baltz ⁻²⁹ – è in questo denominatore comune che risiedeva il suggerimento implicito avanzato da Costantini nei confronti di una cultura come quella italiana, che negli anni precedenti era venuta maturando riflessioni per certi versi analoghe in merito al ruolo civile del fotografo come possibile ‘educatore’ dello sguardo.

La fotografia americana degli anni Ottanta presentata a Venezia, pur radicata in una tradizione che privilegiava i temi della descrizione su quelli dell’espressione, della creatività o della ‘sperimentazione’, così come il modello ermeneutico szarkowskiano della “finestra” rispetto a quello dello “specchio” ⁻³⁰, segnalava dunque una frattura profonda e ormai compiuta nella tradizionale unità di stile e di programma che fino a quel momento sembrava contraddistinguere generi e pratiche della fotografia ‘diretta’, ‘documentaria’ o ‘modernista’. A dispetto delle apparenze, suggeriva Costantini, il rigore entomologico di Baltz o l’acribia descrittiva di Shore non testimoniavano necessariamente di una fiducia ingenua nel potere esplicativo del *medium* o il prolungamento di una supposta tradizione iperrealista americana, quanto piuttosto di un programma concettuale che investiva le condizioni della fotografia come arte deterritorializzata:

—
Una fotografia che, a dispetto della propria raggelante verosimiglianza, della sua intenzione di non voler essere né dimostrativa né

speculativa, si impone come astrazione, *tópos* autonomo, luogo della ricerca di un rapporto non subordinato con la realtà. Inquietante e seducente è il fatto che in questa fotografia l'astrazione è tale "da ripresentare una realtà che appare avere i tratti familiari della realtà apparente" ⁻³¹.

—

Nonostante la sua apparenza topografica o paesaggistica, questa nuova fotografia concettualmente 'astratta' sembrava decretare per Costantini la fine di ogni possibile esperienza o mitopoiesi del 'Luogo', costituendosi piuttosto come esercizio filosofico attorno al tema dell'apparenza e dello spaesamento. Si trattava di un tema che negli anni precedenti aveva indirizzato una parte significativa della riflessione italiana. Proprio in questa direzione era parsa muovere ad esempio la riflessione di Giovanni Chiaramonte, che in occasione di una rassegna sui concetti di "luogo e identità" nella fotografia europea aveva scritto nel 1983 di uno "spazio di frammenti dispersi" dove tutti gli indizi "indicano in genere una perdita del luogo". I fotografi, chiosava, erano divenuti "archeologi di una civiltà e di un tempo tutti ancora da decifrare, [...] alla ricerca di quegli elementi capaci di ricostruire la storia del proprio sguardo" ⁻³².

Dialettiche del paesaggio

Come suggerito dal titolo, *Dialectical Landscapes* sembrava far deflagrare le contraddizioni di un paesaggio americano per altri versi sopito nelle *routines* dell'ordinarietà post-industriale, non diversamente da quanto avveniva nel racconto di Raymond Carver, intitolato *Mirino*, selezionato da Gossage per l'antologia di testi in calce al catalogo ⁻³³. Allo stesso tempo, la mostra sembrava quasi lanciare una provocazione proprio verso la cultura fotografica italiana, che nei dieci anni precedenti si era progressivamente allontanata dall'iconografia dei conflitti sociali per approdare, con *Viaggio in Italia* ed *Esplorazioni sulla via Emilia*, alla decisa affermazione di un "nuovo" paesaggio italiano.

La reazione non tardò a manifestarsi. A una settimana dall'inaugurazione, Luigi Ghirri pubblicava nell'inserto "Weekend" di "la Repubblica" una serrata riflessione sulla mostra veneziana, dove la critica circostanziata ai cinque autori era inquadrata entro una significativa premessa storico-culturale che merita di essere riportata nella sua ampiezza:

—

La fotografia americana del passato ci aveva abituato a grandi narrazioni, quasi una saga fiabesca alla ricerca della identificazione del "genius loci": dai paesaggi sconfinati alle visioni urbane, dagli angoli più remoti e sperduti del nuovo mondo, sino ai frammenti dispersi di Lee Friedlander, e all'umanità dolorosamente frantumata della Arbus. La nuova fotografia d'oltreoceano invece, o per lo meno la corrente assai rilevante e presente in questa mostra curata esemplarmente da Paolo Costantini, guarda a questo spazio dei luoghi come se fossero improvvisamente contratti e sconosciuti; sembra che rimangano

solamente visioni lacerate e silenziose. Nella fotografia dei cinque autori si respira un'aria di inquietante tranquillità, più che la descrizione del paesaggio -34.

Nonostante l'apprezzamento dichiarato per l'operato di Costantini, tra le righe di queste considerazioni si possono già leggere alcuni importanti nodi critici: la 'sparizione' del paesaggio come soggetto dominante ed evento spazio-temporale, la propensione di Ghirri per la "saga fiabesca" e le "grandi narrazioni" che hanno innervato la cultura americana tradizionale; la selettività delle scelte curatoriali, che evidentemente fornivano un quadro solo parziale della fotografia americana più recente, animata in quegli anni da altri autori importanti del "new color", come ad esempio Joel Meyerowitz e Richard Misrach -35; l'"inquietante", quasi minacciosa tranquillità che sembrava evocare una *Waste Land* eliotiana.

Il responso, pur presentato in forma dubitativa, era decisamente negativo: se le fotografie di Baltz si riducevano per Ghirri a "un'ossessiva sequenza di rifiuti", quelle di Gossage testimoniavano uno sguardo destabilizzato e senza più un punto di vista, "unico modo per rispondere al vuoto del mondo esterno" -36. E se i notturni di Adams gli apparivano come uno studio metaforico sulla lotta tra la luce e il buio più che veri studi sul paesaggio, le immagini di Shore non gli parevano superare la condizione formale di "allucinate, colorate texture". Solo Eggleston, "il fotografo più amletico e problematico" dei cinque, sembrava riscattarsi da questa generalizzata vacuità dello sguardo (fig. 6), non ultimo per l'ironia di un progetto fotografico e cinematografico intitolato *True stories* - "in bilico tra 'Vere storie' e una visione di pura invenzione personale" -37 - che, si può immaginare, toccava le corde di una riflessione che lo stesso fotografo emiliano aveva condotto sin dai suoi lavori degli anni Settanta -38.

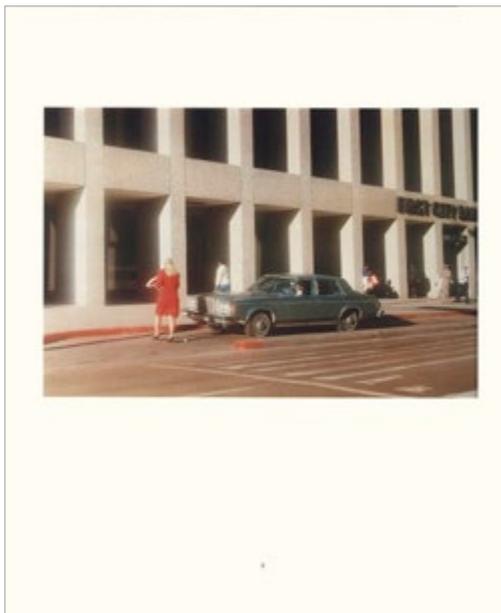
La posizione critica di Ghirri nei confronti di *Nuovo paesaggio americano* risulta con chiarezza ancora maggiore se si prende in considerazione un suo testo dattiloscritto datato aprile 1987 (ma pubblicato solo dieci anni dopo nell'antologia dei suoi scritti curata dallo stesso Costantini con Giovanni Chiaromonte), che propone, assai più del sintetico articolo pubblicato su "Weekend", una riflessione aperta e in parte autobiografica evidentemente stimolata dalla lettura del catalogo veneziano. Nella parte iniziale Ghirri ripercorre, non senza punte polemiche, le "poche e solite coordinate" già richiamate da Costantini: la classica genealogia che da Timothy O'Sullivan e Edward Weston conduce ai recenti "remake di classe"; l'esaltazione della loro "sconcertante fedeltà analogica, con aggettivi lusinghieri per la loro perfezione formale"; "l'immane richiamo ai grandi spazi del paesaggio americano", nel quale si proiettano i "vuoti esistenziali, i disastri ecologici ambientali, il pianeta difficile, l'insanabile dissidio naturale o artificiale, le assenze di umanità" -39. Si tratta di riferimenti "giusti e ancora appropriati", che egli stesso, ricorda, aveva avanzato nel 1985 in un intervento per

William Eggleston,

Senza titolo,

in Costantini / Fuso /

Mescola 1987, p. 60



il Symposium über Fotografie di Graz dedicato proprio ai rapporti tra fotografia europea e americana. A separare nettamente le culture del vecchio e del nuovo continente, aveva argomentato in quella sede, era la distinzione “tra una idea del tempo e quindi della storia che accompagna l’Europa” e l’“ossessionata” predisposizione dell’America per il concetto di luogo e di “spazio decisivo”⁻⁴⁰. Rispetto a quel quadro, tuttavia, le fotografie del “nuovo paesaggio” pongono per Ghirri un problema nuovo:

—

l’idea di una mutazione che è avvenuta, che il mondo, da abitabile e conoscibile, sia diventato per incanto misteriosamente sconosciuto, anche se lo sguardo si avventura in un luogo familiare o che comunque conosciamo. [...] Uno straordinario artificio che ha cambiato l’identità in analogia⁻⁴¹.

—

Consumatasi la “fiducia delle grandi narrazioni epiche” ed esaurito lo “stupore della rivelazione” per un mondo “libero e incontaminato”, il “grande romanzo fiabesco” della fotografia americana si estingue simbolicamente per Ghirri nella notte che avvolge il celebre castello fatato di Disneyland fotografato da Diane Arbus nel 1962. Dopo di esso, la “generazione degli anni ’70” in mostra a Venezia si trova nella necessità di rifondare un “nuovo alfabeto visivo, proprio perché la fotografia stessa ed in gran parte il cinema hanno già costruito una ‘immagine storica’ [...] attorno a queste geografie”⁻⁴². Si tratta, per il fotografo emiliano, di una rottura analoga a quella suggerita da Roger Caillois in *Dalla fiaba alla fantascienza*, dal quale riprende una corposa citazione:

—
“Il fiabesco è un universo meraviglioso che si affianca al mondo reale senza sconvolgerlo e senza distruggerne la coerenza. Il fantastico invece rivela uno scandalo, una lacerazione, una irruzione insolita, quasi insopportabile nel mondo reale. [...] L'apparizione è lo strumento essenziale del fantastico: ciò che non può accadere e che tuttavia si produce, in un punto e in un istante precisi, nel cuore di un universo perfettamente sondato e dal quale si credeva bandito per sempre il mistero. Tutto appare come ogni giorno: tranquillo, banale, senza nulla di insolito” —⁴³.

—

Il passaggio è cruciale. Anche se non espressa in termini frontalmente polemici, la distanza nei confronti della mostra veneziana è netta: riducendo al genere del “fantastico” o del “fantascientifico” il paesaggio distopico dei fotografi americani — una “liturgia funebre” che produce pericolose “forzature e identità precise e tombali” — Ghirri sostiene la necessità di perpetuare “la freschezza e la dinamicità” di uno sguardo “fiabesco” e “meraviglioso”, che irenicamente possa allinearsi “al mondo reale senza sconvolgerlo” —⁴⁴.

Esaurita la diagnosi, Ghirri affronta la questione dello stile fotografico predominante nella fotografia americana contemporanea, individuando un elemento fortemente critico in quello che considera l'accecante sovraccarico di “precisione” descrittiva comune ai cinque fotografi presentati in mostra:

—

all'inizio tutti noi siamo stati affascinati da questa singolare maestria tecnica, da questo artificio della visibilità, ma in certi momenti non manca, e non lo nascondo, una specie di fastidio, perché la rappresentazione sembra sconfinare in una sorta di anestesia dello sguardo per eccesso di descrizione, sento la mancanza di un punto di equilibrio —⁴⁵.

—

E ancora più avanti:

—

Uno sguardo onnivoro e un po' pornografico, che cerca di vedere tutto contemporaneamente, di carpire e rendere visibile uno sguardo ossessivo che non sembra lasciare alle cose, ai volti ai paesaggi la sottile incrinatura di un segreto che ancora possiedono —⁴⁶.

—

Ritroviamo qui un tema — quello della “fine”, ovvero della ontologica opacità del mondo per eccesso di visibilità — riferibile al pensiero di Paul Virilio e Jean Baudrillard sull’“estetica della sparizione” e sul “simulacro” —⁴⁷. Al di là di questi rimandi, tuttavia, la decisa polemica di Ghirri è tutt'altro che nuova: nella fotografia americana egli ritrova il paradosso, più volte evocato in altri interventi, di un *medium* sempre più vittima, come un moderno “Re Mida” della rappresentazione, del proprio magico potere di abbellire ogni cosa senza poterla realmente esperire —⁴⁸.

Stephen Shore.

Brewster County, Texas,
1987, in Costantini /
Fuso / Mescola 1987, p. 85



S. Shore (Shore), Photo, 1987

Si spiegano dunque in questo modo le osservazioni su Baltz e Shore inserite nel testo pubblicato su “Weekend”, che parlano di “un’ossessiva sequenza di rifiuti” e di “allucinate, colorate texture”. Questa lettura polemica della mostra veneziana, peraltro, non dovette sfuggire a Italo Zannier, che due mesi dopo, recensendo *Nuovo paesaggio americano* su “Casabella”, rispondeva tra le righe a queste osservazioni rifiutando ogni ipotesi di scivolamento nel “fantastico”, così come ogni lettura riduttiva del supposto descrittivismo di *Dialectical Landscapes*:

—
non vi è alcuna preoccupazione descrittiva, documentaria, [...] si tratta della ‘presa d’atto’ del rumore visivo implicito nel ‘nuovo’ paesaggio, graffiato, inquinato, degradato, inquietante rispetto al naturale e al fantastico di cui ci hanno parlato le antiche fotografie **-49**.

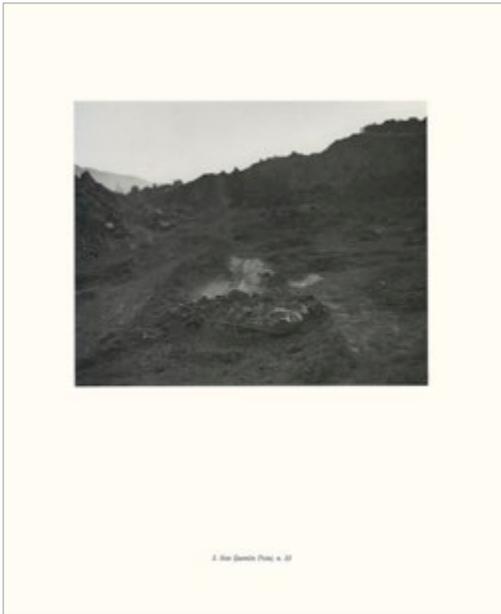
—
Va osservato che l’insistenza di Ghirri sull’elemento stilistico della precisione descrittiva lasciava necessariamente sullo sfondo altri fattori determinanti del pensiero fotografico elaborato dai cinque fotografi americani negli anni successivi alla mostra di Rochester. Osservate dal vivo, le nitidissime fotografie del deserto realizzate da Shore con un apparecchio 8 × 10 pollici testimoniavano di un’intensa ricerca sulla luce dura e senza atmosfera, dai valori quasi surreali, memore delle visioni straniate di Frederick Sommer nell’Arizona del 1943 **-50**. Quello che poteva apparire come un ritorno purovisibilista agli stereotipi della *wilderness* si rivelava invece un lucido programma d’indagine sulla dimensione percettiva del paesaggio desertico, senza l’ausilio dei marcatori urbani che avevano sorretto la ricerca precedente di Shore **-51**.

Lewis Baltz,

San Quentin Point, n. 23,

in Costantini / Fuso /

Mescola 1987, p. 40



Il paesaggio si rasciugava in effetti in quella stessa luce di astratta purezza, “semplicemente coesistente con lo spazio” ⁻⁵², che lo stesso Ghirri ritrovava in Walker Evans. Per Shore, questa dissoluzione dell’ordine prospettico, a cui corrisponde una “compressione” del tempo percettivo nella densità informativa del grande formato, è quanto di più vicino all’idea già espressa nel suo *Uncommon Places* (1982), ovvero il tentativo di restituire “what the world looks like in a state of heightened awareness” (fig. 7). È la ricerca di una posizione al di fuori degli schemi consolidati della fotografia novecentesca: già nel 1977, riferendosi alla classificazione quadripartita proposta da Beaumont Newhall – “straight photography (Weston), formalist (Moholy-Nagy), documentary (Cartier-Bresson), and equivalents (Stieglitz, Minor White)” – Shore aveva suggerito la necessità di una sintesi in grado di superare qualsiasi steccato stilistico ⁻⁵³.

A Venezia, il ripensamento dello statuto documentario in atto nella fotografia americana era implicito anche in un’altra serie, *The Pond* di Gossage. Nel 1985, proprio in occasione del VII Symposium über Fotografie di Graz sul tema “Europa-Amerika” che aveva visto anche la partecipazione di Ghirri, Baltz aveva spiegato che *The Pond*, contrariamente alle apparenze, non è solo una meditazione sulla tradizione filosofica americana incarnata da *Walden* di Henry David Thoreau, ma anche un “non-site” creato dall’unione di fotografie riprese in luoghi diversi degli Stati Uniti, dal Maryland a Long Island a Seattle ⁻⁵⁴. È il segnale importante di un mutamento di paradigma: lo stile realistico delle singole fotografie è programmaticamente contraddetto da un progetto e da un dispositivo di montaggio volto a creare la rappresentazione di un luogo

fittizio sotto le apparenze di un luogo reale: una “fiction based on fact” che costituirà a partire da quel momento il tratto distintivo di tutti i lavori di Gossage.

Anche *San Quentin Point*, la serie presentata da Baltz, costituiva un vero e proprio salto concettuale rispetto ai lavori precedenti. Come nel caso di Shore, anche queste fotografie “occupy an ambiguous position as regards the sense of scale”, evocazioni di immagini da un microscopio elettronico e insieme da un universo extraterrestre⁻⁵⁵. Ma se in *Park City*, del 1980, Baltz aveva adottato una postura radicalmente anonima e distaccata⁻⁵⁶, il tratto distintivo di *San Quentin Point* è il progressivo avvicinamento ‘in soggettiva’, che attraverso il dispositivo della messa a fuoco selettiva implica un coinvolgimento sensoriale – ma anche un continuo riposizionamento, visivo e mentale – dello spettatore (fig. 8).

A ben vedere, Ghirri non sembra essere del tutto all’oscuro del quadro teorico che sostiene questi sviluppi. Nella sua caratterizzazione della fotografia americana come “specie di romanzo fantascientifico” su un mondo “diventato per incanto misteriosamente sconosciuto, anche se lo sguardo si avventura in un luogo familiare o che comunque conosciamo”⁻⁵⁷, sembrano riecheggiare le stesse considerazioni svolte da Mark Haworth-Booth nel volume di *San Quentin Point*, dove aveva parlato di un’opera “of someone who [...] lived in a world familiar with an extraterrestrial perspective on itself”⁻⁵⁸. Ma se per Ghirri fotografare significa riconoscere un mondo di simulacri nei quali si è definitivamente dissolto l’“omino sul ciglio del burrone” osservato da bambino nelle fotografie degli atlanti scolastici⁻⁵⁹, per Haworth-Booth è proprio il caos entropico delle discariche di San Quentin Point a costituire il luogo simbolico di formazione – quasi una postmoderna *madeleine* – del bambino contemporaneo sulla soglia del mondo adulto:

—
the waste ground is part of the natural adoptive territory of puberty/early adolescence – a disregarded tract profusely littered with fragments and oddments of the adult world, with the exception of adults themselves. [...] At a certain age many children wander among the luxuriant unplanted thickets of such places. They engender afterwards a surprising intensity of recall⁻⁶⁰.

—

L’elaborata proposta di rinnovamento indirizzata da Costantini alla cultura fotografica italiana, i dubbi velati, ma decisi, espressi da Ghirri nei confronti del ‘precisionismo’ della mostra veneziana, le puntualizzazioni interlineari di Zannier, le letture incrociate della teoria critica francese e statunitense, sono tutti elementi che suggeriscono i contorni di un dibattito *in nuce*, fatto tuttavia di allusioni, rimandi e forse incomprensioni piuttosto che di confronti diretti e di una franca “dialettica”. È su questa traccia che sembrano perpetuarsi, anche in anni successivi, la ricezione italiana della fotografia statunitense e più in generale il pensiero critico sulla fotografia contemporanea nel nostro Paese.

Coda, 1989-1992

Dopo il 1987, Costantini prosegue la propria intensa attività di studioso e curatore con una serie di iniziative sulla fotografia italiana che possono essere considerate come verifiche delle premesse teoriche avanzate in *Nuovo paesaggio americano*. La mostra del 1989 che celebra il centocinquantesimo della fotografia, curata insieme a Italo Zannier nuovamente a Palazzo Fortuny, porta il titolo significativo *L'insistenza dello sguardo* e conferma la linea analitica della "precisione" già individuata a proposito degli autori americani. La presa di posizione di Costantini è decisa:

—
mentre è capace di tanta esattezza e precisione, mentre fissa con insistenza il suo sguardo indagatore e talora inquieto, la fotografia ha il potere di suggerire altre indicibili realtà celate sotto una minuziosa descrizione superficiale [...] Lo sguardo liberato dell'uomo che guarda, come mi ha detto una volta Guido Guidi ⁻⁶¹.

—
L'immagine fotografica, precisa poco oltre,

—
non ha nulla a che fare con il mondo dell'esperienza quotidiana; e proprio nelle immagini in cui il fotografo tenta di rappresentare l'esterno attraverso il massimo della precisione e della definizione, la fotografia coglie ciò che per il linguaggio comune, per l'occhio quotidiano, è 'invisibile' ⁻⁶².

—
Queste idee, già avanzate a proposito dei fotografi americani, vengono ora attualizzate con riferimento al pensiero di Jean Starobinski ⁻⁶³ e all'edizione postuma delle *Lezioni americane* (1988) di Italo Calvino, delle quali la terza è dedicata proprio al tema dell'esattezza ⁻⁶⁴. Il peso di quest'ultima nel ragionamento di Costantini sulla precisione risulta evidente, benché il suo saggio in catalogo, a differenza di quello precedente, non presenti note bibliografiche ma solo citazioni interlineari senza l'indicazione puntuale della fonte. È infatti tra le pagine delle *Lezioni* calviniane, in un passaggio cruciale che affronta la poesia di Leopardi, che ritroviamo parole particolarmente vicine alla dialettica tra 'precisione' e 'vaghezza' già proposta da Ghirri a proposito della mostra veneziana. Scrive dunque Calvino:

—
Il poeta del vago può essere solo il poeta della precisione, che sa cogliere la sensazione più sottile con occhio, orecchio, mano pronti e sicuri. [...] la ricerca dell'indeterminato diventa l'osservazione del molteplice, del formicolante, del pulviscolare... ⁻⁶⁵

—
Precisione e indeterminatezza, visibile e invisibile, suggerisce Calvino, sono aspetti indissociabili della medesima *quête* conoscitiva dell'individuo moderno, ma è solo "il poeta della precisione" che può sperare di avvicinarsi al mistero del mondo, o almeno di circoscriverne

la molteplicità. Leggendo le *Lezioni americane* a due anni di distanza da *Dialectical Landscapes*, Costantini sembra riflettere sui rilievi critici dell'amico Ghirri e proporre in qualche modo il superamento dell'antinomia tra "saga fiabesca" e "visioni lacerate", pur giungendo a riconoscere alcune differenze di fondo tra la cultura fotografia italiana e quella statunitense:

—
esiste, credo, una specificità dell'apporto italiano; anzitutto determinata da una particolare tradizione culturale, quindi da un'evidente differenza nelle 'dimensioni' dello spazio, e poi dalla scelta del paesaggio delle periferie, degli spazi marginali, dei giardini. Non il desolante paesaggio desertificato della recente cultura americana, ma luoghi in cui la vita appare sospesa, e in cui restano come sospese anche le nostre consuete definizioni del mondo. Sentimenti privati ricorrenti nei lavori di molti autori non solo contemporanei: luoghi 'privati' della meditazione, della ricerca e della verifica di sé; della scoperta, dentro la pluralità inconciliabile del luogo osservato, della pluralità del soggetto ⁻⁶⁶.

—
Una definitiva conferma di questo riavvicinamento critico si ritrova nelle ultime righe del saggio in catalogo, dove Costantini sembra rendere tributo proprio alla lettura "fiabesca" della fotografia d'Oltreoceano proposta da Ghirri pochi anni avanti, in un articolo intitolato *Le carezze fatte al mondo di Walker Evans*: ⁻⁶⁷:

—
questa fotografia rifiuta ogni choc, ogni richiamo all'insolito o all'attualità, in favore di una "tenerezza", di un affetto dell'individuo nei confronti del mondo che si rintraccia in uno dei maestri riconosciuti delle generazioni più giovani, Walker Evans ⁻⁶⁸.

—
Il 1989 è per Costantini un anno produttivo. Dopo l'occasione veneziana cura con il fotografo emiliano una mostra di fotografie di Hazel e Paul Strand a Luzzara ⁻⁶⁹. Si intrattiene brevemente sull'opera di Ghirri in occasione di un'altra mostra per i 150 anni della fotografia, al Palazzo Rondanini di Roma, dove con Italo Zannier presenta una rassegna di autori storici e contemporanei ⁻⁷⁰. A proposito della nota serie su Versailles, nella quale Ghirri introduce con evidenza un trattamento neo-pittorialista del colore, Costantini rileva come essa rimandi sempre più a "un nuovo immaginario, in un tempo e in un paesaggio sospeso, grazie a uno sguardo consapevole della tradizione figurativa" ⁻⁷¹. La fotografia di Ghirri è quindi ricerca di "equilibrio, una misura per la rappresentazione del mondo visibile che pare in attesa di quella visione unificante, priva di contraddizione tra naturale e artificiale, per essere riconosciuto" ⁻⁷². La distinzione è netta rispetto alla considerazione per la sequenza di Guidi presentata nella stessa occasione (realizzata come nel caso di Shore da negativi 8 × 10 pollici): si tratta di "immagini trasparenti e precise, uno sguardo freddo e acuto", ove predominano

—
il silenzio, la precisione, il controllo dei meccanismi, la sapienza descrittiva [...] per una campionatura della molteplicità potenziale del visibile. Razionalità implicita, ma rigorosa ⁻⁷³.

—

È del tutto significativo che l'icastica annotazione conclusiva, ancora una volta non virgolettata nel testo, sia tratta dall'introduzione di Mario Lavagetto alla raccolta di saggi *Sulla fiaba* di Calvino, pubblicata nello stesso anno delle *Lezioni americane* e in totale coerenza con quanto già espresso dallo scrittore stesso a proposito del "poeta della precisione" ⁻⁷⁴. Triangolando il pensiero di Calvino su Ghirri e Guidi, Costantini sembra cercare l'inizio di una mappatura delle correnti italiane interne all'apparente unità di *Viaggio in Italia*.

Curiosamente, però, è nella rilettura di uno degli autori americani più "razionali" di *Dialectical Landscapes* che lo storico veneziano sembra voler elaborare una sorta di inattesa sintesi o mediazione con la posizione ghirriana sulla fotografia come fiaba. Attorno alle parole-chiave di due "lezioni" di Calvino ruota infatti, in quello stesso 1989, un intervento di Costantini su Lewis Baltz – *Exactitude and Multiplicity* – in occasione della retrospettiva di quest'ultimo al Des Moines Art Center:

—
Exactitude means a well-defined design, an incisive image, a language capable of describing with precision the subtleties of the imagination. [...] Baltz starts with the rigorous abstraction of a mathematical notion of space and time, and compares this to the vague, undefined flux of sensations ⁻⁷⁵.

—

"Descrivere con precisione le sfumature dell'immaginazione": presentando l'opera di uno dei maggiori 'topografi' statunitensi attraverso il pensiero di Calvino sull'esattezza e su Leopardi, Costantini rielabora l'idea avanzata nel 1987 di "un paesaggio quotidiano scrutato nei minimi dettagli con un ossessivo scrupolo di precisione" ⁻⁷⁶ per ampliarla dialetticamente al campo dell'immaginazione e all'"indefinito, vago fluttuare delle sensazioni" ⁻⁷⁷.

In questo sottile passaggio critico si può misurare l'effetto del contatto più ravvicinato con l'opera e la personalità di Ghirri, forse il tentativo di un dialogo e di un'assimilazione tra la postura analitico-concettuale e la disposizione aperta verso l'epifania del guardare. Ancora nel 1996, Costantini scriverà:

—
Dalla letteratura, dal cinema italiano del dopoguerra e dalla fotografia americana Ghirri ricava una nuova consapevolezza. Nei fotografi americani che lo affascina, Walker Evans, Lee Friedlander, William Eggleston, la fotografia pare riflettere su se stessa per arrivare a scoprire "una sorta di incanto prima sconosciuto nei confronti del mondo" ⁻⁷⁸.

—

Quando scompare prematuramente nel 1992, Ghirri sta lavorando a una nuova ricerca sulla dissoluzione dei limiti del visibile, concentrandosi su fenomeni atmosferici, come la nebbia e la neve, che modificano in maniera naturale i contorni delle cose. Come è stato notato, ritorna in queste fotografie un pensiero sulla cancellazione che aveva attraversato tutta l'opera del fotografo emiliano sin dagli anni Settanta⁻⁷⁹. Si può pensare che alla base di questo progetto siano anche riferimenti alla storia dell'arte italiana, come ad esempio il chiarismo lombardo degli anni Trenta; o anche (come per altre serie ghirriane) la ripresa di una figura come Alfred Stieglitz, che nei primi anni del Novecento aveva traghettato la fotografia pittorialista nel campo della modernità, utilizzando gli effetti meteorologici per esplorare la dialettica tra città e natura, forma e informe, precisione e indeterminatezza.

Alla luce del dibattito sotterraneo generato da *Dialectical Landscapes*, tuttavia, non è implausibile pensare che questa sua linea di ricerca fosse anche un'estrema risposta, polemica e radicale, al progressivo affermarsi, negli Stati Uniti come anche in Italia e nella fotografia internazionale, di un paradigma sempre più fondato sulla precisione e sull'alta definizione, non più intese come strumenti per una lucida interrogazione del mondo, ma come riflessi della sua progressiva "spaziazione" nella finzione del simulacro.

—
Note

- ¹ Costantini / Fuso / Mescola 1987.
- ² Jenkins 1975.
- ³ I commenti che è stato possibile rintracciare si limitano sostanzialmente a Manera 1987, Ghirri 1987a, Zannier 1987 e van Venetië 1988.
- ⁴ Ghirri / Leone / Velati 1984, Bizzarri / Bronzoni 1986.
- ⁵ Costantini 1987, p. 12.
- ⁶ Cfr. Baltz 1991a, Baltz 1991b, Shore 1993, Gossage 2002, Gossage 2004, Shore 2011. Va ricordato pochi anni prima Lee Friedlander aveva già realizzato fotografie a Napoli: cfr. De Seta 1982, pp. 20-28.
- ⁷ Adams 1995 [1981].
- ⁸ Guidi 2011. Proprio Guidi, peraltro, dev'essere considerato come un precoce sostenitore del

- progetto della mostra, nata dagli intensi scambi intellettuali e bibliografici tra il fotografo cesenate e lo storico veneziano avviati alla fine degli anni Settanta (da una conversazione di chi scrive con Guido Guidi, gennaio 2019).
- ⁹ Oltre ad Adams 1995 [1981], cfr. ad esempio Nathan Lyons (Lyons 1990 [1966]), la panoramica sulla fotografia americana degli anni Cinquanta proposta in Boveri 1997 e soprattutto il poderoso lavoro sugli anni Sessanta e Settanta raccolto in Pelizzari 2006, tutti realizzati dalla casa editrice Agorà di Torino. Da segnalare anche la traduzione del saggio di Allan Sekula, *The Body and the Archive* (Sekula 1986 [1996-1997]).

- ¹⁰ Cfr. Lippert / Schaden 2010 e Gronert 2011. Si veda anche Gronert 2009.
- ¹¹ Cfr. Grespi 2014.
- ¹² Valtorta 2013, p. 69.
- ¹³ Cfr. Adams 1985, Adams 1986, Baltz 1986, Gossage 1985.
- ¹⁴ "The term should be *documentary style*. [...] You see, a document has use, whereas art is really useless. Therefore art is never a document, though it certainly can adopt that style": Walker Evans, in Katz 1971, p. 87. Cfr. Lugon 2008 [2001], pp. 19 e *passim*.
- ¹⁵ "Il documento fotografico ideale dovrebbe dare l'impressione di essere senza autore o artificio": Baltz 1975, p. 41.
- ¹⁶ Jenkins 1975, p. 5.
- ¹⁷ Adams 1970; Baltz 1974; Shore 1982.

– 18 Il saggio era intitolato significativamente *Identificazione di un paesaggio*, in omaggio al film *Identificazione di una donna* (1982) di Michelangelo Antonioni.

– 19 *Lento ritorno a casa* era apparso in traduzione italiana nel 1986. Con il titolo *Nei colori del giorno*, nel 1985 era apparsa invece la traduzione di *Die Lehre der Sainte-Victoire*, dedicato a Paul Cézanne.

– 20 Costantini 1987, p. 12.

– 21 *Ibid.* Cfr. Virilio 1986 [1984], p. 6.

– 22 Szarkowski 1967.

– 23 Cfr. Garver 1967, s.p.

– 24 Costantini 1987, p. 13.

– 25 Adams 1974.

– 26 L'annotazione è in Baltz 1975.

– 27 Cfr. il saggio *Alla ricerca di un silenzio adeguato*, dedicato a O'Sullivan, in Adams 1995 [1981], pp. 65-84.

– 28 Costantini 1987, p. 13.

– 29 Ivi, pp. 15, 16.

– 30 Secondo la diade proposta nella mostra del *Mirrors and Windows. American Photography since 1960* (Szarkowski 1978), che tuttavia includeva una fotografia di Baltz tratta da *The New Industrial Parks near Irvine, California* (1974) nella sezione "mirrors" (p. 84).

– 31 Costantini 1987, p. 13. La citazione finale è tratta da Costantini / Cacciari 1986.

– 32 Chiamomonte 1983, p. XI (con riferimento al pensiero di Christian Norberg-Schulz sul *genius loci*). Sul periodico ritorno di questo concetto, si veda ad esempio la sezione di *Viaggio in Italia* intitolata "Del Luogo" (Ghirri / Leone / Velati 1984, pp. 67-76), nonché la dichiarazione di Daniele

Del Giudice (1986, p. 73): "Cerco di lavorare non tanto su un'idea di spirito del luogo ma su un'idea di spirito nel luogo".

– 33 Costantini / Fuso / Mescola 1987, p. 103.

– 34 Ghirri 1987a, p. 94.

– 35 Per un'inclusiva panoramica sugli sviluppi del "new color" americano nella prima metà degli anni Ottanta, cfr. Eauclaire 1981, 1984 e 1987. Costantini avrebbe incluso opere di Meyerowitz e Misrach in un breve, ma incisivo, contributo successivo (Costantini 1989b).

– 36 Un'opinione analoga è in van Venetiè 1988.

– 37 Ghirri 1987a, p. 95.

– 38 Per una sua precedente lettura dell'opera di Eggleston, si veda Ghirri 1983-1984.

– 39 Ghirri 1987b, p. 96. "Pianeta difficile" è probabilmente un rimando al romanzo di fantascienza Budrys 1962 [1958].

– 40 *Ibid.* Il testo presentato a Graz (Ghirri 1985a), rielaborazione di un intervento del 1984 al convegno di Reggio Emilia *La rappresentazione dell'esterno*, includeva un paragrafo sullo "spazio decisivo" poi cassato nelle successive edizioni in Ghirri 1986 e Ghirri 1997.

– 41 Ghirri 1987b, pp. 96-97.

– 42 Ivi, p. 97.

– 43 Ghirri 1987b, p. 98. La citazione è tratta da Caillois 1985 [1968], pp. 19, 25-26.

– 44 Cfr. anche Chiamomonte 1983, p. XI, che parlava di un "positivo superamento" di questa crisi dello sguardo per mezzo delle "forze liberanti del desiderio e dell'immaginazione".

– 45 Ghirri 1987b, p. 98.

– 46 *Ibid.*

– 47 Ad esempio Virilio 1992 [1980], Baudrillard 1980, Virilio 1986 [1984]. Si veda anche Baudrillard 1987 [1986] – "Può darsi che la verità dell'America non possa rivelarsi che a un europeo [...]. Quanto agli Americani, essi non hanno alcun senso della simulazione. Ne sono la configurazione perfetta, ma non ne hanno il linguaggio, essendo essi stessi il modello" (p. 28) – e la tempestiva chiosa al volume in Valtorta 1987.

– 48 Cfr. Ghirri 1982 e Ghirri 1986, p. XI.

– 49 Zannier 1987, p. 43.

– 50 Cfr. ad es. Szarkowski 1981, p. 49.

– 51 Shore in Lange 2007, p. 101.

– 52 Ghirri 1985b.

– 53 Shore 1977, p. 23, con riferimento al capitolo *Recent Trends* in Newhall 1964.

– 54 Baltz 1985, p. 4.

– 55 Haworth-Booth, in Baltz 1986, s.p.

– 56 Cfr. Baltz 1980, p. 27.

– 57 Ghirri 1987a, pp. 95, 96.

– 58 Haworth-Booth, in Baltz 1986, s.p.

– 59 Ghirri 1986, p. X.

– 60 Haworth-Booth, in Baltz 1986, s.p.

– 61 Costantini 1989a, pp. 11, 12. Il titolo della mostra era ripreso da un passaggio di Roland barthes su Michelangelo Antonioni: "Un altro motivo di fragilità è, paradossalmente, per l'artista, la fermezza e l'insistenza dello sguardo". Cfr. Barthes 1980, p. 4.

– 62 Costantini 1989a, p. 12.

– 63 Si veda ad esempio Starobinski 1975 [1961], p. 8 e *passim*.

- **64** Calvino 1988b.
 – **65** Ivi, p. 61. Per un intervento recente che ritorna sulla ‘vaghezza’ leopardiana nell’opera di Ghirri, cfr. Belpoliti 2018.
 – **66** Costantini 1989a, p. 14.
 – **67** Ghirri 1985b.
 – **68** Costantini 1989a, p. 14.
 – **69** Costantini / Ghirri 1989. Per il saggio a due mani scritto per l’occasione da Costantini e Ghirri, cfr. anche Ghirri 1997, pp. 148-150.
 – **70** Costantini / Zannier 1989. Per il secondo dopoguerra, i fotografi scelti oltre a Ghirri sono Paolo Monti, Mario Giacomelli, Ugo Mulas, Guido Guidi e Paolo Gioli.
- **71** Ivi, p. 146. La serie era stata pubblicata precedentemente in “Fotologia” (Costantini 1986b).
 – **72** Costantini / Zannier 1989, p. 146. Per un ampio (ma postumo) saggio di lettura dell’opera di Ghirri, si veda Costantini 1996.
 – **73** Ivi, p. 156. Un precedente intervento su Guidi è in Costantini 1986a.
 – **74** Cfr. Calvino 1988a, p. XVII. Poco oltre, il brano di Lavagetto prosegue: “La cristallinità povera della fiaba costituisce un esempio e un modello di libertà inventiva, tanto più forte e più affascinante per Calvino quanto più consapevole dei propri limiti e delle condizioni che la rendono concretamente possibile”.
 – **75** Costantini 1990b, p. 24 (con riferimento a Calvino 1988b, p. 57). Non potendo approfondire in questa sede gli sviluppi dell’opera di Baltz e il suo ruolo negli scambi qui delineati tra Stati Uniti e Italia, mi permetto di rimandare in via provvisoria a Frongia 2014.
 – **76** Costantini 1987, p. 15.
 – **77** La versione italiana del testo critico su Baltz è in Costantini 1990a.
 – **78** Costantini 1996, p. 25 (la citazione finale è tratta da Ghirri 1983-1984 (cfr. Ghirri 1997, p. 49).
 – **79** Cfr. Zanchi 2016 e Belpoliti 2018.

Bibliografia

- Adams 1970** Robert Adams, *White Churches of the Plains: Examples from Colorado*, Boulder, The Colorado Associated University Press, 1970.
- Adams 1974** Robert Adams, *The New West: Landscapes Along the Colorado Front Range*, Boulder, Colorado Associated University Press, 1974.
- Adams 1985** Robert Adams, *Summer Nights*, Millerton, N.Y., Aperture, 1985.
- Adams 1986** Robert Adams, *Los Angeles Spring*, Millerton, N.Y., Aperture, 1986.
- Adams 1995 [1981]** Robert Adams, *La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali*, a cura di Paolo Costantini, Torino, Bollati Boringhieri, 1995 [ed. orig. americana 1981].
- Baltz 1974** Lewis Baltz, *The New Industrial Parks near Irvine, California*, New York, Castelli Graphics, 1974.
- Baltz 1975** Lewis Baltz, *Review of The New West*, in “Art in America”, vol. 63, n. 2, marzo-aprile 1975, pp. 41-43 [trad. it. in Baltz 2014, pp. 26-29].
- Baltz 1980** Lewis Baltz, intervento senza titolo in Carol Di Grappa (a cura di), *Landscape: Theory*, New York, Lustrum Press, 1989, pp. 23-29 [trad. it. in Baltz 2014, pp. 30-35].
- Baltz 1985** Lewis Baltz, intervento senza titolo in “Camera Austria”, n. 22, 1986, pp. 3-10.
- Baltz 1986** Lewis Baltz, *San Quentin Point*, Millerton, N.Y. e Berlin, Verlag Zwölftes Haus, 1986.
- Baltz 1991a** Roberto Margini (a cura di), *Lewis Baltz. Opere/Progetti*, catalogo della mostra, Reggio Emilia, Musei Civici, 1991.

- Baltz 1991b** Lewis Baltz, *Laboratorio di fotografia 3. Scandiano. Giochi di Simulazione*, Rubiera, Arcadia, 1991.
- Barthes 1980** Roland Barthes, *Caro Antonioni. Con antologia degli scritti di Antonioni sul cinema*, a cura di Carlo Di Carlo, Bologna, Assessorato alla Cultura / Cineteca e Commissione Cinema del Comune di Bologna, 1980.
- Baudrillard 1980** Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Bologna, Cappelli, 1980.
- Baudrillard 1987 [1986]** Jean Baudrillard, *L'America*, Milano, Feltrinelli, 1987 [ed. orig. francese 1986].
- Belpoliti 2018** Marco Belpoliti, *Nella nebbia e nel sonno: Celati e Ghirri*, in "doppiozero", 9 giugno 2018, online, <www.doppiozero.com/materiali/nella-nebbia-e-nel-sonno-celati-e-ghirri> (17.01.2019).
- 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.
- Boveri 1997** Bruno Boveri (a cura di), *Gli anni Cinquanta l'America e gli americani*, Torino, Agorà, 1997.
- Budrys 1962 [1958]** Algis Budrys, *Pianeta difficile*, Milano, Mondadori, 1958 [ed. orig. americana 1958].
- Caillois 1985 [1958]** Roger Caillois, *Dalla fiaba alla fantascienza*, a cura di Paolo Repetti, Roma-Napoli, Theoria, 1985 [ed. orig. francese 1958].
- Calvino 1988a** Italo Calvino, *Sulla fiaba*, a cura di Mario Lavagetto, Torino, Einaudi, 1988.
- Calvino 1988b** Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.
- Chiaromonte 1983** Giovanni Chiaromonte, *Luogo e identità nella fotografia europea*, in Id. (a cura di), *Immagini della fotografia europea contemporanea*, Milano, Jaca Book, 1983, pp. V-XII.
- Costantini 1986a** Paolo Costantini, *Percepire le differenze*, in "Fotologia", n. 5, estate-autunno 1986, pp. 80-81.
- Costantini 1986b** Paolo Costantini, *Dall'interno sull'esterno: la fotografia di Luigi Ghirri*, in "Fotologia", n. 6, dicembre 1986, pp. 65-67.
- Costantini 1987** Paolo Costantini, *Identificazione di un paesaggio*, in Costantini / Fuso / Mescola 1987, pp. 12-18.
- Costantini 1989a** Paolo Costantini, *L'insistenza dello sguardo*, in Paolo Costantini et al. (a cura di), *L'insistenza dello sguardo. Fotografie italiane 1839-1989*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny, 1989), Firenze, Alinari, 1989, pp. 11-15.
- Costantini 1989b** Paolo Costantini, *Sugli spazi: oltre il paesaggio*, in "Casabella", n. 560, settembre 1989, pp. 45-47.
- Costantini 1990a** Paolo Costantini, *Esattezza e molteplicità*, ms, due pagine, mimeo, 1990 (archivio dell'autore).
- Costantini 1990b** Paolo Costantini, *Exactitude and Multiplicity*, in Lewis Baltz, *Rule Without Exception*, New Mexico, University of New Mexico Press in association with the Des Moines Art Center, 1990, pp. 23-25 (nuova edizione Göttingen, Steidl, 2012, pp. 25-27).
- Costantini 1996** Paolo Costantini, *Cose che sono solo se stesse*, in Id. (a cura di), *Luigi Ghirri – Aldo Rossi*, catalogo della mostra (Montreal, CCA, 1996), Montreal, Canadian Center for Architecture e Milano, Electa, 1996, pp. 24-30.

- Costantini / Cacciari 1986** Paolo Costantini, *Intervista a Massimo Cacciari. Il "fotografico" e il problema della rappresentazione*, in "Fotologia", n. 5, estate-autunno 1986, pp. 74-79.
- Costantini / Fuso / Mescola 1987** Paolo Costantini / Silvio Fuso / Sandro Mescola (a cura di), *Nuovo paesaggio americano / Dialectical Landscapes*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny, 1987), Milano, Electa, 1987.
- Costantini / Ghirri 1989** Paolo Costantini / Luigi Ghirri, *Luzzara. Strand*, Milano, Clup, 1989.
- Costantini / Zannier 1989** Paolo Costantini / Italo Zannier (a cura di), *150 anni di fotografia in Italia: un itinerario*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Rondanini alla Rotonda, 1989), Roma, Regione Lazio, 1989.
- Del Giudice 1986** Daniele Del Giudice, *La conoscenza della luce*, in Eleonora Bronzoni (a cura di), *Esplorazioni sulla via Emilia. Scritture nel paesaggio*, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 69-77.
- De Seta 1982** Cesare De Seta (a cura di), *Napoli '82. Città di mare con porto*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 1982), Milano, Electa, 1982.
- Eauclaire 1981** Sally Eauclaire (a cura di), *New Color Photography*, New York, Abbeville Press, 1981.
- Eauclaire 1984** Sally Eauclaire (a cura di), *New Color/New Work. Eighteen Photographic Essays*, New York, Abbeville Press, 1984.
- Eauclaire 1987** Sally Eauclaire (a cura di), *American Independents. Eighteen Color Photographers*, New York, Abbeville Press, 1987.
- Frongia 2014** Antonello Frongia, *Il visibile e l'altrove: le parole di Lewis Baltz*, in Lewis Baltz, *Scritti*, Monza, Johan & Levi, 2014, pp. 157-169.
- Garver 1967** Thomas H. Garver (a cura di), *12 Photographers of the American Social Landscape*, catalogo della mostra, Waltham, Mass., Brandeis University, Rose Art Museum, 1967.
- Gasparini 2016** Laura Gasparini (a cura di), *Walker Evans. Italia*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2016.
- Ghirri 1982** Luigi Ghirri, *Re Mida nel vicolo cieco*, in Piero Castellano / Piero Delucca, catalogo della mostra (Rimini, Galleria dell'Immagine Palazzo Gambalunga, 1982), poi in Ghirri 1997, pp. 44-46.
- Ghirri 1983-1984** Luigi Ghirri, *William Eggleston. Welten ohne Ende / Endless Worlds*, in "Camera Austria", n. 13, 1983-1984, pp. 35-45, poi in Ghirri 1997, pp. 49-52.
- Ghirri 1985a** Luigi Ghirri, *Das Männchen am Rande des Grand Canyon / The little figure on the rim of Grand Canyon*, in "Camera Austria", numero monografico *Symposion über Fotografie VII / Europa-Amerika Hallo-Good Bye*, n. 21, 1986, pp. 9-12.
- Ghirri 1985b** Luigi Ghirri, *Le carezze fatte al mondo di Walker Evans*, in "Gran Bazaar", n. 46, ottobre-novembre 1985, pp. 18-19, poi in Ghirri 1997, pp. 70-71.
- Ghirri 1986** Luigi Ghirri, *Fotografia e rappresentazione dell'esterno*, in Bizzarri / Bronzoni 1986, pp. IX-XI, poi in Ghirri 1997, pp. 80-84.
- Ghirri 1987a** Luigi Ghirri, *L'America a Venezia firmata Adams e Gossage*, in "Weekend", supplemento de "la Repubblica", 16 aprile 1987, p. 11, poi in Ghirri 1997, pp. 94-95.
- Ghirri 1987b** Luigi Ghirri, *Il punto di scomparsa*, dattiloscritto, aprile 1987, in Ghirri 1997, pp. 97-98.

- Ghirri 1997** Luigi Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, a cura di Paolo Costantini e Giovanni Chiamante, Torino, SEI, 1997.
- Ghirri / Leone / Velati 1984** Luigi Ghirri / Gianni Leone / Enzo Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante, 1984.
- Gossage 1985** John Gossage, *The Pond*, con un testo di Denise Sines, Millerton, N.Y., Aperture, 1985.
- Gossage 2002** John Gossage, *The Romance Industry. Venezia / Marghera 1998*, Rubiera, Tucson, Nazraeli Press, 2002.
- Gossage 2004** John Gossage, *Tredici modi per perdere il treno / Thirteen Ways to Miss a Train. Linea veloce Bologna-Milano 1*, a cura di Tiziana Serena e William Guerrieri, Rubiera, Linea di Confine, 2004.
- 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.
- Gronert 2009** Stefan Gronert, *La scuola di Düsseldorf. Fotografia contemporanea tedesca*, Milano, Johan & Levi, 2009 [ed. orig. tedesca 2009].
- Gronert 2011** Stefan Gronert, recensione di Lippert / Schaden 2010, in "Sehepunkte", n. 11, 2011, online <<http://www.sehepunkte.de/2011/01/19064.html>> (22.02.2019).
- Guidi 2011** Guido Guidi, *A New Map of Italy*, Washington, D.C., Loosestrife Editions, 2011.
- Jenkins 1975** William Jenkins (a cura di), *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, catalogo della mostra, Rochester, The George Eastman House, 1975.
- Katz 1971** Leslie Katz, *Interview with Walker Evans*, in "Art in America", vol. 59, n. 2, March-April 1971, pp. 82-89.
- Lange 2007** Christy Lange, *Nothing Overlooked*, in Christy Lange / Michael Fried / Joel Sternfeld, *Stephen Shore*, London, Phaidon, 2007, pp. 39-111.
- Lippert / Schaden 2010** Werner Lippert / Christoph Schaden (a cura di), *Der rote Bulli. Stephen Shore und die Neue Düsseldorfer Fotografie*, catalogo della mostra, Düsseldorf, NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, 2010.
- Lugon 2008 [2001]** Olivier Lugon, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Milano, Electa, 2008 [ed. orig. francese 2001].
- Lyons 1990 [1966]** Nathan Lyons, *Fotografi sulla fotografia*, Torino, Agorà, 1990 [ed. or. americana 1966].
- Manera 1987** Livia Manera, *America amara. A Venezia 5 fotografi Usa fra ossessione e nostalgia*, in "Panorama", 12 aprile 1987, p. 11.
- Newhall 1964** Beaumont Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, New York, The Museum of Modern Art, 1964.
- Pelizzari 2006** Maria Antonella Pelizzari (a cura di), *Documenti e finzioni. Le mostre americane negli anni Sessanta e Settanta. Istituzioni e curatori protagonisti tra East e West Coast*, Torino, Agorà, 2006.
- Sekula 1986 [1996-1997]** Allan Sekula, *Il corpo e l'archivio*, in "Il corpo", a. IV, nn. 6-7, 1996-1997, pp. 13-66 [ed. orig. americana 1986].

- Shore 1977** Stephen Shore intervistato in "Camera", vol. 56, n. 1, January 1977, pp. 14-23, 35.
- Shore 1982** Stephen Shore, *Uncommon Places*, Millerton, N.Y., Aperture, 1982.
- Shore 1993** Stephen Shore, *Luzzara. Laboratorio di fotografia 6*, Milano, Arcadia, 1993; nuova edizione London, Stanley/Barker, 2016.
- Shore 2011** Stephen Shore, *MOSE: A Preliminary Report*, Rubiera, Linea di Confine, 2011.
- Smithson 1973** Robert Smithson, *Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape*, in "Artforum", vol. 11, n. 6, February 1973, pp. 62-68.
- Starobinski 1975 [1961]** Jean Starobinski, *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975 [ed. orig. francese 1961].
- Szarkowski 1967** John Szarkowski (a cura di), *New Documents*, catalogo della mostra, New York, The Museum of Modern Art, 1967.
- Szarkowski 1978** John Szarkowski (a cura di), *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, catalogo della mostra, New York, The Museum of Modern Art, 1978.
- Szarkowski 1981** John Szarkowski (a cura di), *American Landscapes: Photographs from the Collection of the Museum of Modern Art*, catalogo della mostra, New York, The Museum of Modern Art, 1981.
- Valtorta 1987** Roberta Valtorta, *Letture fra Europa e America*, in "Fotologia", n. 8, autunno/inverno 1987, pp. 88-90.
- Valtorta 2013** Roberta Valtorta, *In cerca dei luoghi (non si trattava solo di paesaggio)*, in *Ead.* (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 3-108.
- van Venetië 1988** Robbert van Venetië, *Vijf boeken over landschap/Five books about landscape*, in "Perspektief", n. 34, 1988, pp. 75-78.
- Virilio 1992 [1980]** Paul Virilio, *Estetica della sparizione*, Napoli, Liguori, 1992 [ed. orig. francese 1980].
- Virilio 1986 [1984]** Paul Virilio, *L'orizzonte negativo. Saggio di dromoscopia*, Genova, Costa & Nolan, 1986 [ed. orig. francese 1984].
- Zanchi 2016** Mauro Zanchi, *Luigi Ghirri: chiedi alla nebbia*, in "doppiozero", 10 giugno 2016, online <www.doppiozero.com/materiali/luigi-ghirri-chiedi-alla-nebbia> (17.01.2019).
- Zannier 1987** Italo Zannier, *Paesaggi inquietanti*, in "Casabella", n. 536, giugno 1987, pp. 42-43.

Seguendo le tracce di narrazioni orali: gli album fotografici di Giulio Guicciardini Corsi Salviati (1887-1958)

Abstract

This paper focuses on a series of 25 photographic albums assembled by amateur photographer Giulio Guicciardini Corsi Salviati (1887-1958) during his lifetime. A close analysis of the photographs and of the materiality of these albums according to Martha Langford's notion of "oral-photographic framework" reveals their inherent narrative content and their original function as mnemonic devices for the construction of the family's history.

Keywords

PHOTOGRAPHIC ALBUM; PORTRAIT; MEMORY; AMATEUR; ORALITY;
GUICCIARDINI, GIULIO; FLORENCE

Seduto nel giardino della tenuta di campagna di Lucignano, Giulio Guicciardini ⁻¹, in un'estate della fine degli anni Trenta, tiene in mano una pagina sciolta di un suo album fotografico, intento a mostrarla al padre Lodovico (fig. 1). Nella seconda fotografia è, invece, impegnato a sfogliare o a sistemare la sequenza delle pagine (fig. 2). Padre e figlio guardano delle fotografie: e noi cosa vediamo? Frammenti visivi di lunghi racconti o di veloci commenti alle immagini fotografiche? Quale pratiche e consuetudini si intrecciano agli sguardi di Giulio e Lodovico?

Le due fotografie e le pagine visibili in esse sono incluse in una serie di 25 album fotografici conservati nell'archivio di Villa Corsi Salviati a Sesto Fiorentino. Il compilatore degli album e l'autore della maggior parte delle fotografie è Giulio Guicciardini Corsi Salviati (1887-1958), figlio di Francesca Corsi Salviati (1866-1952) e Lodovico Guicciardini (1862-1936), entrambi appartenenti a nobili famiglie di Firenze ⁻².

Un contributo fondamentale che ci ha guidato nell'analisi dei materiali di Giulio Guicciardini è quello proposto da Martha Langford, la quale afferma che gli album fotografici devono essere compresi riconoscendone la loro funzione originale di strumenti mnemonici per racconti orali ⁻³. Album e fotografie sono oggetti sociali ⁻⁴ in cui permangono indizi di questa funzione comunicativa, così che testi e tracce nelle pagine dell'album concorrono alla costituzione del significato culturale e simbolico delle fotografie ⁻⁵. L'intervento si propone di studiare le fotografie di Giulio analizzandole imprescindibilmente dal supporto sul quale sono montate, per esplorare nuove possibili letture interpretative e tracciare quelle "suspended conversations" che gli album fotografici di famiglia hanno inevitabilmente suscitato e che ne determinano il significato e l'uso.

L'utilizzo degli album come supporto per conservare fotografie è ampiamente diffuso a partire dalla seconda metà del XIX secolo presso le classi borghesi e aristocratiche ⁻⁶. Anche nella famiglia Corsi Salviati la pratica della compilazione degli album era frequente, come dimostrato dai 54 album conservati in archivio ⁻⁷, fra cui i due album di *cartes-de-visite* e i due album *Sesto*, a cui va aggiunto un album con le fotografie di Villa Corsi Salviati realizzate dai Fratelli Alinari negli anni Ottanta del XIX secolo e conservato presso la Fondazione Alinari ⁻⁸. Bardo Corsi Salviati (1844-1907), il nonno materno di Giulio a cui attribuiamo la commissione degli album *Sesto*, scrive in ciascun frontespizio una dedica: le prime due (1885) rivolte a due amici, l'ingegner Bellini e Alessandro Papini, la seconda (1888), più intima, alla figlia Francesca (1866-1952). Attraverso questi album Bardo consolida legami e amicizie e, allo stesso tempo, si proietta verso una dimensione interna e privata, trasformando, in particolare, l'album destinato alla figlia in un veicolo di amore paterno e memorie familiari.

Giulio si avvicina alla fotografia a cavallo del nuovo secolo probabilmente stimolato dal padre Lodovico, fotografo amatore, che dal 1893 al 1901 era socio della Società Fotografica Italiana con sede a Firenze^{#9}. Proprio a Lodovico attribuiamo l'autorialità delle 374 fotografie del primo dei 25 album (1887-1893) che riprendono prevalentemente alcuni momenti dell'infanzia del figlio. Giulio eredita dunque dal padre la passione per la fotografia e, come anche il nonno Bardo prima di lui, non è estraneo al contesto fotografico dell'epoca ⁻¹⁰. Nel 1920, infatti, quando Vittorio Alinari sostituisce definitivamente alla fase pionieristica dell'impresa familiare quella imprenditoriale dando vita alla Fratelli Alinari Istituto di Edizioni Artistiche (I.D.E.A.), Giulio figura tra i membri della nuova società ⁻¹¹.

La serie degli album di Giulio Guicciardini

I 25 album costituiscono una serie coerente e unitaria: si presentano tutti nelle grandi dimensioni di 34,5 × 44,5 cm e ciascuna copertina è rivestita con carta marmorizzata. Complessivamente nelle 1.276 pagine sono montate 9.667 fotografie organizzate in ordine cronologico,



01

**Roberto Guicciardini
Corsi Salviati [attr.],
Lucignano luglio 1936.**
Stampa alla gelatina
bromuro d'argento,
14 × 19 cm (supporto
secondario 33,5 × 40 cm).
Album "Fotografie di
famiglia", 1936-1937, s.p.
6v. dettaglio della pagina,
Sesto Fiorentino,
Archivio fotografico
Guicciardini Corsi
Salviati, inv. AfG. 17,
fotografia n. 6318/6680



02

**Roberto Guicciardini
Corsi Salviati [attr.],
"Ritratto di Giulio
Guicciardini Corsi Salviati
e del padre Lodovico
Guicciardini".**
Stampa alla gelatina
bromuro d'argento,
14 × 19 cm. Album
"Fotografie di famiglia",
1936-1937, fotografia
sciolta. Sesto Fiorentino,
Archivio fotografico
Guicciardini Corsi Salviati,
inv. AfG. 17, s.n. inv.

seppur con qualche incoerenza temporale, dal 1887 fino al 1958, come è indicato nelle etichette apposte sui dorsi e nelle didascalie riportate sulle pagine.

Giulio fotografa dalla giovane età fino a pochi mesi prima della sua morte: le immagini sono per la maggior parte di ambito familiare a esclusione di quelle realizzate durante la permanenza al fronte nella Prima guerra mondiale e conservate in quattro album (1915-1918). Gli altri album rappresentano la sua infanzia, l'adolescenza, i momenti passati con i nonni materni e il nuovo nucleo familiare formato insieme alla moglie Eleonora Pandolfini (1891-1960), la fanciullezza e l'adolescenza dei figli, i momenti festivi e le occasioni mondane a cui partecipa la sua famiglia. Le fotografie rientrano pienamente nell'"iconografia dell'ordinario"⁻¹² che, a partire dagli ultimi due decenni del XIX secolo⁻¹³, viene accolta nel campo delle rappresentazioni fotografiche⁻¹⁴, delineando la storia visiva di quasi sessant'anni della famiglia Guicciardini Corsi Salviati dal punto di vista del suo capostipite, Giulio.

Se tradizionalmente sono gli uomini che realizzano la memoria fotografica⁻¹⁵, la successiva selezione delle stampe da inserire negli album, la loro compilazione e impaginazione è spesso operata dalle donne⁻¹⁶. Dunque non è scontato che Giulio Guicciardini sia, allo stesso tempo, l'autore della maggior parte delle fotografie e il compilatore degli album, e ciò amplifica la risonanza delle intenzionalità narrative⁻¹⁷.

Co-presenze

La fotografia familiare è una forma ideologica di racconto particolarmente selettiva: il filtro viene applicato durante la ripresa, volendo fotografare solo quello che si vuole ricordare, e nella scelta delle stampe da inserire negli album, che vengono montate secondo un ordine preciso⁻¹⁸. Negli album di Giulio si riscontra una particolare propensione: l'autore non riprende unicamente la stretta cerchia domestica ma accoglie precocemente anche il *milieu* in cui è immerso. Già all'inizio del secolo, infatti, egli realizza numerosi ritratti fotografici (circa un centinaio) in cui coinvolge non soltanto i parenti o gli amici ma anche il personale di servizio. Nell'album del 1899-1902 questi posano seduti su una sedia, spesso con lo sguardo rivolto fuori campo, all'interno di codici visivi volti a imitare quelli consolidati dei ritratti in studio (fig. 3), di cui il giovane era ben consapevole, vista l'ingente quantità di suoi ritratti realizzati, già in tenera età, nel formato *carte-de-visite*. Se in queste fotografie quello che veniva rappresentato era una *performance*, una dichiarazione di quello che i soggetti ritratti vedevano – e volevano far vedere – pubblicamente di loro stessi⁻¹⁹, nel caso delle fotografie al personale di servizio è Giulio che li mette in posa e il significato di tale operazione è evidente analizzando le fotografie nel contesto dell'album in cui sono montate. L'autore decide, infatti, di riprendere singolarmente i soggetti e le fotografie sono ritagliate, rispetto alle proporzioni del negativo, in modo che questi occupino quasi interamente la stampa finale. Le rare eccezioni, i due piccoli gruppi in posa, sono poste alle

estremità superiori e inferiori del centro della pagina, facendo trapelare il gusto per la composizione di questo spazio narrativo che sarà una costante negli album di Giulio. Anche le didascalie concorrono, in modo determinante, a precisare le intenzioni dell'autore: i soggetti vengono precisamente identificati attraverso il nome e l'attività svolta all'interno della Villa. Dunque lo sguardo di Giulio è rivolto alle singole individualità ritratte, che non sono più anonimi 'soggetti' – come invece accade, ad esempio, in una fotografia di Mario Nunes Vais del 1892 dove il personale di servizio è ripreso in gruppo in posa più convenzionale ⁻²⁰ – ma persone, con tanto di nome riportato in calce, che collaborano pienamente al sistema della Villa che Giulio vuole rappresentare, tanto che anche la pagina titola *Sesto*.

È sempre all'inizio del secolo che Giulio Guicciardini realizza, inoltre, alcuni *divertissement* con gli amici Giovanni Ulivieri, Livio Ninceri, Beppino Monaci e Dino Incontri, in cui è evidente un certo grado di libertà dimostrato anche nei ritratti del personale di servizio. Anche in questo caso il montaggio delle fotografie non è un aspetto secondario nell'economia visiva della pagina: è proprio la fotografia di Beppino Monaci con una maschera da rana, inserita tra i ritratti in posa, l'improvviso elemento perturbante che spezza il ritmo ben scandito delle immagini (fig. 4). In tre fotografie di questa pagina è inoltre ben visibile la macchina fotografica utilizzata da Giulio fino al 1914, una No. 4 Cartridge Camera ⁻²¹, prodotta dalla Kodak, che sembra introdurre il patto narrativo stipulato dall'autore con l'osservatore. È nel trittico dove Giulio riprende Giovanni Ulivieri, poi, che una giocosa ironia viene messa in scena: attraverso dei ritratti multipli, il fotografo sembra voler rappresentare la storia del sortilegio di uno stregone – l'autore stesso – il quale prima sdoppia il giovane, che sorpreso dialoga con se stesso, e poi lo trasforma in una ragazza. Stupisce come Giulio sia attento e preciso nel creare una narrazione coerente, seppur elaborata con l'intento di esplorare il mezzo fotografico, attraverso un particolare procedimento descritto da Vittorio Alinari nel "Bullettino della Società Fotografica Italiana" pochi anni prima (1895) ⁻²².

Le immagini mostrano un alto grado di libertà con cui il giovane fotografo trasforma il reale attraverso la fotografia, che non è più il veicolo incontestabile di una verità empirica. In queste fotografie, seppur rare all'interno degli album con soggetti e temi più convenzionalmente familiari, Giulio esplora nuove rappresentazioni, tipiche di una sperimentazione giovanile.

Attraverso i ritratti, Giulio Guicciardini sembra voler fare, dunque, una prima mappatura umana del personale di servizio di Villa Corsi Salviati, dei suoi amici e dei parenti, per poter poi oltrepassare i confini domestici e volgere lo sguardo anche sull'attività nei campi, le fattorie e i contadini che lavoravano sia a Sesto Fiorentino sia negli altri numerosi possedimenti di famiglia. Ciò avviene, in particolare, dopo la morte del nonno Bardo Corsi Salviati nel 1907, quando ne eredita il vasto patrimonio e, da unico amministratore delle aziende, inizia a seguire

03

**Giulio Guicciardini
Corsi Salviati,**

Sesto 1900.

Stampe alla gelatina
bromuro d'argento,
11 × 7 – 8 × 7,9 cm
(supporto secondario
33,5 × 40 cm).

Album "Fotografie di
famiglia", 1899-1902,
s.p. 7r.

Sesto Fiorentino,
Archivio fotografico
Guicciardini Corsi
Salviati, inv. AfG. 02,
fotografie nn. 445-56/817



04

**Giulio Guicciardini
Corsi Salviati,**

Sesto 1900 (?).

Stampe alla gelatina
bromuro d'argento,
7,7 × 7 – 11,3 × 7,3 cm
(supporto secondario
33,5 × 40 cm).

Album "Fotografie di
famiglia", 1899-1902,
s.p. 3r.

Sesto Fiorentino,
Archivio fotografico
Guicciardini Corsi
Salviati, inv. AfG. 02,
fotografie nn. 413-25/817



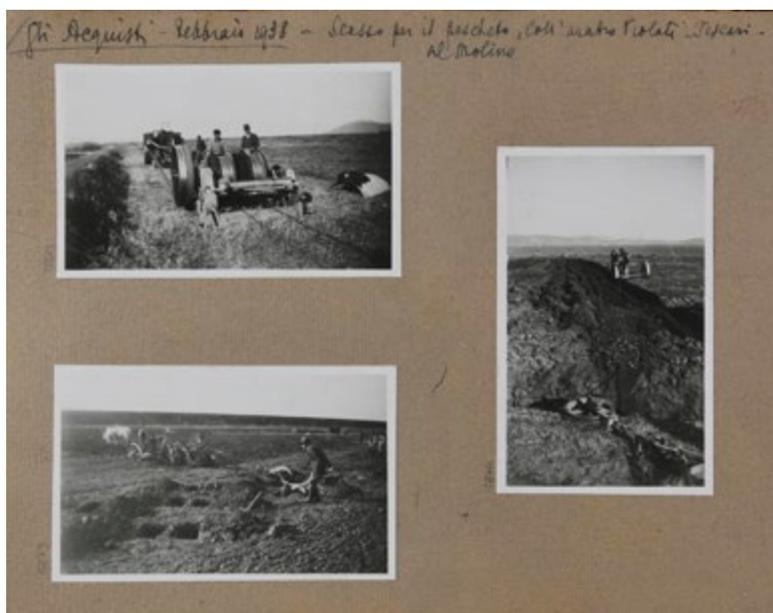


05

Giulio Guicciardini

Corsi Salviati,

Sesto 1900 (?). Stampe alla gelatina bromuro d'argento, 8,2 × 10,3 – 9 × 10,7 cm (supporto secondario 33,5 × 40 cm). Album "Fotografie di famiglia", 1899-1902, s.p. 5v. Sesto Fiorentino, Archivio fotografico Guicciardini Corsi Salviati, inv. AfG. 02, fotografie nn. 432-34/817



06

Giulio Guicciardini

Corsi Salviati,

Gli Acquisti - febbraio 1938. Scasso per il pescheto coll'aratro Violati Toscani al Molino, 1938. Stampe alla gelatina bromuro d'argento, 11 × 6,5 cm (supporto secondario 33,5 × 40 cm). Album "Fotografie di famiglia", 1937-1938, s.p. 18v. Sesto Fiorentino, Archivio fotografico Guicciardini Corsi Salviati, inv. AfG. 18, fotografie nn. 6869, 6870, 6873/7207

ogni fase della produzione ⁻²³. È a partire dagli anni Venti ⁻²⁴, dopo il ritorno a Firenze dal Cadore dove era in servizio nella Prima Guerra Mondiale ⁻²⁵, che Giulio documenta fotograficamente l'attività agricola nei suoi estesi territori ⁻²⁶. Queste immagini, che solitamente non trovano spazio negli album delle famiglie aristocratiche ⁻²⁷, vengono invece inserite da Giulio in modo quasi costante. Nel realizzarle, egli utilizza macchine fotografiche leggere e portatili come, dal 1913, quella dell'azienda tedesca Goerz, una Tenax ⁻²⁸, e l'anno successivo una Vest Pocket Autographic della Kodak, di facile trasportabilità grazie alle sue ridotte dimensioni (chiusa misura 2,5 × 6 × 12 cm) ⁻²⁹. Grazie all'utilizzo di questi apparecchi, lo sguardo di Giulio è mobile e istantaneo e può riprendere l'avvento della meccanizzazione nei suoi terreni, l'aratura effettuata con un nuovo mezzo tirato da un motore elettrico o gli scassi nel terreno per vigna effettuati tramite l'introduzione di nuovi trattori (fig. 6). Attraverso le sue fotografie, Giulio si fa interprete partecipe della propria realtà e restituisce luoghi e spazi vissuti in cui è personalmente coinvolto. Anche quando fotografa i contadini che mietono nei campi o i muratori che lavorano, i soggetti non si mostrano reticenti all'obiettivo ma si dimostrano, invece, avvezzi alla presenza della macchina fotografica.

È stato scritto che una delle caratteristiche della nobiltà fiorentina si desume dal tipo di spazio di cui dispone, dalla connessione che viene a stabilire con i palazzi, le ville e le fattorie e dalle modalità di vivere il rapporto città-campagna ⁻³⁰: è proprio questa dimensione intermedia che viene inclusa e rappresentata nelle fotografie di Giulio. La ripresa dell'ambiente feriale e produttivo è soltanto in apparente contrapposizione con quella del nucleo domestico, degli ambienti e della vita aristocratica: crediamo infatti che sia anche attraverso il confronto e lo scambio tra queste due dimensioni che l'autore può definire (per sé e per gli altri) il suo ruolo familiare e sociale.

Materialità e "fluidità"

Gli album fotografici di Giulio Guicciardini non mancano di stupire anche se studiati nella loro qualità di oggetti materiali: analizzando i segni liminari presenti sulle pagine, le didascalie, le iscrizioni e ampliando lo sguardo alla presentazione e al montaggio delle fotografie è possibile comprendere più approfonditamente gli usi e significati di cui sono stati investiti tali oggetti sociali ⁻³¹.

Un esempio dell'applicazione di questa indagine, che travalica il confine dell'immagine fotografica, riguarda l'analisi delle didascalie. Anche se, generalmente, negli album di famiglia non si senta l'esigenza di scriverle o di indicare precisamente i soggetti ritratti, le pagine della serie degli album di Giulio Guicciardini abbondano di sue iscrizioni. Vengono scrupolosamente identificati i personaggi ritratti, i luoghi e gli anni della ripresa fotografica. Spesso vengono annotate anche informazioni che potrebbero riguardare più prettamente un archivio, come il numero della busta in cui erano conservati i negativi delle stampe

fotografiche. In ciascuna delle buste, poste accuratamente in contenitori di legno, l'autore riporta le informazioni sugli anni e i luoghi delle riprese fotografiche e, talvolta, anche i soggetti ritratti. Questi materiali sono attualmente conservati nell'archivio fotografico Guicciardini Corsi Salviati e oggi le buste col loro contenuto sono sommariamente corrispondenti al numero riportato negli album ⁻³².

Talvolta, sulle pagine degli album, Giulio scrive brevi testi a matita dove ricorda, ad esempio, che

—
la pellicola [...] fu lasciata da me, con la macchina [...] a S. Vito di Cadore al momento della nostra ritirata, e ritrovata l'anno dopo con la nostra avanzata. Furono perciò sviluppata dopo un anno ⁻³³.

—
L'autore, inoltre, sfrutta la sua peculiare propensione a unire l'immagine fotografica alla scrittura attraverso una particolare possibilità offerta dalla Vest Pocket Autographic. Con questa fotocamera, egli può scrivere annotazioni direttamente sulla pellicola subito dopo la ripresa, mentre è ancora posizionata all'interno della macchina, grazie ad uno sportellino apribile nel dorso. Essendoci un tessuto simile alla carta carbone tra il film e la carta di avvolgimento, la pressione di una matita o di una punta di metallo rende trasparente la pellicola nei tratti toccati ⁻³⁴. La luce che filtrava attraverso questi tratti riproduce i segni della scrittura che rimane indelebile e permanente dopo lo sviluppo. Giulio Guicciardini sfrutta questa possibilità durante la Prima guerra mondiale, segnando brevi informazioni in alcuni negativi. La maggior parte delle note, poi, sono confluite nelle didascalie delle relative stampe e riguardano le date e i luoghi delle riprese. In altre didascalie degli album vengono segnate, invece, le conseguenze di alcuni fatti o la conclusione di alcuni avvenimenti posteriormente rispetto alla redazione iniziale, come è evidente in alcune occasioni dove nelle due stesure sono riconoscibili diversi inchiostri. Giulio ci informa, ad esempio, della demolizione della serra oppure della caduta di alcune statue di coronamento collocate nel giardino di Villa Corsi Salviati. Un esempio più drammatico di questa operazione si evince quando Giulio scrive, negli album compilati durante la Seconda guerra mondiale, della tragica sorte di alcune persone ritratte nelle fotografie. Accanto all'immagine di una giovane sorridente scrive che è "morta il 15 settembre" ⁻³⁵ mentre in una pagina del ventunesimo album (1941-1946) sia l'autore delle fotografie, "vittima dei partigiani", sia la donna che ritrae, "morta a Firenze nel bombardamento del 2 maggio 44", subiscono una sorte violenta ⁻³⁶.

Crediamo che questa forte antropizzazione dello spazio delle pagine degli album sia indizio, oltre che della precisione dell'autore, di un particolare uso e consumo di questi oggetti sociali. In un usuale album di cronache familiari, infatti, la narrazione è proiettata costantemente al ricordo del passato, a quell'"è stato" che la fotografia trattiene inevitabilmente con sé ⁻³⁷. L'atto fotografico riduce il corso del tempo a un punto, è l'interruzione del flusso del reale in un istante, perpetuando ciò

che è avvenuto una sola volta ⁻³⁸. Per questo c'è una contraddizione tra memoria e fotografia:

—
la prima tende a riconoscere la realtà attraverso il suo fluido mutamento, il suo adeguarsi, lento ma costante, alla coscienza del presente; la seconda cristallizza gli oggetti, restituendoli in una forma strutturata percepibile in una dimensione meramente sincronica ⁻³⁹.

—
Per adeguare l'immagine fotografica alla "coscienza del presente", Giulio si appropria degli spazi forniti dalle pagine degli album e attraverso l'atto della scrittura supera l'*hic et nunc* delle fotografie. In questo modo sembra voler contrastare la contraddizione tra memoria e fotografia: attraverso la scrittura di nuove didascalie, rilegge e reinterpretata le immagini fotografiche aggiornandole al presente, e rispetto a un tempo costantemente proiettato al passato sembra preferire un tempo policronico, non rigidamente scandito e frammentato. L'inserimento di nuovi significati è, dunque, uno sforzo necessario, come ha scritto Geoffrey Batchen,

—
to overcome – or at least reduce – the power of photography to replace living, emotive memories with static and historical images ⁻⁴⁰.

—
La fotografia di famiglia è un potente strumento di costruzione della memoria che non ha solo il ruolo passivo di mostrare delle rappresentazioni, ma anche il ruolo attivo di tenerle in vita. Le riletture delle fotografie con l'aggiunta delle didascalie rappresentano il tentativo di Giulio di ricostruire e aggiornare la propria narrazione familiare, in modo da lasciare ai figli e ai discendenti una quanto più precisa affermazione di memoria.

Crediamo che gli album fotografici familiari siano oggetti complessi, da studiare come 'palinsesti' ⁻⁴¹ di narrazioni orali, e che nel nostro caso specifico gli aggiornamenti delle didascalie e le tracce materiali riscontrabili rappresentino i residui visibili di tali racconti.

L'oralità oltre il visivo

Martha Langford, afferma che è necessario studiare gli album fotografici riconoscendone la funzione originale di strumenti mnemonici per racconti che si pongono nella dimensione orale ⁻⁴². Essi, infatti, sono spazi che diventano l'occasione per nuovi momenti di socializzazione ⁻⁴³, suscitando narrazioni grazie alle immagini fotografiche ⁻⁴⁴. A questa propulsione 'esterna', tuttavia, se ne aggiunge una 'interna' perché questi materiali conservano i significati di cui sono stati investiti ⁻⁴⁵: ciò è analizzabile seguendo le tracce materiali che la narrazione orale, col suo avanzare, si lascia alle spalle, come approfondito in precedenza attraverso l'analisi delle didascalie.

Partendo da questa intuizione, abbiamo provato ad applicare quello che la Langford chiama "oral-photographic framework" ⁻⁴⁶ ai

contenuti, alle strutture e alle forme di presentazione degli album di Giulio. Nelle tradizioni orali, ad esempio, la ripetizione aiuta a fissare eventi e memorie. Negli album ciò può riguardare l'immagine fotografica, che viene stampata nel tempo in più copie e inserita spazialmente e temporalmente in momenti diversi della narrazione, come avviene, in alcuni casi, negli album di Giulio Guicciardini. È interessante notare come nel penultimo album (1954-1956) siano montate in successione tre fotografie ristampate rispettivamente da negativi del 1948, del 1885 e del 1925 che erano inserite originariamente in altri album⁻⁴⁷. Le fotografie riprendono tutte, da differenti punti di vista, la statua di un contadino collocata sulla sommità della cinta muraria del giardino della Villa di Sesto. Attraverso il montaggio delle stampe all'interno dello stesso album, a ogni immagine, oltre al proprio significato originario, se ne aggiunge uno nuovo. La statua è caduta infatti nel 1954 e attraverso le fotografie Giulio ha potuto narrare dell'avvenimento 'presente' dotando le immagini di un nuovo significato. Le fotografie, inoltre, sono state realizzate da tre autori in contesti diversi tra loro. La prima fotografia è realizzata da Luigino Ragonieri, figlio del giardiniere della Villa a Sesto (1948); la seconda è un ingrandimento di un particolare della fotografia Alinari che, originariamente, riprendeva un'ampia porzione di giardino (1885); la terza è dello stesso Giulio (1925). Nella pagina dell'album, quindi, si confrontano autorialità che operano in contesti temporali e spaziali differenti che, restituendo ciascuna la propria visione della statua, creano dialoghi nuovi e collettivi. Giulio Guicciardini ci invita, inoltre, a recuperare i tre album di riferimento attraverso le scritte "v. album 1948", "v. album Alinari con foto Alinari" e "v. album 1925" indicando una stretta relazione tra i materiali che, a loro volta, contribuiscono a integrare narrazioni e ricordi, dimostrando la potenzialità vitale dell'archivio.

La relazione tra il tatto e le forme orali innesca quello che è stato definito "sonic tactility": l'album fotografico, in quanto oggetto, viene toccato continuamente, veicolando e rinforzando memorie ed esperienze⁻⁴⁸. Le qualità tattili delle fotografie, e per esteso anche degli album fotografici, con le loro superfici lisce e il supporto di carta, potrebbero sembrare secondarie all'aspetto visivo; tuttavia, sono altamente importanti nella trasmissione di valori e ricordi. I tre sensi della vista, dell'udito e del tatto si uniscono nella materialità dell'album come è ben rappresentato nelle due fotografie descritte in apertura del saggio (figg. 1-2). In queste fotografie è evidente come Giulio Guicciardini abbia sfruttato una particolare possibilità offerta dal tipo di prodotto che aveva a disposizione: tutti gli album della serie, infatti, sono composti da singole parti (il dorso, le copertine e le pagine) che sono tra loro assemblabili. Giulio si è trovato, quindi, di fronte a un oggetto plasmabile fisicamente nel tempo, avendo la possibilità, grazie al semplice tipo di rilegatura in corda, di modificare l'ordine delle pagine senza comprometterne l'integrità complessiva. Ha potuto rimaneggiare e cambiare la narrazione interna anche in tempi successivi alla sua realizzazione

originaria, aggiungendo, spostando o rimuovendo alcune pagine, in un fluido processo che è simile a quello della stessa memoria.

“Un’impronta di nobiltà e di famiglia”

Nell’utilizzare la fotografia come uno strumento di trasmissione di valori e significati, Giulio Guicciardini, attua una strategia ereditata dalla famiglia, com’è dimostrato dall’immagine di un raro dagherrotipo a mezza lastra in cui è ripresa la facciata meridionale di Villa Corsi Salviati ⁻⁴⁹ (fig. 7). Il dagherrotipo, ritrovato nel 2017 all’interno di una vecchia e polverosa scatola nella biblioteca della Villa di Sesto, è oggi conservato nell’archivio della stessa dimora assieme ad altri due dagherrotipi (di dimensioni 65 x 50 mm – 75 x 55 mm) in cui sono ritratti un bambino e un uomo in uniforme.

La dagherrotipia ebbe i suoi più assidui estimatori proprio nell’aristocrazia e nell’alta borghesia, che le attribuivano una certa dignità artistica legata alla sua natura di *unicum* ⁻⁵⁰. Non è possibile indicare l’autore del dagherrotipo oggi conservato nell’archivio della Villa, essendo pochi e frammentari i riferimenti ai ‘pionieri’ dell’attività fotografica in Toscana nel primo decennio dall’annuncio dell’invenzione di Daguerre e numerosa la presenza di fotografi ambulanti che giravano l’Italia allestendo di volta in volta il loro ‘studio’ ⁻⁵¹.

Crediamo, tuttavia, che l’autore possa essere identificato grazie a un ritratto posto all’interno di un album che raccoglie *cartes-de-visite*, conservato nell’archivio di Villa Corsi Salviati ⁻⁵², in cui il soggetto è identificato a matita come “Fotografo Metzger” (fig. 8). Raffaello Metzger, oltre a dedicarsi all’attività di fotografo, era anche un pittore, incisore e collezionista ⁻⁵³ e ciò spiega la presenza, nel ritratto, di due attributi come la scultura e l’apparecchio fotografico, che hanno un preciso significato da riferirsi al soggetto: la scultura come metafora dell’Arte e l’apparecchio come diretto riferimento alla sua attività di fotografo.

La presenza del ritratto di Metzger all’interno di un album di quel genere, in cui erano conservate fotografie che rappresentavano e costruivano una mitologia familiare ⁻⁵⁴, potrebbe rappresentare la concretizzazione di un rapporto instaurato dal fotografo e artista con la famiglia Corsi Salviati. Nello stesso album, infatti, sono inserite anche quattro *cartes-de-visite* che ritraggono Eugenio Agneni (1816-1879), pittore e amico di Bardo Corsi Salviati per il quale aveva realizzato varie opere ⁻⁵⁵. Sembra dunque lecito supporre che tra gli artisti chiamati dalla famiglia ci fosse anche Metzger, il cui ritratto è stato conservato per costruire, confermare e ricordare un sistema di relazioni. Metzger era attivo nel capoluogo toscano già negli anni Cinquanta del XIX secolo, per questo datiamo il dagherrotipo nel decennio tra il 1850 e il 1860, anno in cui, a seguito alla commercializzazione delle lastre al collodio, questa tecnica viene progressivamente abbandonata ⁻⁵⁶.

L’eccezionalità del dagherrotipo a mezza lastra, oltre che per l’inedita proposta di attribuzione, è data anche dal soggetto rappresentato. Nonostante, infatti, fra i soggetti più frequenti delle prime riprese



07

Raffaello Metzger [attr.],
"Facciata meridionale di
Villa Corsi Salviati, Sesto
Fiorentino", 1850-1860.
Dagherrotipo, supporto
primario 15 × 11 cm
(supporto secondario
22 × 18 cm).
Sesto Fiorentino,
Archivio fotografico
Guicciardini Corsi
Salviati, s. n. inv.



08

**Fotografo non
identificato,**

Fotografo Metzger,
1860 circa.
Stampa all'albumina,
9,5 × 5,5 cm (supporto
secondario 10,5 × 6,5 cm).
Album "Cartes-de-visite",
s.p 12v.
Sesto Fiorentino,
Archivio fotografico
Guicciardini Corsi
Salviati, n. inv. AfCdv. 01

fotografiche – insieme ai luoghi e ai paesaggi – vi fossero i monumenti italiani, sono pochi i dagherrotipi realizzati a Firenze e conservatisi fino a oggi che mostrano delle architetture private ⁻⁵⁷.

Il dagherrotipo che riprende Villa Corsi Salviati mette in luce un'eredità tramandata nei secoli: per i membri della famiglia, l'immagine assume importanza per il suo valore storico e patrimoniale. Pensiamo tuttavia che la ripresa della facciata esterna della Villa potrebbe anche simboleggiare la *facies* pubblica che la famiglia avrebbe voluto mostrare al resto della comunità: la discendenza e appartenenza a una stirpe o, come ha scritto lo stesso Giulio Guicciardini “un'impronta di nobiltà e di famiglia” ⁻⁵⁸.

Non è un caso, allora, che anche negli album fotografici di Giulio, oltre a quello dell'autore, siano presenti altri sguardi che, attraverso simili punti di vista, insistono su Villa Corsi Salviati, ripresa esternamente e col suo giardino. Giulio Guicciardini non è, difatti, l'unico autore delle fotografie degli album ma accoglie, all'interno della sua narrazione privata e personale, anche quelle realizzate da altri: professionisti e dilettanti, che, pur gravitando attorno alla famiglia, spesso non ne fanno parte. Tra i ventisette autori che vengono identificati nelle didascalie dallo stesso Giulio, come a voler sottolineare che al suo racconto privato si intrecci una narrazione collettiva autorizzata che restituisce l'immagine pubblica della famiglia, spiccano i nomi di Elena di Savoia, degli architetti inglesi John C. Shepherd, Geoffrey A. Jellicoe e del committente Emanuele Accame, insieme a quelli di altri architetti, ingegneri e amici di famiglia. Crediamo che l'insistenza sulla ripresa della Villa di Sesto e l'inclusione di questa tipologia di fotografie all'interno degli album di Giulio Guicciardini sia significativa non solo perché la dimora rappresenta una dimensione di domestica felicità, ma perché veicola i simboli della famiglia come nucleo di rilevanza economica e storica, inserita e ramificata nel tessuto sociale di cui a sua volta viene riconosciuta l'importanza. Queste fotografie rappresentano, inoltre, anche un riconoscimento tra 'pari' fotografi dilettanti che, attraverso lo scambio delle immagini, rinsaldano amicizie e rappresentazioni.

Le fotografie di Giulio Guicciardini non possono essere ridotte al solo contenuto visuale. Il loro significato, il loro uso e consumo – quindi la loro “biografia sociale” ⁻⁵⁹ – vengono compresi pienamente solo se vengono analizzate come un'unica serie indivisibile. Lo studio delle fotografie, infatti, non può essere estrapolato da quello del contesto in cui sono conservate, gli album, i quali, attraverso la successione delle pagine, dotano di una forma narrativo-visiva l'epica familiare dei Guicciardini Corsi Salviati che si snoda per circa sessant'anni.

Seduto nel giardino della tenuta di Lucignano, Giulio tiene saldamente in mano la pagina del proprio album e, attraverso questo gesto, tocca concretamente la propria memoria familiare. Quello rappresentato nelle due importanti e rare fotografie è il momento in cui Giulio e il padre, che morirà pochi mesi dopo, costruiscono attivamente i propri ricordi attraverso una narrazione orale. Pensiamo che sia stato in questi momenti

che sia avvenuta la riscrittura e la risignificazione delle immagini fotografiche attraverso un costante esercizio di memoria che, come un'energia latente ⁻⁶⁰, è accumulata e allo stesso tempo scaturisce dalle fotografie.

⁻¹ Nel 1907, alla morte del nonno Bardo Corsi Salviati, Giulio Guicciardini Corsi Salviati, eredita il vasto patrimonio di famiglia e si dedica all'amministrazione dei propri beni. Di solida formazione umanistica, Giulio è molto attivo culturalmente: è autore di diversi libri, la maggior parte dei quali trattano di questioni tecnico-amministrative legate alla gestione dei propri territori, si dedica sin da bambino al disegno e alla fotografia. Nel 1914 sposa Eleonora Pandolfini, dalla quale ha nove figli. L'unico profilo biografico, seppur breve, è pubblicato in Contini 2007, pp. 3-19, mentre rimandiamo a Santi 2017-2018 per una biografia più esaustiva.

⁻² Per un breve resoconto sulla storia della famiglia Corsi Salviati fino a Giulio Guicciardini cfr Archivi dell'aristocrazia fiorentina 1989.

⁻³ Ci riferiamo a Langford 2008.

⁻⁴ Edwards / Hart 2004, concetto poi ampliato in Serena 2012b.

⁻⁵ Serena 2012a.

⁻⁶ Siegel 2011.

⁻⁷ L'archivio conserva 29 album fotografici (compresi quelli delle *cartes-de-visite*) compilati fra il 1860 ca. e il 1950 ca. A questi si aggiungono i 25 della serie di Giulio Guicciardini.

⁻⁸ Nell'archivio di Villa Corsi Salviati sono

conservati i due album di *cartes-de-visite*, di cui uno completo, compilati negli anni Sessanta del XIX secolo, così come i due album Sesto (dim. 49 × 62,5 cm; nel primo sono montate 15 stampe all'albumina, nel secondo 18), mentre di questi uno è nelle collezioni Alinari (inv. AVQ-A-002109).

Per l'analisi degli album nell'archivio Corsi Salviati cfr. Santi 2017-2018, pp. 14-22. Per un'analisi sugli aspetti degli album fotografici conservati nell'archivio Alinari, tra cui alcuni album di famiglia, rimandiamo a Tomassini 2006, pp. 187-215. Per un approfondimento storico-artistico sulla Villa Corsi Salviati Guicciardini si rimanda al volume, in corso di stampa, Messina / Capodiceci c.d.s.

⁻⁹ In "Bullettino della Società Fotografica Italiana", vol. V, n. 7, 1893, p. 1. Inoltre, Lodovico Guicciardini compare nella lista dei soci stampata nel Bullettino del 1897; 1898; 1899 e del 1901.

⁻¹⁰ Sullo specifico stato dell'arte della fotografia di fine Ottocento a Firenze in relazione ai Fratelli Alinari cfr. Settimelli / Zevi 1977 e Miraglia 1981, mentre per gli aspetti storico-critici rimandiamo a Quintavalle / Maffioli 2003 e Quintavalle 2003.

⁻¹¹ Ciuffoletti / Sesti 2003, p. 240 e Quintavalle 2003, p. 564.

⁻¹² Frongia 2015, p. 191.

⁻¹³ D'Autilia 2012, p. 121.

⁻¹⁴ Per una breve introduzione sull'origine degli album, poi analizzati nelle loro varie componenti, cfr. Posever Curtis 2011, pp. 7-13. Per gli sviluppi degli album nell'evolversi della tecnica della stampa fotografica cfr. Coppa 2002, pp. 3-6.

⁻¹⁵ Chambers 2003, p. 97.

⁻¹⁶ D'Autilia 2005, p. 177. Un esempio in cui autore delle fotografie e compilatore degli album divergono è *Vedute dei Palazzi Corsini di Firenze e Roma. Oggetti artistici*, interessante perché attribuito alla principessa Luisa Scotti Corsini (1808-1888). Cfr. Cestelli Guidi 2016.

⁻¹⁷ Gli album di fotografie sono da considerarsi contenitori e prodotti culturali nei quali l'autore è il loro produttore (e non il fotografo) perché trasforma col proprio intervento il significato delle immagini, producendo un oggetto che condensa significati personali e valori simbolici. Cfr. Willumson 2004.

⁻¹⁸ D'Autilia / Cusano / Pacella 2009, p. 24.

⁻¹⁹ Langford 2008, p. 131.

⁻²⁰ Ridolfi 2005, p. 11.

⁻²¹ Per le caratteristiche della fotocamera cfr. Coe 1978, pp. 101-102.

⁻²² Alinari 1895, pp. 171-176. Si cfr. anche la sua fotografia *Io multiplo* (1895) disponibile sul sito

—
Note

<<https://www.alinari.it/dettaglio/CDP-S-MAL726-0067?search=c9dd3f5a2c25ba0fb8059e1371eddbd&searchPos=3>> (20.07.2019).

– 23 Guicciardini Corsi Salviati 2013, pp. 11-12.
– 24 In particolare sono gli album AfG. 13 (1924-1927), AfG. 14 (1926-1929), AfG. 15 (1929-1934), ma questo sguardo continua anche negli album successivi.
– 25 Sono quattro gli album dove Giulio Guicciardini monta le fotografie realizzate durante la Prima guerra mondiale.
– 26 I territori della tenuta di Montepescali, ad esempio, nel 1934 erano stimati in circa 5.000 ettari di terreno e, nello stesso anno, la fattoria di Sesto Fiorentino aveva superficie di circa 270 ettari. Cfr. Guicciardini Corsi Salviati 1934, p. 7.
– 27 D’Autilia / Cusano / Pacella 2009, p. 17.
– 28 Lo scrive lo stesso Giulio Guicciardini nella didascalia in AfG. 06, a s.p. 37r, dove si legge “prove di fotografie fatte a Collegalle da G. Marzichi con la mia Tenax-Goerz”.
– 29 Per le caratteristiche di questa fotocamera e la sua diffusione durante la Prima guerra mondiale cfr. Cooksey 2017. La fotocamera è riconoscibile in dieci autoscatti realizzati durante gli anni della guerra.
– 30 Nesti 1994, p. 22.
– 31 Edwards / Hart 2004, pp. 1-15 e Serena 2012a.
– 32 L’archivio è stato creato tra il 2017 e il 2018 in occasione dello studio degli album di Guicciardini (cfr. Santi 2017-2018). In esso sono confluiti i materiali fotografici che

erano sparsi, con diversi gradi di attenzione e cura, in svariati ambienti della Villa.

– 33 In AfG. 25, s.p. [25r].
– 34 Coe 1978, p. 105.
– 35 Album n. inv. [AfG. 20], s.p. [38v], fotografia n. 7864/7971.
– 36 Album n. inv. [AfG. 21], s.p. [33r], fotografia n. 8208/8344.
– 37 Barthes 2003 [1980], pp. 77-81.
– 38 Dubois 2009 [1983], pp. 156 e Barthes 2003 [1980], pp. 95-98.
– 39 Faeta 1988, p. 15.
– 40 Batchen 2004, p. 94.
– 41 Termine usato in Edwards / Hart 2012, p. 35 (a suo tempo comunicato all’autrice).
– 42 Langford 2008, p. 198.
– 43 Batchen 2009, p. 92.
– 44 Sull’album in quanto dispositivo narrativo, cfr. Tomassini 2013.
– 45 Bann 2011, p. 9.
– 46 Langford 2008, pp. 182-201. Per un altro esempio dell’applicazione di questo modello, cfr. Langford 2006, pp. 223-245.
– 47 La prima fotografia non è stata trovata all’interno dell’album indicato. La seconda era montata in AfA. 01, s.p. 5r. e la terza in AfG. 13, s.p. 27r, fotografia n. 4864/5034. Nella didascalia della seconda fotografia, in realtà, Giulio scrive “1886?”, esprimendo un dubbio circa la sua datazione.
– 48 Edwards 2009, p. 44. Cfr anche Batchen 2001, p. 61.
– 49 Dim. 15 × 11 cm (supporto 22 × 18 cm). Il dagherrotipo è stato restaurato, ma non abbiamo trovato altre informazioni al riguardo.

– 50 Miraglia 1981, p. 431.
– 51 Maffioli 2003, p. 226.
– 52 Per la diffusione degli album di *cartes-de-visite* cfr. Siegel 2011, mentre per un’analisi del fenomeno sociale in seguito al brevetto di Disdéri, Freund 2007 [1974] e Batchen 2009.
– 53 Fanelli 1998, p. 11.
– 54 Quintavalle 2003, p. 258.
– 55 Guicciardini Corsi Salviati 2014, pp. 28; 34.
– 56 Miraglia 1981, p. 453.
– 57 Maffioli 1996, p. 22, e Maffioli 2003, p. 228. Nel censimento fatto in questa occasione espositiva sono stati contati 6 dagherrotipi che mostrano edifici architettonici di Firenze.
– 58 Guicciardini Corsi Salviati 1937, p. 54.
– 59 Kopytoff 1986.
– 60 Bann 2011, p. 9.

- Alinari 1895** Vittorio Alinari, *Fotografie Multiple*, in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", a. VII, n. 8, 1895, pp. 171-176.
- Archivi dell'aristocrazia fiorentina 1989** *Archivi dell'aristocrazia fiorentina. Mostra di documenti privati restaurati a cura della Sovrintendenza archivistica per la Toscana tra il 1977 e il 1989*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 1989), Firenze, ACTA, 1989.
- Bann 2011** Stephen Bann (a cura di), *Art and the Early Photographic Album*, atti della conferenza (Washington, 2007), Washington DC, National Gallery of Art, 2011.
- Barthes 2003 [1980]** Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003 [ed. orig. francese 1980].
- Batchen 2001** Geoffrey Batchen, *Vernacular Photographies*, in Id., *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*, Cambridge (Mass.) London, The MIT Press, 2001, pp. 57-80.
- Batchen 2004** Geoffrey Batchen (a cura di), *Forget Me Not. Photography and Remembrance*, catalogo della mostra (Amsterdam, Van Gogh Museum, 2004), New York, Princeton Architectural Press, 2004.
- Batchen 2009** Geoffrey Batchen, *Dreams of Ordinary Life. Cartes-de-visite and the Bourgeois Imagination*, in Long / Noble / Welch 2009, pp. 80-97.
- Caraffa / Serena 2012** Costanza Caraffa / Tiziana Serena (a cura di), *Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, num. mon. di "Ricerche di storia dell'arte", vol. 106, 2012.
- Cestelli Guidi 2016** Benedetta Cestelli Guidi, *Beni patrimoniali e beni simbolici: l'album fotografico della Principessa Luisa Scotto Corsini*, in "RSF. Rivista di Studi di Fotografia", n. 3, 2016, pp. 28-49.
- Chambers 2003** Deborah Chambers, *Family as Place: Photograph Album and the Domestication of Public and Private Space*, in Joan M. Schwartz / James R. Ryan (a cura di), *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, London-New York, Tauris, 2003, pp. 96-114.
- Ciuffoletti / Sesti 2003** Zeffiro Ciuffoletti / Emanuela Sesti, *Il cammino di un'I.D.E.A. Alinari 1920-2002*, in Quintavalle / Maffioli 2003, pp. 239-252.
- Coe 1978** Brian Coe, *La macchina fotografica. Dal dagherrotipo allo sviluppo immediato*, Milano, Garzanti, 1978 [ed. orig. inglese 1978].
- Cooksey 2017** Jon Cooksey, *The Vest Pocket Kodak & the First World War*, Lewes, Ammonite Press, 2017.
- Coppa 2002** Sandro Coppa, *L'album per la storia della fotografia. Aspetti, ruolo e funzioni*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", n. 36, 2002, pp. 3-6.
- Contini 2007** Giovanni Contini, *Le fotografie Guicciardini in Maremma*, in Carlo Bonazza (a cura di), *Giulio Guicciardini Corsi Salviati. Fotografie di famiglia alla tenuta gli Acquisti 1903-1958*, Firenze, Lito Terrazzi, 2007, pp. 3-19.
- D'Autilia 2005** Gabriele D'Autilia, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Mondadori, Milano, 2005.
- D'Autilia 2012** Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012.
- D'Autilia / Cusano / Pacella 2009** Gabriele D'Autilia / Laura Cusano / Manuela Pacella (a cura di), *Famiglia. Fotografia e filmati di famiglia nella Regione Lazio*, catalogo della mostra (Roma, Museo Centrale del Risorgimento, 2009), Roma, Gangemi Editore, 2009.

- Dubois 2009 [1983]** Philippe Dubois, *L'atto fotografico*, Urbino, Edizione QuattroVenti, 2009 [ed. orig. francese 1983].
- Edwards 2009** Elizabeth Edwards, *Thinking Photography Beyond the Visual?*, in Long/ Noble/ Welch 2009, pp. 32-48.
- Edwards/ Hart 2004** Elizabeth Edwards/ Janice Hart, *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London-New York, Routledge, 2004.
- Edwards/ Hart 2012 [2004]** Elizabeth Edwards/ Janice Hart, *Mixed Box. La biografia culturale di una scatola di fotografie "etnografiche"*, in Caraffa/ Serena 2012, pp. 25-35 [ed. orig. inglese 2004].
- Faeta 1988** Francesco Faeta, *Ordini reali e ordine immaginario. Famiglia e società nelle fotografie di gentiluomini calabresi del primo Novecento*, in Francesco Faeta/ Marina Miraglia (a cura di) *Sguardo e Memoria. Alfonso Lombardi Satriani e la fotografia signorile nella Calabria del primo Novecento*, catalogo della mostra (Roma, Calcografia, 1988 - 1989), Milano-Mondadori-Roma, De Luca Editori d'Arte 1988, pp. 11-18.
- Fanelli 1998** Giovanni Fanelli, *Anton Hautmann fotografo in Toscana 1858-1892*, in «AFT. Rivista di Storia e Fotografia», a. XIV, n. 28, 1998, pp. 11-15.
- Freund 2007 [1974]** Gisèle Freund, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi, 2007 [ed. orig. francese 1974].
- Frongia 2015** Antonello Frongia, *Memoria privata e storia sociale: prime osservazioni sulle fotografie dell'Archivio Maruffi*, in Giuliana Calcani/ Pasquale de Muro (a cura di), *Immagini di economia agraria dai Fondi Maruffi tra passato e attualità*, Roma, RomaTrE-Press, 2015, pp. 189-209.
- Guicciardini Corsi Salviati 1934** Giulio Guicciardini Corsi Salviati, *La tenuta di Montepescali e la fattoria di Sesto alla 3ª mostra nazionale di Agricoltura, Firenze 1934-XII*, Firenze, Tipografia Barbèra Alfani e Venturi, 1934.
- Guicciardini Corsi Salviati 1937** Giulio Guicciardini Corsi Salviati, *La villa Corsi a Sesto*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1937.
- Guicciardini Corsi Salviati 2013** Roberto Guicciardini Corsi Salviati, *Il borgo castellano di Gargonza. Personaggi, memorie, immagini*, Firenze, Edifir, 2013.
- Guicciardini Corsi Salviati 2014** Roberto Guicciardini Corsi Salviati, *Gargonza. The Castle, the People. Memoirs of a Landowner*, Firenze, Edifir, 2014.
- Kopytoff 1986** Igor Kopytoff, *The Cultural Biography of Things*, in Arjun Appadurai (a cura di), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 64-91.
- Langford 2006** Martha Langford, *Speaking the Album. An Application of the Oral Photographic Framework*, in Annette Kuhn/ Kirsten Emiko McAllister (a cura di), *Locating Memory. Photographic Acts*, New York-Oxford, Berghahn Books, 2006, pp. 223-245.
- Langford 2008** Martha Langford, *Suspended Conversations. The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2008.
- Long/ Noble/ Welch 2009** J.J. Long/ Andrea Noble/ Edward Welch (a cura di), *Photography. Theoretical Snapshots*, New York, Routledge, 2009.
- Maffioli 1996** Monica Maffioli, *Il Belvedere. Fotografi e architetti nell'Italia dell'Ottocento*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1996.
- Maffioli 2003** Monica Maffioli, *Note per una storia della dagherrotipia in Toscana*, in Maria Francesca Bonetti/ Monica Maffioli (a cura di), *L'Italia d'argento. 1839-*

1859. *Storia del dagherrotipo in Italia*, catalogo della mostra (Firenze, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio; Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 2003), Firenze, Alinari Edizioni, 2003, pp. 226-236.

Messina / Capodiecici c.d.s. Maria Grazia Messina / Luisa Capodiecici (a cura di), *Villa Corsi Salviati. Arte e storia a Sesto Fiorentino* (in corso di stampa).

Miraglia 1981 Marina Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in Federico Zeri (a cura di), *Storia dell'Arte italiana*, vol. 9, *Grafica e immagine*, tomo II, *Illustrazione e fotografia*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 423-517.

Nesti 1994 Arnaldo Nesti, *Vita di Palazzo. Vita quotidiana, riti e passioni nell'aristocrazia fiorentina tra Otto e Novecento*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994.

Posever Curtis 2011 Verna Posever Curtis, *Photographic Memory. The Album in the Age of Photography*, New York, Aperture, 2011.

Quintavalle 2003 Arturo Carlo Quintavalle, *Gli Alinari*, Firenze, Alinari Edizioni, 2003.

Quintavalle / Maffioli 2003 Arturo Carlo Quintavalle / Monica Maffioli (a cura di), *Fratelli Alinari. Fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo 1852/2002*, Firenze, Alinari edizioni, 2003.

Ridolfi 2005 Maurizio Ridolfi, *Gli spazi della vita pubblica*, in Giovanni De Luna / Gabriele D'Autilia / Luca Criscenti (a cura di), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, Torino, Einaudi, 2005, vol. II, pp. 4-144.

Santi 2017-2018 Laura Santi, *Gli album fotografici di Giulio Guicciardini Corsi Salviati (1887-1958): uno spazio intermedio tra pubblico e privato*, Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Firenze, A.A. 2017-2018, relatrice Tiziana Serena.

Serena 2012a Tiziana Serena, *La materialità della fotografia: una questione ermeneutica*, in Barbara Cattaneo (a cura di), *Il restauro della fotografia. Materiali fotografici e cinematografici, analogici e digitali*, Firenze, Nardini Editore, 2012, pp. 15-25.

Serena 2012b Tiziana Serena, *La profondità della superficie. Una prospettiva epistemologica per "cose" come fotografie e archivi fotografici*, in Caraffa / Serena 2012, pp. 51-65.

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

Siegel 2011 Elizabeth Siegel, *Un'epoca di album*, in Walter Guadagnini (a cura di), *La Fotografia. Le origini 1839-1890*, vol. I, Milano, Skira, 2011, pp. 201-225.

Tomassini 2006 Luigi Tomassini, *La fotografia custodita. Gli album fotografici*, in Monica Maffioli (a cura di), *MNAF. Museo Nazionale Alinari della Fotografia*, Firenze, Alinari Edizioni, 2006, pp. 187-216.

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

Willumson 2004 Glenn Willumson, *Making Meaning. Displaced Materiality in the Library and Art Museum*, in Edwards / Hart 2004, pp. 62-80.

Il fotospazio sociale. Trasformazioni prossemiche nella fotografia digitale quotidiana

Abstract

The photospace is a physical and social territory generated by the behaviour of passersby that come across a photographic act in public urban spaces. Adopting an enactive approach to the media experience, the article analyses the results of a field research focused on the practice of everyday photography with digital devices in the city of Milan. As the outcome of an interaction between the body and the environment through the mediation of technology, the photospace challenges both classic proxemics and dramaturgy.

Keywords

DIGITAL PHOTOGRAPHY; PHOTOGRAPHIC ACT; PHOTOSPACE; PROXEMICS;
MEDIA ECOLOGY; ENACTIVISM

È un caldo pomeriggio di fine estate a Milano. La zona pedonale nel centro città brulica di turisti, impiegati e professionisti in pausa pranzo, acquirenti di negozi e *window shopper*, studenti ‘in libera uscita’, artisti di strada. Flussi mutevoli di persone passeggiano, non troppo speditamente, formando sciami multiformi e variabili che percorrono i portici di Corso Vittorio Emanuele II e le braccia della Galleria, attraversano in tutte le direzioni Piazza del Duomo, imboccano via Dante, affluiscono nel cortile del Castello Sforzesco, si diramano fra i viali in terra battuta del Parco Sempione. Qua e là, di tanto in tanto, in modo casuale, accade qualcosa di apparentemente anomalo: c'è chi improvvisamente devia la traiettoria del proprio percorso, chi la interrompe bruscamente per poi riprendere il moto dopo pochi istanti, chi decelera e chi accelera, chi compie strani inchini senza interrompere il passo... Questi strani gesti, come anomalie al regolare fluire urbano, sembrano essere imputabili a un fenomeno ricorrente: fra i passanti c'è chi – generalmente in coppia, spesso in gruppo – senza alcun preavviso,

si ferma, estrae dalla tasca uno smartphone, prende posizione e scatta una fotografia, per fermare un momento felice o particolare della propria giornata, davanti a un luogo più o meno interessante e scenografico. Mi accorgo insomma – ma sono sicuro che è un’esperienza che chiunque compie regolarmente negli spazi più affollati delle nostre città, da turista o da passante – che ogni volta che in un luogo pubblico qualcuno impugna e alza di fronte a sé lo smartphone per scattare una fotografia a un amico o alla fidanzata, alla moglie o al marito, a un gruppo di colleghi o di compagni di classe, si genera un particolare spazio di relazione fra corpi nell’ambiente. Si tratta di un’area dai confini invisibili ma effettivi, perché entro di essa e soprattutto ai suoi margini si attivano comportamenti e si verificano eventi dalle caratteristiche particolari. È un territorio provvisorio, dotato di confini immateriali e tuttavia palpabili, in cui vigono temporaneamente leggi non scritte ma vincolanti per chi casualmente vi si imbatte. Chiamerò tale area fotospazio, cioè una ‘zona di luce’ costituita da un componente ‘fotologica’ e da una componente topologica, rivelatrice di alcuni significativi mutamenti dell’esperienza quotidiana *tout court*. In questo contributo descriverò i processi di costituzione del fotospazio, i comportamenti sociali che lo generano, le sue condizioni di esistenza e le sue conformazioni.

Approcciarsi al fenomeno del fotospazio come entità generata dalla pratica sociale della fotografia nello spazio urbano significa contribuire alla ridefinizione dell’ecologia mediale dopo l’avvento della fotografia digitale e della capillare diffusione dei dispositivi mobili dotati di fotocamera ⁻¹. Ogni giorno, totalmente – talvolta persino inavvertitamente – inabissati in un ambiente mediale trasparente, compiamo senza troppe premure né precauzioni decine di atti fotografici, contribuendo a plasmare e trasformare tale ambiente. Adottare una prospettiva ecologica per osservare l’esperienza fotografica vuol dire osservare il paesaggio mediale come un ecosistema antropico misto (costituito non solo da elementi culturali e artificiali ma anche naturali) in cui dispositivi tecnologici e disposizioni corporee cooperano – in qualche caso confliggono – alla definizione dell’agentività che caratterizza la vita quotidiana.

Per questo sul piano teorico l’interpretazione che offrirò si riferirà ad alcuni assunti ricavati dall’indagine sociologica sul rapporto fra corpo e spazio nel teatro (non uso a caso questo termine) della vita quotidiana. Farò riferimento soprattutto ai contributi classici di Edward T. Hall sulla prossemica e di Erving Goffman sulla ‘drammaturgia’ dell’interazione sociale e alle relazioni – esplicite e implicite – che tali contributi intrattengono con alcuni assunti della mediologia, a partire da Marshall McLuhan, e dell’approccio ecologico alla percezione visiva promosso da James Gibson. Focalizzare l’attenzione sul fotografare come pratica sociale compiuta da corpi nello spazio attraverso la mediazione di una tecnologia consente di sottolineare la natura performativa dell’atto fotografico ⁻², la sua drammaturgia, il ruolo degli attori sulla scena e soprattutto del pubblico in quanto elementi decisivi per una descrizione dell’esperienza mediale contemporanea.

Si tratterà, come già è evidente, di adottare un atteggiamento simile a quello inteso da Pierre Bourdieu negli anni Sessanta rispetto alla fotografia come “arte media” (diffusa socialmente e priva di finalità artistica e autoriale in senso progettuale marcato) che l’integrazione delle fotocamere nei dispositivi mobili rilancia oggi come una pratica pervasiva e diffusa. Soprattutto una pratica che è legittimo studiare scientificamente poiché, oltre a continuare a soddisfare esigenze di base e a ricoprire funzioni sociali rassicuranti, riflette le condizioni della propria stessa esistenza: è una “fotografia del fotografabile”, proprio secondo la formula bourdieuiana, che rivela la traccia del rapporto tra il fotografo e il fotografabile e il valore del secondo per il primo⁻³. Devo chiarire che qui in realtà non osserverò alcuna fotografia, né le modalità in cui vengono scattate le fotografie. Focalizzando l’attenzione sulle persone che accidentalmente si imbattono nei ‘fatti fotografici’ degli altri mi concentrerò piuttosto su una quarta figura da aggiungere alla classica triade proposta da Roland Barthes – *Spectator, Operator e Spectrum*⁻⁴ –, simile alla prima per l’attività di osservazione, alla seconda per la co-temporalità all’atto fotografico, alla terza in quanto ‘vittima’ e oggetto dell’atto fotografico.

La crucialità di questa quarta figura riafferma la rilevanza della natura sociale e intersoggettiva della fotografia come pratica mediale. Si tratta di un aspetto implicato già nelle prime righe dello studio classico di Philippe Dubois sull’atto fotografico: “con la fotografia non ci è più possibile pensare all’immagine al di fuori dell’atto che l’ha creata”⁻⁵. Tralasciando la riflessione sulla natura indessicale della fotografia, sul piano teorico integrerò l’intuizione fondamentale di Dubois – la fotografia come immagine ‘attiva’ – all’interno di un nuovo paradigma epistemologico che mi porterà a ridefinire l’immagine fotografica come ‘enattiva’. Farò riferimento infatti al cosiddetto approccio “enattivo” all’esperienza umana, sviluppatosi nel campo della filosofia della mente a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso e progressivamente penetrato nelle scienze cognitive, nelle neuroscienze, nella psicologia e oggi anche nelle scienze sociali e umanistiche. Coerentemente a questa prospettiva la fotografia è pensabile come un terreno elettivo di riflessione sull’intima implicazione fra percezione e azione, ovvero fra la ricezione e il processamento degli stimoli sensoriali e l’attività mentale e fisica tramite cui ci muoviamo, cognitivamente e fisicamente, per comprendere il senso delle nostre esperienze. Osservare la pratica fotografica da una prospettiva enattiva significa dare rilevanza alla corporeità dei soggetti coinvolti; al loro essere inseriti in un contesto biologico, psicologico e culturale; alla mediazione tra corpo e ambiente offerta dal dispositivo tecnologico; e alla natura relazionale di tale pratica. Corporeità, ambientalità, mediazione e relazione sono in effetti le quattro caratteristiche fondamentali e reciprocamente implicate che descrivono nella sua pienezza e complessità la fotografia come esperienza mediale.

La natura intersoggettiva e intercorporea dell’esperienza fotografica è poi alla base stessa dell’approccio enattivo, che radica il proprio

I passanti lambiscono il fotospazio modificando il proprio percorso pedonale all'interno dell'atrio di una stazione ferroviaria. Una passante si abbassa estendendo il fotospazio alle spalle dei soggetti fotografati



fondamento epistemologico nella filosofia fenomenologica. Come ricorda Dario Mangano (seguendo Gianfranco Marrone) in un recente saggio sulla semiotica della fotografia il cui primo capitolo è dedicato proprio alla matrice corporea dell'esperienza fotografica (e semiotica), “[l]e logiche somatiche permeano l'individuo, ma la società si dà a partire da individui che sono innanzitutto corpi, dunque l'intersoggettività deve essere considerata prima di ogni altra cosa un'intercorporeità”⁻⁶.

Etnografia del fotospazio

L'esistenza del fotospazio e la varietà dei comportamenti che lo generano emerge dall'osservazione delle situazioni fotografiche istituite da coppie o gruppi di persone che si ritraggono in piazze, strade, vie pedonali, marciapiedi, sagrati di monumenti, cortili, atrii di edifici o musei e così via. Per identificare e catalogare sistematicamente le reazioni e i comportamenti che caratterizzano il fotospazio è stato ricreato artificialmente e documentato un centinaio di situazioni realistiche in diverse zone del centro di Milano durante due affollati pomeriggi di altrettante giornate lavorative⁻⁷.

Il comportamento più comune registrato è il cambio di traiettoria. Si tende a evitare di attraversare la zona che intercorre fra il soggetto fotografante e il soggetto fotografato lambendolo, passando dietro all'uno o all'altro. Il *détour* può essere ampio e armonico se intrapreso in anticipo (perché l'atto fotografico è ben visibile e dunque si ha il tempo di valutare la situazione, perlustrare visivamente lo spazio e stabilire un percorso alternativo) (fig. 1); oppure stretto e brusco, realizzato tramite scomposte movenze corporee, se ce ne si accorge all'ultimo o si è già troppo vicino (fig. 2). In qualche caso il fotospazio si estende anche alle spalle del soggetto fotografato, poiché i passanti considerano gli elementi sullo sfondo come parte fondamentale dell'intenzione fotografica (fig. 1). In tutti i casi l'elemento sorprendente è che i passanti sono disposti a modificare il proprio percorso urbano, allungandolo.



02

Alcuni passanti modificano bruscamente il proprio percorso non appena si avvedono dell'atto fotografico in corso

03

I passanti sostano ai margini del fotospazio in attesa che l'atto fotografico si esaurisca



04

Alcuni passanti segnalano al proprio partner l'esistenza del fotospazio tramite un contatto fisico

05

Alcuni passanti reagiscono con disappunto al prolungarsi dell'atto fotografico, in particolare se il fotospazio non presenta vie di fuga laterali



06

I passanti accelerano o mutano lo stile del passo per ridurre il tempo di occupazione del fotospazio

07

I passanti attraversano il fotospazio chinando il capo o abbassandosi sulle ginocchia per non intercettare la traiettoria dell'atto fotografico



08

Alcuni passanti si
avvedono all'ultimo del
fotospazio e lo
attraversano rivolgendo
gesti di scuse ai soggetti
dell'atto fotografico



09

Alcuni passanti
attraversano il fotospazio
incuranti dell'atto
fotografico in corso

Un secondo comportamento comune è la sosta: si arresta il moto – dopo aver rallentato, oppure di colpo – sul margine del fotospazio e si attende che l'atto fotografico si esaurisca (fig. 3). In alcuni casi, quando i passanti si muovono in coppia, uno dei due segnala all'altro l'incombenza del fotospazio con un gesto di contatto fisico, invitandolo a fermarsi (fig. 4). La sosta termina e il moto riprende quando il fotografo abbassa lo smartphone; quando il fotografo fa cenno di passare anche senza aver abbassato lo smartphone; o quando il passante reputa di aver atteso per un sufficiente intervallo di tempo (che può variare dai 10 ai 30 secondi). Alcuni passanti reagiscono irritati, talvolta anche facendolo platealmente notare, verbalmente o gestualmente (fig. 5). In tutti i casi è evidente che il fotografo detiene il potere temporaneo di gestire e determinare i movimenti, i percorsi e persino il tempo di persone sconosciute che in quei momenti gli obbediscono incondizionatamente.

La terza fattispecie è l'attraversamento del fotospazio senza fermarsi. Ciò può avvenire in modalità diverse. Una prima modalità è il cambio di passo: i soggetti rallentano dando così il tempo al fotografo di scattare – il passante osserva i soggetti dell'atto fotografico per cercare di decifrarne i tempi –, oppure accelerando per occupare la zona per il minor tempo possibile, talvolta adottando un passo felpato, come a sottolineare la diversa 'consistenza' del fotospazio rispetto allo spazio ordinario (fig. 6). Molto spesso i passanti chinano il capo, oppure addirittura si abbassano piegando le ginocchia pur senza fermare il moto (fig. 7), nell'intento di non intercettare la traiettoria dello scatto. Interessante in particolare in quest'ultimo caso è il fatto che i passanti mettano in atto un impegno fisico significativo, modificando la propria postura e talvolta realizzando piccole acrobazie. Una terza modalità è l'attraversamento, con o senza modificazioni posturali o di passo, chiedendo scusa verbalmente o non verbalmente (alzando una o entrambe le mani, per esempio) (fig. 8). Infine, si attraversa senza alcuna esitazione, sostanzialmente ignorando il fotospazio (fig. 9). Da un lato è possibile che ciò accada involontariamente (magari perché si

è impegnati in un'altra attività, per esempio una telefonata, che distrae dal pieno controllo della situazione circostante); dall'altro lo si attraversa volontariamente – del resto la ripetibilità immediata e la gratuità della fotografia digitale la rendono rimandabile o rieseguibile in caso dovesse essere sporcata da presenze estranee – manifestando esplicitamente un dissenso, quasi in segno di sfida o contestazione, verso ciò che è considerata un'occupazione indebita del suolo pubblico. Ma anche in questo caso si ha una certificazione di esistenza del fotospazio, dato che, rigettandoli, se ne attestano i vincoli.

I risultati di questo inventario etnografico, oltre a concludere l'esistenza del fotospazio, ne mettono in evidenza alcune caratteristiche fondamentali. In primo luogo ne sottolineano la versatilità spazio-temporale: il fotospazio si apre in luoghi urbani di tipo diverso ogni qual volta viene avviato un atto fotografico; è una zona delimitata ma variabile, policentrica ma dotata di punti pivotali e attraversata da un sistema di forze particolarmente incidenti attorno al suo perimetro. Quasi come un *flash mob*, il fotospazio si origina istantaneamente dal nulla e una volta esaurito l'atto fotografico si dissolve senza lasciare alcuna traccia ritornando spazio ordinario. In secondo luogo il fotospazio ha la capacità di modificare lo spazio pubblico e sociale: di fatto lo invade e ne cambia le distanze e i rapporti. È un aspetto che reputo fondamentale e che tratterò approfonditamente più avanti chiamando in causa la prossemica. Il fotospazio inoltre ha le caratteristiche di un vero e proprio spazio scenico: un palco circolare, con una scenografia tutt'attorno, solcato da attori che realizzano una performance cui assiste un pubblico che, per quanto distratto e in movimento, ritiene pur sempre lo spazio scenico una zona inviolabile. Non vi è luogo (non necessariamente iconico o con un'effettiva valenza artistica o turistica) che la fotografia quotidiana non trasformi in un palcoscenico su cui alcuni soggetti agiscono come attori e che altri soggetti si ritrovano inaspettatamente e involontariamente a occupare in maniera illegittima, talvolta non senza imbarazzo.

Dunque un territorio fluido ma delimitato, disperso ma non acentrico, istantaneo e impermanente, trasformativo, performativo, cinestesico. Il fotospazio sembra avere le caratteristiche di un dispositivo fortemente disciplinare in grado di modificare i percorsi e le attività urbane, imponendo modificazioni posturali e tecniche corporali o persino suscitando reazioni di resistenza e plateale protesta. È indispensabile tuttavia chiarire un aspetto di potenziale ambiguità. Lungi da una posizione deterministica, non è il fotospazio a indurre i comportamenti individuati dall'osservazione etnografica. Casomai è il contrario: sono i comportamenti sociali a farlo esistere e a caratterizzarne l'aspetto. Non è il fotospazio in sé a determinare la riconfigurazione dello spazio e dei tempi urbani: il fotospazio non preesiste alle azioni che innesca, anzi è generato da tali azioni corporee e sociali. In questo senso il fotospazio non è la causa ma l'esito del comportamento mediale ed è costitutivo di una forma di esperienza mediatizzata degli spazi urbani.

Norme infrante e galateo mediale

La diversità dei comportamenti in una popolazione tutto sommato omogenea suggerisce che la forza, la tenuta e l'effettività del fotospazio sono influenzate da fattori legati alla conformazione e alla funzione dello spazio urbano. In merito al primo aspetto, il fotospazio è più debole negli ambienti ampi come piazze o strade larghe dove è più semplice prevederlo e 'prevenirlo'; mentre porticati, vie strette, marciapiedi, portoni, interni che costituiscono un passaggio obbligato e non presentano 'vie di fuga' lo rendono più forte. Rispetto alla funzione degli spazi, vi sono luoghi come l'atrio di una stazione ferroviaria in cui il fotospazio, per la sua natura superflua, è percepito da viaggiatori pendolari come una rottura poco giustificabile del proprio percorso. In questi spazi si tende casomai a cambiare traiettoria e non a sostare in attesa, perché lo si ritiene un comportamento più adeguato. D'altro canto invece il cortile di un castello o una via pedonale e commerciale in centro città sono popolati da turisti, acquirenti, studenti in libera uscita ben più disposti a tollerare i 'comodi fotografici' di qualcun altro e anzi essi stessi impegnati a compiere atti fotografici. In generale gli ambienti che tollerano il fotospazio sono spazi polifunzionali, che ospitano cioè una varietà di attività sociali e in cui anche la fotografia trova normalmente cittadinanza: in questi ambienti si accetta più facilmente la concessione parziale e temporanea dello spazio comune, quasi una turnazione d'uso.

Anche la densità del flusso dei passanti è un fattore che incide sulle caratteristiche del fotospazio: se il flusso è troppo rado questo è più debole ma se è troppo fitto finisce per soffocarlo. Il fotospazio dipende infatti anche dalla visibilità dell'atto fotografico, ovvero dalla posizione e dall'orientamento del fotografo e del soggetto fotografato rispetto alla direzione del flusso dei passanti. Si forma più facilmente se è 'messo di traverso' e costituisce un ostacolo virtuale, mentre è assai meno visibile quando è parallelo al flusso. La visibilità aumenta grazie a segnali verbali o posturali ("facciamone una così", "va' un po' più in là", "cheeeese", ecc.) rivolti dal fotografo a al soggetto fotografato. A seconda dei casi, il passante ha più o meno tempo a disposizione per perlustrare visivamente la situazione mano a mano che si avvicina al luogo dell'atto fotografico e per valutare il comportamento da intraprendere.

All'interno di una stessa comunità i soggetti si avvicinano al fotospazio in modo diverso ma con alcune costanti, derivanti probabilmente da elementi di carattere culturale: siamo educati a certi comportamenti sociali, di cui alcuni sono, più specificamente, comportamenti medialità. È evidente che un gran numero di persone è portato ad adottare atteggiamenti di 'rispetto' dell'atto fotografico. Può sembrarci persino sconvolgente che in una società di sconosciuti, che in molte occasioni tendono a ignorarsi se non addirittura, talvolta con un certa aggressività, a detestarsi (pensiamoci alla guida di un'automobile nel traffico, in fila alla cassa del supermercato, nella folla di un concerto, su un autobus all'ora di punta o in altre situazioni che prevedono la compresenza di più corpi in movimento in uno spazio ristretto), il gesto mediale della

fotografia faccia invece scaturire comportamenti di cortesia e civiltà. Mi sembra che una pratica mediale che potremmo considerare ai limiti della maleducazione, poiché in qualche modo turbativa della pacifica convivenza, inneschi comportamenti di ingiustificata educazione. È la fotografia a farci accorgere della presenza e delle esigenze degli altri e ci induce a rispettarle (o quantomeno a tollerarle)!

Si potrebbe speculare su quale siano le origini e le ragioni del galateo connesso al fotospazio. Certamente si attinge implicitamente da norme di comportamento sociale di carattere generale e consolidate nella società occidentale, valide anche laddove non si stia compiendo alcun atto mediale. Mi riferisco in particolare alla norma che impone di non violare, attraversandolo fisicamente, lo spazio che intercorre fra due (o più) persone impegnate in un dialogo; alla norma che impone di chiedere ‘permesso’ quando si debba oltrepassare una soglia o una porzione di spazio occupata fisicamente da qualcun altro; oppure di aspettare che un atto in corso si compia e la soglia o lo spazio di passaggio sia libero per il transito; alla norma per cui evitiamo di sostare di fronte ad accessi di edifici o di locali pubblici; alla norma che ci impone di rispettare una coda; alla norma per cui non è consentito raggiungere il negoziante oltre il bancone o di avvicinarsi il dirigente del dipartimento di cui siamo dipendenti dal suo lato della scrivania. Si tratta peraltro in tutti i casi di regole che vigono a prescindere dalla conoscenza personale dei soggetti rispetto a cui vengono stipulati tali ‘permessi’. Ancora, è possibile ricondurre le regole del fotospazio a norme non implicite nel galateo sociale ma arbitrariamente stabilite. Si tratta generalmente di divieti di accesso, passaggio o sosta in aree ‘di servizio’ (per esempio un locale riservato a categorie speciali di soggetti, come il personale di un esercizio), ‘di rispetto’ (per esempio l’area di fronte a un quadro in un museo, talvolta segnalata al suolo con una linea o con una corda ad altezza ginocchia) o ‘di sicurezza’ (la linea gialla che corre lungo i binari delle stazioni ferroviarie).

Inteso goffmanianamente come spazio di rappresentazione sociale⁻⁸, il fotospazio potrebbe essere concepito come una ‘ribalta’ su cui alcuni attori (il fotografo e il soggetto o i soggetti fotografati) svolgono pubblicamente una *performance* che ha almeno in parte una natura privata. Tale sovrapposizione ha per effetto l’induzione dei comportamenti del ‘pubblico’ che ho descritto più sopra, i quali a loro volta determinano il fotospazio sia in termini sociali sia in termini spaziali, facendo corrispondere topologicamente il fotospazio a un palcoscenico che non è solcabile, se non sotto le condizioni (e con le eccezioni) che ho individuato e descritto. A uno sguardo più approfondito anzi probabilmente è proprio il fatto che gli attori recitano come se non ci fosse un pubblico (ovvero occupano temporaneamente ma indebitamente uno spazio comune senza badare alle ripercussioni sociali) a rendere il fotospazio un territorio non teatrale, dato che l’atto fotografico, come vedremo meglio fra poco, resta un atto privato in luogo pubblico. Esso è dunque casomai un retroscena portato sulla ribalta, con un’inversione

dell'architettura teatrale tipica delle forme contemporanee di visibilità, che rompono o addirittura capovolgono il rapporto tra pubblico e privato (si pensi a una telefonata ad alta voce in treno, a programmi televisivi come i *reality shows* e così via). Quando penetrato dalla fotografia, lo spazio urbano in effetti diviene un territorio dalle caratteristiche particolari. Se per Goffman “[u]n territorio può esser definito come un qualsiasi spazio che sia delimitato da ostacoli alla percezione”⁻⁹, i muri che caratterizzano il fotospazio sono tirati su improvvisamente e, per quanto trasparenti, per alcuni sono impenetrabili; per altri lo sono entro certi limiti di tempo (oltre i quali la parete invisibile crolla); per altri ancora sono soglie attraversabili ma che condizionano una diversa densità del vuoto (presentando quasi una forza di gravità alterata); per altri infine sono perfettamente penetrabili o persino inesistenti. In ogni caso all'interno di questo territorio vige un sistema di norme o meglio un sistema di norme infrante. La mancanza di “decoro” che gli attori dell'atto fotografico riservano al pubblico⁻¹⁰ nel momento in cui si appropriano di una porzione di territorio comune trasformandolo in una scena di fatto viola le prescrizioni per le quali si tende a non molestare o a non interferire con l'attività di qualcun altro (Goffman parla in proposito di regole morali) o gli obblighi legati all'uso collettivo dei beni pubblici, come un marciapiede, una piazza, un accesso pedonale (regole strumentali). Non essendo previste sanzioni formali per l'occupazione fotografica dei luoghi pubblici (né tantomeno è prevista la richiesta di alcuna autorizzazione) tali regole possono essere sospese molto facilmente e in qualsiasi momento. L'unica norma che sembra davvero vigere è il buon senso dei fotografanti nel rispettare gli usi funzionali degli spazi urbani, nel prevedere tempi di occupazione ridotti, nell'evitare la formazione di ingorghi di passanti e così via.

Ancora più interessante è il fatto che tali comportamenti siano al contrario pienamente tollerati o persino percepiti come socialmente legittimi e, per dirla ancora con Goffman, appropriati alla situazione. Fare una fotografia in un luogo pubblico, anche disturbando le traiettorie e le attività degli altri, è qualcosa che appartiene pienamente al novero delle pratiche sociali contemporanee. Se le regole del decoro da parte degli attori nei confronti del pubblico sono sospese o invalidate, valgono invece quelle di “cortesia”⁻¹¹, e in entrambi i versi della relazione. Per esempio quando il fotografo o il fotografato si rivolgono direttamente a un passante a parole o a gesti per autorizzare l'attraversamento del fotospazio; o per converso quando un passante si ferma ai limiti del fotospazio, attende un cenno per poter riprendere il passo o attraversa il fotospazio chiedendo scusa vocalmente o gestualmente (o in entrambe le forme). Si tratta in questi casi di quella “discrezione” e di quel “tatto” che Goffman vede come usuali “tecniche di protezione” volte a “salvare la situazione”⁻¹².

Fra poco tornerò sulla normatività del galateo sociale riprendendo alcuni assunti fondamentali della prossemica per sottolineare come il fotospazio sia il frutto di una serie di violazioni alle norme consolidate

del decoro. Per ora mi limito a suggerire che l'indebolimento o la relatività della valenza di tali norme dipende dalla natura mediale dell'atto fotografico e da un galateo 'speciale' o per la precisione da un 'galateo mediale', andato via via conformandosi con la nascita della fotografia come *medium* popolare, la diffusione degli apparecchi di ripresa, l'urbanizzazione, la massificazione del turismo. Quella sorta di 'senso civico-fotografico' che genera il fotospazio è forse dovuto a due aspetti ulteriori. In primo luogo teniamo alla nostra *privacy* (non si sa più quale sia la destinazione delle fotografie, potrebbero essere pubblicate sui *social networks*...) e dunque non vogliamo entrare nelle immagini degli altri. In secondo luogo, mossi da un istinto pro-sociale, sappiamo che frapporci a due soggetti che si fotografano potrebbe voler dire rovinare un ricordo e un momento che, per quanto banale, alimenterà la memoria affettiva di qualcun altro proprio come a noi è capitato tante volte. In generale si tratta sempre di una negoziazione fra esigenze personali ed esigenze sociali all'interno di un territorio comune e in qualche modo conteso⁻¹³: il fotospazio si gioca tra ciò che io sono disposto a concedere a qualcun altro e ciò che qualcun altro è disposto a chiedermi e in questo senso si lega a comportamenti regolati da un galateo che sembra appartenere specificamente alle pratiche medialità.

Pubbliche intimità

Le riflessioni svolte finora sulla base di un'analisi fenomenologica del fotospazio conducono a ripensare il rapporto fra corpi e ambiente – fisici e sociali – rispetto alla teoria classica della prossemica, disciplina che studia l'uso dello spazio dell'uomo, inteso come una specifica elaborazione della cultura. Se ne dovrebbe ricavare una 'prossemica mediale', che alla prossemica tradizionale aggiunge gli effetti delle modificazioni introdotte dalla diffusione dei *media* nelle pratiche sociali quotidiane.

Nel saggio del 1966 fondativo della prossemica⁻¹⁴ Edward T. Hall riporta gli esiti dei suoi studi sulle distanze degli esseri umani nelle situazioni sociali, costruiti sulla base delle ricerche del biologo svizzero Heini Hediger sugli animali⁻¹⁵ e di una precedente indagine sui gradi di forza vocale svolta assieme al linguista George Trager⁻¹⁶. Vengono individuate quattro distanze e una precisa misurazione degli intervalli spaziali. La più ristretta è la distanza intima (0-45 cm), il cui *range* va dal contatto fisico alla relazione molto ravvicinata. Vi è poi la distanza personale (45-120 cm), descritta come distanza del "non-contatto": "una piccola sfera protettiva o una bolla trasparente – scrive Hall – che un organismo mantiene fra sé e gli altri"⁻¹⁷; in essa si interagisce tramite le estremità del corpo o lo si tiene a distanza appena fuori dal proprio 'dominio fisico' ed è ancora possibile tenere un tono di voce basso. La terza è la distanza sociale (1,20-3,60 m), alla quale si perdono i dettagli visivi (la testura della pelle, l'odore) e si usa un tono di voce più alto, ma si guadagna il colpo d'occhio. È tipica delle relazioni fra colleghi di lavoro, in incontri formali e nei convenevoli ed è infatti arbitraria e condizionata dall'ambiente culturale⁻¹⁸, ma è anche la distanza che

permette di passare disinvoltamente da impegno a disimpegno (per esempio tra impiegato e cliente in un negozio o tra moglie e marito in alcune situazioni domestiche). Nella parte introduttiva del volume Hall aveva già fornito una descrizione interessante di quest'ultimo tipo di distanza rispetto al comportamento animale, per poi estendere le proprie riflessioni a quello umano. La distanza sociale non segna solo il limite spaziale oltre il quale l'individuo perde il contatto con il gruppo (e dunque è esposto ai predatori), ma anche il limite psicologico oltre il quale si sente ansioso: è la "fascia nascosta che *tiene insieme* il gruppo" ⁻¹⁹. Infine, la distanza più ampia è la distanza pubblica (3,6-7,5+ m), più impersonale e istituzionale; è meno impegnativa e lascia uno 'spazio di fuga' nel caso in cui ci si senta sotto minaccia o nella necessità di uscire da una situazione in cui non si è a proprio agio. Anche in questo caso Hall rievoca implicitamente aspetti già trattati nella prima parte del volume a proposito delle distanze usate tra animali di specie diversa. L'individuo di una specie consente a quello di un'altra di avvicinarsi solo fino a un certo punto, oltre il quale fugge. Tale distanza è definita proprio "distanza di fuga" (e l'addomesticamento da parte dell'uomo consiste di fatto nell'annullamento di tale distanza).

Data la classificazione delle distanze identificata da Hall (intima, personale, sociale, pubblica), a quale categoria prossemica appartiene il fotospazio? Mi sembra di poter sostenere – come in parte ho già anticipato – che il fotospazio produca una torsione, se non una distorsione dei gradi di prossimità dello spazio relazionale. Fare una fotografia del tipo che sto analizzando consiste nella creazione di una bolla mediale che i soggetti dell'atto fotografico si costruiscono attorno. Come scrive Francesco Casetti, i dispositivi mobili digitali "favoriscono la creazione di una sorta di bolla che l'utente crea attorno a sé e che funziona come uno spazio personale anche nel pieno di un contesto pubblico" ⁻²⁰. Quasi senza avvedersi dell'esistenza degli altri nello spazio comune (come accade per esempio quando facciamo una telefonata ad alta voce in treno) o chiedendo un'ampia concessione, i fotografanti estendono la distanza fra i poli della loro relazione intersoggettiva. Si tratta come è evidente di una relazione di tipo personale che tuttavia non rispetta la distanza metrica prevista, la estende a una distanza sociale (e in parte persino pubblica). L'atto fotografico infatti non è solo verbale, ma anche e soprattutto visivo (sul piano prossemico non conta più l'intensità della voce, ma il 'raggio visivo'). Comuniciamo non solo per immagini, ma producendo immagini, mettendole in atto.

L'esempio che maggiormente chiarisce questo aspetto è la situazione tipica del dialogo verbale fra due conoscenti (due amici, due coniugi, due colleghi) che avviene a una distanza personale in un luogo dove si trovano a passare altre persone (un corridoio, una festa, l'atrio della sede di un convegno): queste ultime fanno di non poter attraversare la zona fra i due dialoganti. In casi estremi (quando mancano 'vie di fuga' laterali) si chiede permesso, perché si è consapevoli che attraversare tale zona contrasterebbe con il galateo sociale che ne preserva l'integrità. Lo

stesso accade nella fotografia, ma a distanze ‘telescopiche’. Fare una fotografia per strada è per così dire ‘un atto osceno in luogo pubblico’ (o almeno un atto personale, se non intimo, che avviene in uno spazio comune generalmente destinato ad altri scopi legati alla fruizione urbana) ed è quindi sempre ‘fuori luogo’. Non a caso l’atto fotografico mobile e digitale ha la capacità di trasformare istantaneamente lo spazio urbano in un *mediascape*, per poi ritirarsi nel nulla.

Affordance ed estensioni

È importante aggiungere che per Hall ognuna delle distanze è associata “nella mente delle persone a specifici inventari di relazioni e attività” ⁻²¹, ovvero a “*come le persone sentono il proprio reciproco rapporto in quella determinata situazione*” ⁻²². Secondo Hall,

—
L’uomo sente [...] lo spazio, come gli altri animali. E la sua percezione dello spazio è dinamica perché connessa all’azione – a ciò che si può fare in un determinato spazio – piuttosto che a ciò che si vede attraverso uno sguardo passivo ⁻²³.

—
Da questa citazione si nota l’indebitamento di Hall alla psicologia ecologica della percezione elaborata da James Gibson a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, tanto agli studi sulle “varietà di prospettiva” (tratti dal primo libro dello psicologo della Cornell University ⁻²⁴, a cui Hall riserva persino un’appendice al proprio volume), quanto al concetto di “affordance” (“ciò che si può fare in un determinato spazio”), formalizzato da Gibson (“ciò che l’ambiente offre all’individuo”) nel 1979 ⁻²⁵ ma coniato già proprio nel 1966 ⁻²⁶, lo stesso anno del libro di Hall.

L’importanza strategica del contributo di Hall è aumentata dal fatto che proprio il concetto di *affordance* e più in generale l’approccio ecologico alla percezione visiva è a fondamento di alcuni recenti sviluppi nelle scienze cognitive post-computazionali, in particolare l’approccio “enattivo”, fondato sul concetto di “azione incarnata”. Secondo l’approccio enattivo

—
la cognizione dipende dal tipo di esperienza derivante dal possedere un corpo con diverse capacità senso motorie [...] esse stesse incluse in un contesto biologico, psicologico e culturale più ampio ⁻²⁷.

—
La nostra esperienza cosciente dunque non dipende come nel cognitivismo classico da una rappresentazione del mondo bensì dalla sua produzione (enazione) grazie all’interazione di percezione e azione in un determinato ambiente. Percepire è agire perché è un’attività che si svolge ed è guidata primariamente in termini corporei. Non esiste quindi un mondo esterno predeterminato a cui le nostre strutture percettive cercano di adeguarsi né al contrario il mondo è frutto di una proiezione psichica. Piuttosto, esso è il risultato della mutua specificazione di

organismo e ambiente e della loro reciproca influenza. Le tecnologie – aggiungo – sembrano ricoprire un ruolo decisivo in questa interazione in quanto mediatrici del nesso organismo-ambiente. Esse infatti modulano tale rapporto come un diaframma che le spinge, in una direzione, ad ‘ambientalizzarsi’ (ovvero a estendersi nello spazio fisico e sociale divenendo esse stesse ambiente d’esperienza) e, nell’altra direzione, a ‘incorporarsi’ nell’organismo (a diretto contatto col il corpo se non, in alcuni casi sempre meno futuristici, a inocularsi al suo interno). Le due direzioni della dinamica sono tuttavia contestuali e simultanee. Si pensi alla realtà virtuale, ovvero un sistema tecnologico che è in contatto con il corpo del soggetto in una forma al limite dell’invasività e che al contempo gli consente l’immersione in un mondo potenzialmente infinito. Allo stesso modo il fotospazio sembra costituirsi grazie alla capacità di una tecnologia a diretto contatto con il corpo del soggetto (lo smartphone impugnato dal fotografo) di istituire un perimetro spaziale che si spinge ben oltre l’area peripersonale e ben oltre il semplice campo visivo potenziato dall’obiettivo fotografico (e che i passanti con i loro comportamenti trasformano in fotospazio sociale).

L’idea che le nostre facoltà cognitive si estendano oltre i confini del nostro corpo fisico grazie alla mediazione delle tecnologie trova riscontro nell’ambito della cosiddetta teoria della ‘mente estesa’, versione in certi termini radicale della prospettiva enattiva, che vede gli elementi culturali come il linguaggio e gli artefatti tecnologici quali mezzi in grado distribuire e dispendere, se non addirittura delegare, all’esterno funzioni a lungo pensate come interne⁻²⁸. L’adozione e l’importazione di questa teoria nell’ambito degli studi sull’esperienza fotografica è legittimata proprio dalla natura estensiva dei sensi e delle facoltà mentali che l’ecologia dei *media* e in particolare la proposta di McLuhan ha attribuito anche alla fotografia⁻²⁹. In effetti già anche per Hall è sbagliato pensare “che il ‘confine’ dell’uomo coincida con quello del suo proprio corpo”⁻³⁰; al contrario, “l’uomo [è] inserito in una serie di ‘campi’ che si espandono e si contraggono”⁻³¹ e così facendo forniscono informazioni su come comportarsi. Conclude Hall:

—

Fino a poco fa si pensava all’esigenza di spazio dell’uomo nei termini dell’effettiva quantità di aria spostata dal suo corpo. Il fatto che l’uomo posseda intorno a sé come estensioni della sua persona le zone sopra descritte è stato generalmente trascurato⁻³².

—

La dinamica di espansione e la contrazione dei campi in cui è inserito l’uomo ben suggerisce la natura del fotospazio intesa come capacità estensiva del soggetto a fronte dell’incorporazione del dispositivo fotografico.

Considerare la fotografia quotidiana come una pratica sociale realizzata da corpi all’interno di un ambiente significa dunque concepirla come un’estensione – al contempo fisica e cognitiva – che porta un soggetto ad appropriarsi, pur temporaneamente, non tanto della

tecnologia che supporta tale estensione, quanto piuttosto dell'ambiente circostante (che è anzitutto fisico e poi sociale e culturale), mediatizzandolo. Si tratta di un processo che coinvolge una porzione di territorio che va ben oltre il 'perispazio' – l'area più prossima al nostro corpo, che si muove assieme a noi, che possiamo sempre raggiungere e che in qualche modo ci spetta di diritto – e 'colonizza' lo spazio relazionale. La fotografia nello spazio pubblico implica sempre l'occupazione – talvolta indebita o percepita tale – dello spazio dell'altro e per questo innesca una negoziazione fra le diverse esigenze dei soggetti coinvolti o quantomeno una dinamica di richiesta e concessione non sempre pacifica e talvolta persino apertamente conflittuale.

Il fotospazio è dunque un territorio labile e temporaneo, impalpabile ma generativo di un sistema di regole di comportamento che possono essere rispettate o trasgredite – in questo senso è un 'dispositivo' – e che può implicare persino una dimensione etica nell'uso che facciamo dei *media* in pubblico. È una lotta di acquisizione, di conquista e difesa – talvolta di sconfitta e cessione –, una battaglia per l'appropriazione, se non, ancora più radicalmente, per l'occupazione indebita di un territorio. È un atto disciplinare perché attiva una serie di comportamenti (etimologicamente, 'com-portamento': il 'condursi' dell'individuo rispetto all'ambiente in cui si trova e alle persone con cui è a contatto) e implica un galateo e una disciplina specificamente mediali. Il fotospazio è quella "dimensione nascosta" rivelata dalla fotografia come pratica sociale in grado di embricare soggettività e socialità, corporeità e ambiente.

—
Note

– ¹ In Gómez Cruz / Meyer 2012 si parla di una "quinta era" della fotografia affermatasi con la diffusione degli iPhone. Cfr. anche Ritchin 2012 [2009].
– ² Questa prospettiva viene adottata, soprattutto rispetto alla fotografia turistica e alla fotografia di famiglia, in Larsen 2005.
– ³ Cfr. Bourdieu 1972 [1965].
– ⁴ Barthes 1980, p. 11.
– ⁵ Dubois 1996 [1983], p. 17.
– ⁶ Mangano 2018, p. 16. Cfr. anche Marrone 2001.
– ⁷ L'osservazione è stata realizzata nelle giornate

del 13 e 17 settembre 2018 con la collaborazione di un gruppo di studenti del corso di Teoria della fotografia tenuto presso l'Università IULM di Milano negli aa.aa. 2017/2018 e 2018/2019. I luoghi utilizzati durante l'esperimento sono stati i seguenti: stazione Cadorna FNM, Castello Sforzesco, Via Dante, Piazza del Duomo, Corso Vittorio Emanuele II, Via Santa Radegonda, Piazza San Babila. L'esperimento è stato realizzato utilizzando gli smartphone personali degli studenti ed è stato documentato

tramite riprese fotografiche e audiovisive da cui sono in parte riportate nell'apparato iconografico di questo articolo.
– ⁸ Il riferimento è a Goffman 1969 [1959].
– ⁹ Ivi, p. 127.
– ¹⁰ Per Goffman il decoro è il "modo in cui l'attore si comporta quando può essere visto o udito dal pubblico, ma non è necessariamente impegnato a parlargli" (ivi, p. 128), dunque un insieme di regole territoriali "non specificatamente pertinenti alle regole della conversazione"

(*ibid.*), come nel caso del fotospazio, in cui si suppone un'estraneità fra attori e pubblico.
 - ¹¹ Goffman definisce la cortesia come "il modo in cui l'attore tratta il pubblico mentre è impegnato con questo in una conversazione o in uno scambio di gesti": *ibid.*
 - ¹² Cfr. *ivi*, pp. 261-270.
 - ¹³ Sulla natura negoziale degli spazi urbani che vedono la presenza integrata dei media (e che sono dunque veri e propri *mediascape*), cfr. Casetti 2018.
 - ¹⁴ Hall 1968 [1966].
 - ¹⁵ Cfr. Hediger 1942.
 - ¹⁶ Hall 1969 [1959].
 - ¹⁷ Hall 1968 [1966], p. 159.

- ¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 163.
 - ¹⁹ *Ivi*, p. 28.
 - ²⁰ Casetti 2018, p. 133.
 - ²¹ Hall 1968 [1966], p. 153.
 - ²² *Ibid.*
 - ²³ *Ivi*, p. 154.
 - ²⁴ Cfr. Gibson 1950.
 - ²⁵ Cfr. Gibson 1999 [1979].
 - ²⁶ Gibson 1966.
 - ²⁷ Varela / Thompson / Rosch 1992 [1991], p. 206.
 - ²⁸ Cfr. Clark / Chalmers 1998 e O'Regan / Noë 2001.
 - ²⁹ Cfr. McLuhan 1967 [1964], pp. 201-216; Parisi 2011; D'Aloia / Parisi 2016.
 - ³⁰ Hall 1968 [1966], p. 154.
 - ³¹ *Ivi*, p. 154.
 - ³² *Ivi*, p. 171. Peraltro alcuni anni più tardi, nel capitolo *Man as Extension*

del suo *Beyond Culture* (Hall 1976), Hall riprende esplicitamente l'idea di estensione come sviluppata da McLuhan (cfr. McLuhan 1967 [1964]), con cui aveva un legame personale e intratteneva una fitta corrispondenza epistolare a partire dal 1962 (cfr. Rogers 2000).

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

Bourdieu 1972 [1965] Pierre Bourdieu (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1972 [ed. or. francese 1965].

Casetti 2018 Francesco Casetti, *Mediascape: un decalogo*, in Pietro Montani / Dario Cecchi / Martino Feyles (a cura di), *Ambienti mediali*, Milano, Meltemi, 2018, pp. 111-138.

Clark / Chalmers 1998 Adam Clark / David Chalmers, *The Extended Mind*, in "Analysis", n. 58 (1), 1998, pp. 7-19.

D'Aloia / Parisi 2016 Adriano D'Aloia / Francesco Parisi, *Snapshot Culture. The Photographic Experience in the Post-Medium Age*, in "Comunicazioni Sociali. Journal of Media, Performing Arts and Cultural Studies", n. 1, 2016, pp. 3-14.

Dubois 1996 [1983] Philippe Dubois, *L'atto fotografico*, Urbino, QuattroVenti, 1996 [ed. or. francese 1983].

Gibson 1950 James J. Gibson, *The Perception of the Visual World*, Boston, Houghton Mifflin, 1950.

Gibson 1966 James J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston, Houghton Mifflin, 1966.

Gibson 1999 [1979] James J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Bologna, Il Mulino, 1999 [ed. or. inglese 1979].

Goffman 1969 [1959] Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969 [ed. or. inglese 1959].

Bibliografia

- Gómez Cruz / Meyer 2012** Edgar Gómez Cruz / Eric T. Meyer, *Creation and Control in the Photographic Process: iPhones and the emerging fifth moment of photography*, in "Photographies", vol. 5, 2012, pp. 203-221.
- Hall 1968 [1966]** Edward T. Hall, *La dimensione nascosta. Vicino e lontano: il significato delle distanze tra le persone*, Milano, Bompiani, 1968 [ed. or. inglese 1966].
- Hall 1969 [1959]** Edward T. Hall, *Il linguaggio silenzioso*, Milano, Bompiani, 1969 [ed. or. inglese 1959].
- Hall 1976** Edward T. Hall, *Beyond Culture*, New York, Anchor Books, 1976.
- Hediger 1942** Heini Hediger, *Wildtiere in Gefangenschaft*, Basel, Benno Schwabe & Co., 1942.
- Larsen 2005** Jonas Larsen, *Families Seen Sightseeing: Performativity of Tourist Photography*, in "Space and Culture", vol. 8, 2005, pp. 416-434.
- Mangano 2018** Dario Mangano, *Che cos'è la semiotica della fotografia*, Roma, Carocci, 2018.
- Marrone 2001** Gianfranco Marrone, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi, 2001.
- McLuhan 1967 [1964]** Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967 [ed. or. inglese 1964].
- O'Regan / Noë 2001** Kevin J. O'Regan / Alva Noë, *A Sensorimotor Account of Vision and Visual Consciousness*, in "Behavioral and the Brain Science", n. 24, 2001, pp. 939-1031.
- Parisi 2011** Francesco Parisi, *La trappola di Narciso. L'impatto mediale dell'immagine fotografica*, Firenze, Le Lettere, 2011.
- Ritchin 2012 [2009]** Fred Ritchin, *Dopo la fotografia*, Torino, Einaudi, 2012 [ed. or. inglese 2009].
- Rogers 2000** Everett M. Rogers, *The Extensions of Men: The Correspondence of Marshall McLuhan and Edward T. Hall*, in "Mass Communication & Society", n. 3, 2000, pp. 117-135.
- Varela / Thompson / Rosch 1992 [1991]** Francisco J. Varela / Evan Thompson / Eleanor Rosch, *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*, Milano, Feltrinelli, 1992 [ed. or. inglese 1991].

_fonti

120 **Gli esordi di Carla Cerati fotografa, 1960-1964**
— CRISTIANA SORRENTINO

134 **Il genere e la modernità. Una riflessione sulle fonti per riformulare il concetto di *Street Photography***
— LORENZO MARMO

Gli esordi di Carla Cerati fotografa, 1960-1964

Abstract

This paper investigates the first period of Carla Cerati's (1926-2016) photographic career, focusing in particular on three main issues: her beginnings as a member of the Circolo Fotografico Milanese in the early 1960s; the critical reception and primary interpretations of her work during the same period; and the analysis of her photographic language, based on the first reconstruction of her initial output.

Keywords

AMATEUR PHOTOGRAPHY; CERATI, CARLA; CIRCOLO FOTOGRAFICO MILANESE; GENDER STUDIES; MILAN; PHOTOGRAPHIC PORTRAIT; TURRONI, GIUSEPPE

Per analizzare il primo periodo dell'attività fotografica di Carla Cerati (1926-2016) ⁻¹, maggiormente taciuto rispetto alla fase più matura della sua opera, è necessario tenere conto di tre questioni da affrontare parallelamente. La prima riguarda la ricostruzione degli esordi della fotografa nei primissimi anni Sessanta al Circolo Fotografico Milanese (C.F.M.) e, dunque, del suo inserimento nel contesto culturale della fotografia italiana. La seconda si riferisce a un'iniziale disamina dei maggiori contributi critici sorti in risposta alla produzione di Cerati negli anni presi in esame, per mettere in luce le tematiche prevalentemente emerse e le eventuali linee interpretative a esse connesse. La terza, a partire dalle prime due, si collega al tentativo di ricomporre, in prospettiva, parte del catalogo delle opere della fotografa attraverso il quale far emergere, in relazione al periodo considerato, gli aspetti preponderanti del suo linguaggio fotografico ⁻².

Ricostruire la fase di attività di Cerati al C.F.M. significa, anzitutto, contraddire, attraverso un'indagine sulle fonti, l'assunto che fa riferimento a una brevissima permanenza della fotografa all'interno

dell'associazione fotoamatoriale. Nel 1977, in occasione di un'intervista alla collega Etta Lisa Basaldella per le pagine del settimanale "7 giorni nel Veneto", Cerati ricorderà di aver iniziato a fotografare nel 1960 e di aver frequentato per sei mesi anche un circolo fotografico (non trovandolo, però, interessante): "i limiti – racconta la fotografa – sono nel fatto stesso che considerano la fotografia un hobby [...] e poi era un hobby costoso" ⁻³. La notizia sulla fugace sosta di Cerati al Circolo viene riportata, più recentemente, anche da Massimo Mussini che, pur non districando specificatamente la questione, inserisce il contributo di Basaldella nella breve bibliografia a corredo del suo testo, uno dei più rilevanti della moderna (e lacunosa) storiografia dedicata alla fotografa ⁻⁴.

Attraverso lo spoglio sistematico di "Fotografia. Rivista d'arte e tecnica fotografica", periodico fondato nel 1948, principalmente per iniziativa di Pietro Donzelli, come bollettino del C.F.M. e poi trasferito all'editore Ezio Croci ⁻⁵, è possibile fare chiarezza su due eventi fondanti: il primo, che Cerati fa il suo ingresso al Circolo nell'aprile del 1961 ⁻⁶; il secondo, che la presenza di Cerati come socia del gruppo, puntellata da qualche riconoscimento, si attesti almeno fino al 1963. Tra i successi di Cerati al Circolo, annunciati puntualmente dai *Notiziari* di "Fotografia", vi è l'ammissione al Concorso Fotografico Internazionale di Barcellona (giugno 1961) ⁻⁷; la segnalazione, per una sua opera, alla Terza Rassegna Città di Alfonsine (febbraio 1962) ⁻⁸; la premiazione in occasione dell'8° Concorso Arte nella Fotografia di Milano (giugno 1962) ⁻⁹; la pubblicazione di un proprio lavoro sul Fotoannuario Internazionale *Fotografie del 1963* (gennaio 1963) ⁻¹⁰; l'ammissione alla Coppa del Mondo FIAF (settembre-ottobre 1963) ⁻¹¹.

Se in alcuni di questi casi non abbiamo notizie relative alle opere presentate, accettate o premiate ai concorsi, possiamo dire con certezza che la fotografia di Cerati che viene scelta per *Fotografie del 1963* è un ritratto in primo piano in bianco e nero dal titolo *Nora* ⁻¹². Il libro, pubblicato nel 1962 in edizione bilingue, sempre da Ezio Croci, si presenta come un'ambiziosa raccolta, in continuità con la tradizione dei fotoannuari, di fotografie provenienti da tutto il mondo scelte dal socio del C.F.M. Giulio Corinaldi: "uno splendido volume con 112 tavole in bianco e nero e 12 a pieni colori" e "una efficace sintesi della migliore e più recente produzione fotografica mondiale" ⁻¹³. A fornirci ulteriori notizie rispetto a quelle finora rilevate, inoltre, vi sono due fotografie conservate nel fondo Carla Cerati del Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) di Parma ⁻¹⁴. Sul *verso* della prima, un ritratto in bianco e nero di una giovanissima danzatrice in tutù, è apposta un'etichetta rossa recante la dicitura "4° RASSEGNA FOTOGRAFICA città di Alfonsine" e, accanto, "AMMESSA" ⁻¹⁵; il ricco *verso* della seconda fotografia, che mostra due bambine in un contesto che pare sempre quello della danza, reca, invece, il timbro blu "1° CONCORSO NAZIONALE DI FOTOGRAFIA ARTISTICA MEDICINA GENNAIO 1962 – OPERA PREMIATA" e, in basso a sinistra, quello del "CIRCOLO FOTOGRAFICO MILANESE C.SO BUENOS AIRES, 36 – MILANO" (figg. 1-2).



01

Carla Cerati,

Dominique, s.d. (1960).

Stampa alla gelatina
bromuro d'argento,
40 × 30,4 cm.

CSAC, Università di
Parma, Inv. C112552S
Courtesy Elena Ceratti



02

Carla Cerati,

Dominique, s.d. (1960).

Stampa alla gelatina
bromuro d'argento,
40 × 30,4 cm.

CSAC, Università di
Parma, Inv. C112552S
(verso)

Courtesy Elena Ceratti

In entrambi i casi, comunque, si tratta verosimilmente delle fotografie che Cerati aveva scattato, nel 1960, in occasione del saggio di danza della Scuola del Piccolo Teatro di Milano, alla quale aveva iscritto la figlia, e che le avevano permesso, all'inizio del 1962, di ottenere una pubblicazione per il settimanale "L'illustrazione italiana", diretta da Gaetano Tumiati, con un *reportage* di sei fotografie sulle scuole milanesi ⁻¹⁶. Sempre nell'intervista a Basaldella, inoltre, la fotografa ricorda di aver iniziato a fotografare in maniera sistematica proprio nel 1960, con l'intenzione di "cercare una realtà più interessante che non fosse il piccolo mondo che mi stava attorno: i bambini, gli amici" ⁻¹⁷ e di aver cominciato con una macchina di medio formato, una Rolleiflex (poco dopo, sempre nei primissimi anni Sessanta, passerà a Nikon) che le aveva venduto il padre ⁻¹⁸.

Se, alla luce di quanto affermato finora, l'apprendistato di Cerati presso il C.F.M. prosegue anche dopo il suo passaggio al professionismo (rappresentato ufficialmente dalla pubblicazione per "L'illustrazione italiana") ⁻¹⁹ che, in ogni caso, non coinciderà mai con l'assunzione fissa in un giornale rimanendo un'attività da condurre come *freelance* ⁻²⁰, può essere interessante ragionare sui motivi che avrebbero spinto la fotografa a escludere dettagli importanti del proprio esordio. Non escludiamo, a questo proposito, che possa esserci stata, in un momento in cui Cerati, ormai donna e fotografa matura, aveva conquistato una certa notorietà nel panorama della fotografia italiana (aveva già pubblicato, rispettivamente nel 1969 e nel 1974, i fotolibri *Morire di classe* – insieme a Gianni Berengo Gardin – e *Mondo cocktail* e stava lavorando al lungo progetto sui nudi femminili) una sorta di tacita vergogna nel confessare i propri esordi all'interno di un ambiente che, probabilmente, non sentiva del tutto proprio. È la fotografa stessa, infatti, che ci spinge a riflettere su questa ipotesi quando nella stessa intervista a Basaldella, alla domanda sui limiti dei circoli fotoamatoriali, ammette che essi:

—

sono nel fatto stesso che considerano la fotografia un hobby, con tutto quello che comporta fare una cosa per hobby: mancanza di spinte reali, davanti a delle difficoltà uno si ferma, c'è il lavoro vero che occupa la maggior parte del tempo per cui si possono dedicare solo i sabati e le domeniche, mentre il professionista se chiedono di fare un servizio, nel momento che accetta, deve realizzarlo, qualsiasi siano le difficoltà che può incontrare ⁻²¹.

—

Con quel piglio caparbio che ne contraddistingue la biografia, nel desiderio, legato ai primi anni della sua attività, di affrancarsi da un contesto familiare che ne limitava in qualche modo la completa indipendenza, Cerati fa scacco matto alle associazioni fotografiche, attorno alle quali, però, è giusto ricordarlo, si riferiva ancora una larga fetta della cultura fotografica italiana ⁻²².

A ogni modo, nel numero di gennaio del 1962, "Fotografia" informa i suoi lettori che venerdì 16 febbraio si terrà l'"Inaugurazione della

mostra personale in bianco e nero della gentile *Sig.ra Carla Cerati*, socia del C.F.M., che espone ad un solo anno di distanza dalla Sua iscrizione al Circolo”⁻²³. In questa occasione, la fotografa presenta circa 70 fotografie nella forma di quattro servizi fotografici “secondo un programma definito”⁻²⁴: una sequenza di giovani al mare, una serie sulla scuola, un gruppo di immagini di “ballerinette” e alcuni ritratti. Queste sono le uniche informazioni che è stato possibile dedurre dalle recensioni sulla mostra, in tutti i casi prive di fotografie a corredo, e che necessitano, dunque, di una serie di ulteriori precisazioni.

Per l’identificazione delle fotografie che avrebbero potuto costituire la sequenza dei giovani al mare, sono pochi gli elementi che abbiamo a disposizione. Nel 1967, una fotografia che, verosimilmente, apparteneva a questa serie verrà pubblicata, insieme a un ritratto, sulla rivista “Ferrania” all’interno di un ricca sequenza di immagini, di vari autori, che accompagna un articolo di Giuseppe Turrone sul Centro per la Cultura nella Fotografia di Fermo⁻²⁵. Cerati riprende una scena di gioco tra un ragazzo e una ragazza, mentre il sorriso e lo sguardo di quest’ultima sono rivolti direttamente verso l’obbiettivo in una posa assunta di fretta nella fugace interruzione del momento ludico⁻²⁶.

Della serie sulla scuola sappiamo che si tratta della stessa, qui probabilmente ampliata, che Cerati aveva realizzato per “L’illustrazione italiana”⁻²⁷. Le fotografie, almeno le 6 pubblicate sul periodico il mese precedente, si caratterizzano per la loro intenzione di cogliere aspetti più intimi e meno corali della quotidianità scolastica, come lo scambio ilare di un suggerimento, il furtivo tentativo di copiare dal compagno o il momento di una riflessione assorta alla ricerca della risposta per la domanda di un compito⁻²⁸.

Delle immagini che mostrano le “ballerinette”, invece, abbiamo già fatto accenno poco sopra. In una fotografia conservata al CSAC, il cui formato quadrato rimanda all’utilizzo della Rolleiflex, Cerati riprende tre bambine in camerino agghindate di tutù bianco e anch’esse in atteggiamento ludico mentre si preparano al debutto sul palcoscenico. Nella parte bassa della fotografia, un effetto mosso configura una scena dinamica e scevra da precisi riferimenti compositivi, calando subito l’immaginario dell’osservatore all’interno dei vivaci e inafferrabili movimenti della danza (fig. 3).

Altrettanto pochi sono, infine, gli elementi in nostro possesso per identificare i ritratti che Cerati decide di esporre al Circolo, anche se possiamo affermare con certezza che si parli, in alcuni casi, di ritratti femminili, dato che si scrive delle loro “efficaci interpretazioni”⁻²⁹. Non escludiamo, inoltre, che all’interno della serie Cerati includa anche la fotografia che pubblicherà quello stesso anno sul già citato fotoalbum *Fotografie del 1963*, un ritratto in primo piano e di semi-profilo di una donna che sottrae il suo sguardo a quello della macchina fotografica in un atteggiamento assorto e malinconico.

La mostra di Carla Cerati al Circolo Fotografico Milanese del febbraio 1962 viene recensita, in quello stesso mese, sulle pagine di “Fotografia”

Carla Cerati,
*Palcoscenico - Al saggio
 di danza in camerino,*
 s.d. (1960).
 Stampa alla gelatina
 bromuro d'argento, cm
 30,3 × 33,9.
 CSAC, Università di
 Parma, Inv. C112554S
 Courtesy Elena Ceratti



da due autori molto vicini a quell'ambiente ⁻³⁰. Il primo, Giuseppe Turroni, studioso di cinema nord-americano e autore, tra le altre cose, del volume *Nuova fotografia italiana* del 1959, aveva iniziato a collaborare per il periodico di Ezio Croci, con contributi di vario genere sulla fotografia, a partire dal 1955. Il secondo, Gualtiero Castagnola, fotografo e socio del C.F.M., aveva già scritto per la rivista recensioni di mostre di autori italiani e stranieri che avevano esposto all'interno del Circolo. Per comprendere a fondo il contenuto di questi due testi dalla natura un po' ondivaga, soprattutto in alcuni passaggi, riteniamo che sia utile tentare di leggerli in parallelo, secondo una modalità già presumibilmente studiata dagli stessi autori i quali, con molta probabilità, si erano confrontati sulle questioni più rilevanti della mostra prima della stesura degli articoli. La posizione di Turroni, inoltre, è strettamente legata alle considerazioni da lui condotte, a partire dal 1959, su quello che viene definito realismo fotografico, una sorta di nuova via della fotografia necessaria per superare i retaggi dell'imperante binomio 'neorealismo' – 'formalismo' che aveva caratterizzato gli ultimi due decenni dell'attività fotografica italiana ⁻³¹.

Turroni, in realtà, aveva già scritto sulla fotografia il mese precedente, a gennaio, in occasione di una mostra collettiva di cinque autori tenutasi sempre al C.F.M. Pur ritenendosi poco soddisfatto, in generale, delle opere esposte, che niente avrebbero avuto a che fare "con quella fotografia espressiva – fatta di realtà e al tempo stesso di interpretazione soggettiva della realtà stessa – che sa veramente parlare in termini di

umanità e poesia”, il critico sottolineava molto brevemente come Cerati avesse “degli atteggiamenti di giovani d’oggi, che ci sono piaciuti molto, perché la sua scelta è stata intelligente e senza letteratura” –³². Se consideriamo il fatto che la fotografa fa il suo ingresso al Circolo Fotografico Milanese all’età di trentacinque anni, quindi ormai non più giovanissima, è probabile che il termine utilizzato da Turrone, “giovani”, faccia riferimento alle nuove leve della fotografia italiana e riconosca Carla Cerati, fotografa ancora alle prime armi ma dal fare “intelligente”, come una potenziale esponente di quella nascente milizia.

Sia Turrone che Castagnola assumono nei confronti dell’opera di Cerati un atteggiamento tutto sommato positivo, propositivo e quasi paternalistico, che non manca di un certo garbo nel trattare a parole una delle poche ‘signore’ che passava tra le stanze di quell’affollato circolo fotografico –³³. A questo proposito, è Castagnola a far emergere, nella propria recensione, questo interessante aspetto della storia della fotografia italiana. Cerati, egli specifica (individuando dei precedenti, all’estero, nei lavori di fotografe come Margaret Bourke-White, Dorothea Lange, Inge Morath e altre):

—
è la prima donna italiana che affronta e cerca di tradurre in immagini fotografiche alcuni problemi ed aspetti di vita attuali della nostra gioventù, o che propone alcune indagini di costume [...] [dato che] fin’ora le donne in Italia si erano limitate ad una onesta, pulita fotografia di genere contemplativo, decorativo o turistico e ad una ritrattistica di gusto livellato, che non aveva molto da dire sul piano intellettuale –³⁴.

—
In seconda istanza, continua l’autore, è importante

—
vedere come una donna fotografa italiana, impostava e risolveva ‘fotograficamente’ questo genere di indagini sociali e psicologiche, che erano finora rimaste esclusivo retaggio degli uomini –³⁵.

—
Il linguaggio utilizzato da Castagnola, che diventa interessante soprattutto quando si parla dell’atto fotografico dell’inquadrare – quindi dello scegliere – come di una “risoluzione”, si interseca alle parole di Turrone che, anche se in termini diversi, individua la medesima peculiarità. Secondo il critico, infatti, Cerati rivela una certa onestà nel cercare una comunione con il soggetto fotografato

—
che non è il solito pallido espediente di cronaca – che riduce l’uomo a una dimensione modestissima e antistorica – ma che ricerca un dialogo, una partecipazione viva [e una] franchezza nell’individuare quegli stati d’animo che molti non hanno tempo o coraggio di osservare e di analizzare –³⁶.

—
Quello che emerge dalla lettura di questi testi, dunque, è che le immagini della fotografa “nascono da una urgenza di cose da dire, da

interesse umano, da sentimenti da esprimere” -³⁷. Un’“urgenza”, poi, che non può non legarsi a quel necessario e costante desiderio di essere presente e, dunque, testimone, a cui Cerati ha fatto riferimento in molte occasioni.

L’opinione dei due autori, però, sembra nettamente divergere in relazione ai ritratti esposti in mostra. Se da un lato Castagnola ne legge un “attento studio nel cogliere l’espressione ed una certa eleganza e modernità di composizione” -³⁸, per Turrone, invece, essi “si perdono nel gran mare della mediocrità corrente, anche se hanno un piglio personale e vivo” e sono realizzati in maniera frettolosa, che “risente dei modi del *reportage* corrente” -³⁹. D’altra parte, potremmo riflettere sul fatto che se Castagnola fa una considerazione da fotografo, riconducendo la sua lettura, tra le altre cose, a una valutazione sulla composizione, è possibile che Turrone, che non è solo un critico della fotografia ma anche uno studioso di cinema, valuti le fotografie con occhio ibrido. A indurci a pensarlo, sempre in riferimento alla mostra di Cerati al Circolo, sono, per esempio, frasi come: “La sequenza della scuola ha così, un piglio nettamente moderno, fresco, semplice. Pensavamo al film *Il posto* di Ermanno Olmi” -⁴⁰; oppure, in un discorso più generale sulla resa dei ritratti:

—
Il ritratto è più degli altri generi fotografici sottoposto al fluire della moda. Anzitutto per la scelta dei volti [...]. Quei tipi di donne ‘moderne’ - spettinate, bionde, con aria patita ed intensa - li vediamo ogni giorno nel cinema -⁴¹.

—
Al di là di questa tipologia di interpretazioni, il ritratto rimane e rimarrà per Cerati uno dei generi più rappresentativi della sua fotografia. Nel 1968, infatti, in occasione della mostra sui ritratti degli intellettuali fotografati alla libreria Einaudi di Milano, sarà la fotografa stessa a dichiarare apertamente che la sua “predilezione va al ritratto e alle inchieste sociologiche” -⁴², individuando due degli aspetti fondamentali di un’identità fotografica che aveva iniziato a raggiungere una piena maturità proprio negli anni precedenti e a partire dalla quale si sarebbero costituiti anche i progetti successivi.

L’interesse di Cerati verso quella che Castagnola aveva definito ‘indagine sociale e psicologica’, inoltre, si sviluppa, nel 1964, con la pubblicazione di due inchieste per la rivista “Vie nuove”: il *reportage* sul mondo dei ventenni dal titolo *Nati dopo il diluvio* -⁴³ e il documentario antropologico sulla stregoneria, realizzato in Abruzzo, *Gli ultimi maghi* -⁴⁴. Il periodico romano fondato nel 1946 da Luigi Longo, che nel 1964 diventa segretario del Partito Comunista Italiano, aveva perso gli originali connotati di “Settimanale di orientamento e lotta politica” trasformandosi, a partire dal 1952, in una rivista di politica, attualità e cultura molto attenta alle inchieste sociali -⁴⁵.

Con il *reportage* sui ventenni, Cerati ha modo di tornare a posare il proprio sguardo su quel mondo dei giovani che aveva fotografato



04

Carla Cerati,
"La bottega dello stregone".
Riproduzione fotomeccanica in
Gli ultimi maghi 1964,
pp. 38-39



05

Carla Cerati,
"Zia Carmela".
Riproduzione in
Gli ultimi maghi 1964,
p. 46

pochissimi anni prima. Le 16 fotografie scelte per la pubblicazione, che strutturano, in alcuni casi, un *layout* a pagina intera, ci mostrano una cangiante varietà di persone e di atteggiamenti che Cerati scruta sempre con occhio indagatore e quell'“istantaneità”, la “frettolosità” di cui parlava Turrone, che era diventata, invece, un tratto distintivo del suo linguaggio⁻⁴⁶: giovani pensosi, divertiti, giovani mai in posa che non si accorgono che qualcuno li sta fotografando per tentare di comprenderne la natura profonda attraverso il proprio modo di agire sulla realtà delle cose. Tra le fotografie ve ne sono alcune che, molti anni dopo, Cerati deciderà di pubblicare nel fotolibro *Milano 1960-1970*, una composta raccolta di immagini della città lombarda edito nel 1997⁻⁴⁷. Con il lavoro in Abruzzo, poi, si apre una delle pagine più belle e interessanti della sua prima attività fotografica. Le 12 stampe fotomeccaniche, che strutturano *layout* molto diversi rispetto all'ampiezza della pagina (a metà pagina, a pagina intera o a doppia pagina), corredano un lungo testo che si apre con il titolo, che è anche un monito, *La stregoneria esiste ancora*. Cerati osserva e fotografa i suoi soggetti senza richiederne la devota attenzione; coglie il vecchio stregone ad armeggiare accanto al tavolo della propria bottega – dove, in una sorta di *mise en abyme*, sono presenti anche alcune fotografie (fig. 4) – e asseconda i gesti e i racconti pacati di zia Carmela in un ritratto tacito e dalla forte carica espressiva (fig. 5). Con la macchina fotografica che si trasforma in un oggetto mimetico e quasi invisibile, è proprio negli anni fin qui analizzati che, a nostro parere, Cerati costruisce il proprio linguaggio fotografico dando a esso un'identità che si riverbererà con forza nei progetti successivi⁻⁴⁸. Le fotografie degli esordi, segnate da un approccio alla 'realtà' tipico dello sguardo attento del fotoreporter ma in una modalità del tutto soggettiva e filtrata, costituiscono, allora, una sorta di modello, di calco preparatorio: per i già citati ritratti degli intellettuali, per i funamboleschi personaggi della borghesia milanese sul palcoscenico di *Mondo cocktail* (1974) e, non per ultimo, per i pazienti agonizzanti degli ospedali psichiatrici di *Morire di classe* (1969).

—
Note

⁻¹ Nata a Bergamo nel 1926, Carla Tironi Cerati inizia la sua carriera di fotografa professionista all'inizio degli anni Sessanta, affermandosi nella complessa scena della fotografia italiana come fotoreporter ma anche con una serie di progetti di natura sociale. Nel 1968 pubblica, insieme a Gianni Berengo Gardin,

le fotografie per il fototesto *Morire di classe* (Basaglia / Basaglia Ongaro 1969), un'indagine sui manicomi italiani promossa e diretta dallo psichiatra Franco Basaglia e dalla moglie Franca Ongaro, mentre nel 1974 l'editore Pizzi dà alle stampe il fotolibro *Mondo Cocktail* (Cerati 1974), un affresco della borghesia milanese dei

cocktail parties; nel 1978 pubblica le sue fotografie di nudo nel fotolibro *Forma di donna* (Cerati 1978), frutto di un lungo progetto sull'astrazione del corpo femminile. Smette di fotografare all'inizio degli anni Novanta dedicandosi principalmente alla seconda attività che l'ha resa nota, la scrittura. Tra i recenti e più

rilevanti contributi critici dedicati alla fotografia, seppur all'interno di una bibliografia ancora ampiamente lacunosa, cfr. Mussini 2007, Morello 2007 e Morello 2010. Tra i cataloghi cfr., inoltre, Gallo 1991 e Lucas / Dentice 2007.

–² L'articolo si propone come il primo risultato di una ricerca su Carla Cerati condotta grazie alla Borsa di studio sulla cultura fotografica contemporanea MiBAC_DGAAP/SISF 2018. La ricerca, che intende indagare la produzione teatrale della fotografia, in particolare in rapporto agli spettacoli europei della compagnia newyorkese Living Theatre, si è svolta principalmente presso il Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco di Milano e il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma.

–³ Basaldella 1977, p. 43.

–⁴ Mussini 2007, p. 12.

–⁵ Zannier 1993, p. 51.

–⁶ Cfr. Notiziario del Circolo Fotografico Milanese 1961a.

–⁷ Cfr. Notiziario del Circolo Fotografico Milanese 1961b.

–⁸ Cfr. Notiziario del Circolo Fotografico Milanese 1962b.

–⁹ Cfr. Notiziario del Circolo Fotografico Milanese 1962c.

–¹⁰ Cfr. Notiziario del Circolo Fotografico Milanese 1963a, p. 34.

–¹¹ Cfr. Notiziario del Circolo Fotografico Milanese 1963b.

–¹² Corinaldi 1962, tav. 77.

–¹³ Così recitano i trafiletti pubblicitari pubblicati sui numeri di "Fotografia" del 1963 e 1964.

–¹⁴ Il fondo, acquisito dal CSAC alla fine degli anni Duemila a seguito di una donazione da parte della

fotografa, è costituito da 1133 opere tra stampe in bianco e nero e a colori, diapositive e volumi a stampa.

–¹⁵ Il verso della fotografia, privo di data, non ci permette di risolvere il dubbio sul perché vi sia un riferimento alla 4^a e non alla 3^a Rassegna presso la città di Alfonsine, come invece segnalato dal *Notiziario* del C.F.M.

In ogni caso, se il concorso si teneva annualmente, potremmo ipotizzare che Cerati abbia presentato delle proprie fotografie anche per l'edizione successiva.

–¹⁶ La vita comincia a quattordici anni 1962.

–¹⁷ Basaldella 1977, p. 43.

–¹⁸ In relazione al discorso sulla macchina fotografica, cfr. anche Paoli / Zanchetti 2012, pp. 223-224.

–¹⁹ Segnaliamo, tuttavia, una pubblicazione di Cerati ancora precedente rispetto a quella per "L'illustrazione italiana", che evidenzia altresì il suo interesse per la fotografia di scena.

Si tratta dell'immagine pubblicata nel 1961 sulla pagina di sommario del n. 6 di "Fenarete" (cfr. Fenerete 1961) che mostra una scena dello spettacolo *Aspettando Godot* di Samuel Beckett, per la regia di Tullio Pendoli, rappresentato nel novembre di quell'anno presso il Teatro San Marco di Milano.

–²⁰ Questo aspetto viene sottolineato anche in Mussini 2007, p. 13 e Lucas 2007, p. 6. In un'intervista del maggio 1978 rilasciata per "la Repubblica" alla collega Paola Mattioli, inoltre, Cerati solleverà il problema da un punto di vista propriamente *gender*, confessando che "dopo vent'anni di lavoro, scopri che nessuna

donna, né tu né le altre, è stata assunta da un giornale come fotografa e che è difficilissimo avere un contratto fisso di collaborazione". Cfr. Mattioli 1978.

–²¹ Basaldella 1977, p. 43. Sul tema professionisti-amatori, meritevole di approfondimento critico, cfr., ad esempio, Vitali 1981 [1968].

–²² È da questi ambienti, inoltre, che provenivano fotografi, poi passati al professionismo, come Fulvio Roiter, Gianni Berengo Gardin, Paolo Monti, Mario De Biasi e molti altri. Cfr. Russo 2011, pp. 270-271.

–²³ *Notiziario del Circolo Fotografico Milanese 1962a.*

–²⁴ Castagnola 1962b.

–²⁵ Turrone 1967. Il Centro per la Cultura nella Fotografia veniva inaugurato nel settembre 1954 a Fermo da Luigi Crocenzi e, per più di un decennio, organizzerà mostre di fotografia e convegni. Cfr. Russo 2010, p. 38.

–²⁶ La fotografia in questione viene pubblicata anche nel già citato Russo 2010, p. 311, anche se con una datazione che ci pare poco verosimile, ovvero il 1963.

–²⁷ Castagnola 1962b.

–²⁸ La prima fotografia del reportage su "L'illustrazione italiana" è pubblicata anche in Lucas / Dentice 2007, p. 27.

–²⁹ Castagnola 1962b.

–³⁰ Cfr. Turrone 1962b e Castagnola 1962b. Alla luce di quanto scritto finora, risulta dunque decisamente inverosimile l'affermazione di Mussini, altresì priva di riferimenti bibliografici chiarificatori, sul fatto che all'interno del Circolo Fotografico Milanese Cerati abbia "tenuto nel

1959 la sua prima mostra fotografica, recensita da Giuseppe Turrone sul "Corriere della Sera". Cfr. Mussini 2007, p. 12.

– 31 Per un approfondimento sulle considerazioni di Giuseppe Turrone in relazione al realismo fotografico cfr. Turrone 1959b e Turrone 1959c ma anche il fondamentale Turrone 1959a. Per una panoramica esaustiva su 'neorealismo' e 'formalismo' cfr. invece Russo 2011, in particolare i capp. I-III.

– 32 Turrone 1962a.

– 33 A titolo di esempio, Cerati fa il suo ingresso al C.F.M. insieme a un'altra donna, "Sig.a Alberta Grasselli", e a sei uomini: "Sig. Roberto Fenini, Sig. Alberto Andreini, Sig. Flavio Dotti, Sig. Gianfranco Viganò, Sig. Guido Sala, Sig. Sergio Arrigoni" (cfr. Notiziario del Circolo Fotografico Milanese 1961a). In occasione di un'altra mostra tenutasi al Circolo sempre nel febbraio del 1962, inoltre, la fotografa è l'unica donna a esporre le proprie opere insieme ad altri ventidue autori uomini (cfr. Castagnola 1962a).

– 34 Castagnola 1962b.

A questo proposito, Roberta Valtorta sottolinea che è proprio a

partire dagli anni Sessanta che la presenza delle donne inizia a essere significativa nel campo della fotografia italiana. Prima di allora, esse appaiono "impegnate non tanto nel coltivare e discutere la fotografia, quanto nel lavoro stesso della fotografia, nell'approccio fattuale al mezzo" (cfr. Valtorta 2001, pp. 13-14). Da parte sua, Paolo Morello aggiunge che "insieme con quelle di Chiara Samugheo, di Giulia Niccolai, di Lisetta Carmi e, più tardi, di Elisabetta Catalano, di Marialba Russo e di Letizia Battaglia, quella della Cerati è una delle rarissime voci femminili della fotografia italiana tra gli anni Sessanta e Settanta". Cfr. Morello 2010, p. 510.

– 35 Castagnola 1962b.

– 36 Turrone 1962b, p. 43.

– 37 Castagnola 1962b.

– 38 *Ibid.*

– 39 Turrone 1962b, p. 43.

– 40 *Ibid.*

– 41 Turrone 1962b, p. 44.

E ancora l'autore: "Molto belle le scene della vita di spiaggia: sono cinematografiche (ma questo può essere un limite) e intense".

– 42 Culturalmente impegnati 1968, terza di copertina.

– 43 Nati dopo il diluvio 1964.

– 44 Gli ultimi maghi 1964.

– 45 Gundle 1995, p. 149.

– 46 È Mussini a parlare di ritratto "istantaneo, più prossimo al servizio giornalistico di attualità" in riferimento al fatto che Cerati non predilige la posa. Su quest'ultima questione cfr. anche Morello 2007, p. 12 e Paoli / Zanchetti 2012, p. 223.

– 47 Cerati 1997.

– 48 Anche Massimo Mussini osserva che, con questa prima tipologia di ricerche, "Carla Cerati comincia a svelare la sua personalità fotografica, naturalmente impostata verso una narrazione filtrata dall'analisi psicologica e caratterizzata da una grande scioltezza di impostazione, accostata a una efficace capacità di individualizzazione". Cfr. Mussini 2007, p. 15. A tal proposito, cfr. anche la riflessione di Paolo Morello in Morello 2010, p. 511.

Bibliografia

- Basaglia / Basaglia Ongaro 1969** Franco Basaglia / Franca Basaglia Ongaro (a cura di), *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, Torino, Einaudi, 1969.
- Basaldella 1977** Etta Lisa Basaldella, *Carla Cerati tra fantasia e realtà*, intervista in "7 giorni nel Veneto. Settimanale regionale indipendente", 24 marzo 1977, pp. 42-43.
- Bianchino / Mussini 2007** Gloria Bianchino / Massimo Mussini (a cura di), *Carla Cerati*, catalogo della mostra (Parma, CSAC, 2007), Milano, Skira, 2007.

- Castagnola 1962a** Gualtiero Castagnola, *Aspetti e prospettive delle 2° Mostra Collettiva del C.F.M.*, in "Fotografia. Rivista d'arte e tecnica fotografica", a. XV, n. 2, febbraio 1962, pp. 42-43.
- Castagnola 1962b** Gualtiero Castagnola, *Mostra personale di Carla Cerati al Circolo Fotografico Milanese*, in "Fotografia. Rivista d'arte e tecnica fotografica", a. XV, n. 2, febbraio 1962, p. 44.
- Cerati 1974** Carla Cerati, *Mondo Cocktail*, Cinisello Balsamo, Pizzi, 1974.
- Cerati 1978** Carla Cerati, *Forma di donna*, Milano, Mazzotta, 1978.
- Cerati 1997** Carla Cerati, *Milano 1960-1970*, Manduria, Barbieri, 1997.
- Corinaldi 1962** Giulio Corinaldi (a cura di), *Fotografie del 1963*, Milano, Ezio Croci, 1962.
- Culturalmente impegnati 1968** *Culturalmente impegnati*, opuscolo della mostra (Milano, Galleria il Diaframma, 1968), Milano, Galleria dell'immagine di "Popular Photography", 1968.
- Fenarete 1961** "Fenarete. Rivista di attualità e cultura", pagina del sommario, a. XIII, n. 6, 1961.
- Gallo 1991** Francesco Gallo (a cura di), *Carla Cerati. Scena e fuori scena*, catalogo della mostra (Paternò, GAM, 1991), Milano, Electa, 1991.
- Gli ultimi maghi 1964** *Gli ultimi maghi. Un documentario di Vie nuove*, reportage di Carla Cerati, 12 fotografie in bianco e nero, in "Vie nuove", a. XIX, n. 43, 22 ottobre 1964, pp. 31-46.
- Gundle 1995** Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa*, Firenze, Giunti, 1995.
- La vita comincia a quattordici anni 1962** *La vita comincia a quattordici anni*, reportage di Carla Cerati, 6 fotografie in bianco e nero, in "L'illustrazione italiana", a. LXVVVIX, n. 1, gennaio 1962, pp. 44-49.
- Lucas 2007** Uliano Lucas, *La ricerca e il racconto*, in Lucas / Dentice 2007, pp. 5-6.
- Lucas / Dentice 2007** Uliano Lucas / Fabrizio Dentice (a cura di), *Carla Cerati. Punto di vista*, catalogo della mostra (Milano, Belvedere Fotografia, 2007), Milano, Electa, 2007.
- Mattioli 1978** Paola Mattioli, *Carla Cerati: una fotografa riflette su vent'anni di lavoro*, intervista in "la Repubblica", 14 maggio 1978, p. 18.
- Morello 2007** Paolo Morello, *Carla Cerati. Nudi*, Palermo, Istituto Superiore per la Storia della Fotografia, 2007.
- Morello 2010** Paolo Morello, *La fotografia in Italia 1945-1975*, Roma, Contrasto, 2010.
- Mussini 2007** Massimo Mussini, *Carla Cerati. La verità negata*, in Bianchino / Mussini 2007, pp. 9-20.
- Nati dopo il diluvio 1964** *Nati dopo il diluvio. Un documentario di Vie nuove*, reportage di Carla Cerati, 16 fotografie in bianco e nero, in "Vie nuove", a. XIX, n. 24, 11 giugno 1964, pp. 27-58.
- Notiziario del Circolo Fotografico Milanese 1961a** *Notiziario del Circolo Fotografico Milanese*, in "Fotografia. Rivista d'arte e tecnica fotografica", a. XIV, n. 4, aprile 1961, p. 54.
- Notiziario del Circolo Fotografico Milanese 1961b** *Notiziario del Circolo Fotografico Milanese*, in "Fotografia. Rivista d'arte e tecnica fotografica", a. XIV, n. 6, giugno 1961, p. 46.

- Notiziario del Circolo Fotografico Milanese 1962a** *Notiziario del Circolo Fotografico Milanese*, in "Fotografia. Rivista d'arte e tecnica fotografica", a. XV, n. 1, gennaio 1962, p. 44.
- Notiziario del Circolo Fotografico Milanese 1962b** *Notiziario del Circolo Fotografico Milanese*, in "Fotografia. Rivista d'arte e tecnica fotografica", a. XV, n. 2, febbraio 1962, p. 42.
- Notiziario del Circolo Fotografico Milanese 1962c** *Notiziario del Circolo Fotografico Milanese*, in "Fotografia. Rivista d'arte e tecnica fotografica", a. XV, n. 6, giugno 1962, p. 42.
- Notiziario del Circolo Fotografico Milanese 1963a** *Notiziario del Circolo Fotografico Milanese*, in "Fotografia. Rivista d'arte e tecnica fotografica", a. XVI, n. 1, gennaio 1963, pp. 33-34.
- Notiziario del Circolo Fotografico Milanese 1963b** *Notiziario del Circolo Fotografico Milanese*, in "Fotografia. Rivista d'arte e tecnica fotografica", a. XVI, nn. 9-10, settembre-ottobre 1963, p. 31.
- Paoli / Zanchetti 2012** Silvia Paoli / Giorgio Zanchetti (a cura di), *Oltre la soglia. Conversazione con Carla Cerati*, intervista in "L'uomo nero", a. IX, n. 9, dicembre 2012, pp. 221-240.
- Russo 2011** Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011.
- Turroni 1959a** Giuseppe Turroni, *Nuova fotografia italiana*, Milano, A. Schwarz, 1959.
- Turroni 1959b** Giuseppe Turroni, *Considerazioni sul realismo fotografico*, in "Rivista fotografica italiana", a. XLVIII, n. 1, gennaio 1959, p. 11.
- Turroni 1959c** Giuseppe Turroni, *Realismo in fotografia*, in "Fotografia. Rivista d'arte e tecnica fotografica", a. XII, n. 6, giugno 1959, pp. 14-16.
- Turroni 1962a** Giuseppe Turroni, *Cinque fotografi al Circolo Fotografico Milanese*, in "Fotografia. Rivista d'arte e tecnica fotografica", a. XV, n. 1, gennaio 1962, p. 45.
- Turroni 1962b** Giuseppe Turroni, *Mostra personale di Carla Cerati al Circolo Fotografico Milanese*, in "Fotografia. Rivista d'arte e tecnica fotografica", a. XV, n. 2, febbraio 1962, pp. 43-44.
- Turroni 1962c** Giuseppe Turroni, *Mostra personale di Carla Cerati al Circolo Fotografico Milanese*, in "Foto magazin", a. VII, n. 3, marzo 1962, p. 12.
- Turroni 1967** Giuseppe Turroni, *Centro Cultura Fotografia*, in "Ferrania", a. XXI, n. 8, agosto 1967, pp. 2-3 e apparato fotografico.
- Valtorta 2001** Roberta Valtorta, *Il contributo della donna alla fotografia in Italia*, in Nicoletta Leonardi (a cura di), *L'altra metà dello sguardo. Il contributo delle donne alla storia della fotografia*, atti del convegno (Torino, 1998), Torino, Agorà, 2001, pp. 9-18.
- Vitali 1981 [1968]** Lamberto Vitali (a cura di), *Un fotografo fin de siècle. Il conte Primoli*, Torino, Einaudi, 1981 [prima ed. 1968].
- Zannier 1993** Italo Zannier, *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863-1990)*, Roma, NIS, 1993.

Il genere e la modernità. Una riflessione sulle fonti per riformulare il concetto di *Street Photography*

Abstract

The notion of Street Photography – increasingly popular nowadays in the online environment – is characterized by a layered and elusive identity. This paper proposes to re-examine its possible definitions, its history, canon, and boundaries through the filter of Rick Altman's theory of film genre. At the same time, the paper aims at connecting the reflections on photography and the urban environment to the wider strand of studies in the humanities that revolve around the concept of modernity.

Keywords

STREET PHOTOGRAPHY; GENRE; ALTMAN, RICK; MODERNITY;
URBAN PHOTOGRAPHY; DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY; STUDIUM/
PUNCTUM; BARTHES, ROLAND

Il concetto di *Street Photography* è caratterizzato da un'identità stratificata e sfuggente⁻¹. Pur del tutto sedimentata nel dibattito contemporaneo, specie *online*, questa etichetta risulta infatti solo relativamente istituzionalizzata nel discorso accademico, specie in ambito italiano. Nei testi di riferimento in lingua inglese, in cui emerge sistematicamente almeno a partire dagli anni Novanta, essa viene spesso definita in modo piuttosto impressionistico. E la sua attuale, immensa popolarità sul web rischia, occorre dirlo, di confondere ulteriormente le acque.

Per iniziare a dirimere la questione, ritengo possa essere utile affrontare il nostro oggetto di studio nei termini di un vero e proprio genere fotografico, prendendo ad esempio la riflessione sui generi cinematografici proposta da Rick Altman⁻². La proposta analitica che intendo avanzare in questa sede prende dunque le mosse dalla consapevolezza

del carattere ibrido degli studi sulla fotografia⁻³ e dalla convinzione che l'apporto di competenze provenienti da altri campi di riflessione metodologica possa giovare al dibattito sulla posizione del *medium* fotografico nel più ampio panorama della cultura visuale⁻⁴. Secondo Altman, ogni genere è caratterizzato dall'incrocio di una serie di elementi semantici con una struttura sintattica. Ad esempio nel western, gli elementi semantici riguardano l'ambientazione nel paesaggio di frontiera, mentre la struttura sintattica si coagula generalmente intorno al tropo del viaggio o della comunità assediata da un pericolo esterno (pellerossa, fuorilegge). Questo intreccio tra semantica e sintassi non è, d'altronde, un sistema stabile ma, al contrario, si evolve costantemente in relazione al contesto. Le etichette definitorie dei generi non sono fisse e imperiture, ma dipendono dai punti di vista messi in campo all'interno del dibattito culturale di un dato momento storico. L'approccio di Altman non è, insomma, riducibile ai soli assi semantico e sintattico ma si sostanzia anche di un'importante componente pragmatica: il genere non è semplicemente qualcosa di rintracciabile in un testo e la sua esistenza non dipende soltanto dall'esistenza di opere a esso ascrivibili. Piuttosto, esso è frutto di un'attività discorsiva, cui prendono parte diversi attori (artisti, produttori e mecenati, pubblico, mediatori culturali) e che si rinnova ogniqualvolta un *corpus* di testi viene rivisto e reinterpretato.

Questa prospettiva, che Altman sviluppa in relazione al cinema narrativo, è estendibile a mio parere all'ambito fotografico. La profonda differenza tra la situazione comunicativa cinematografica e quella fotografica non deve scoraggiarci da questo punto di vista. Innanzitutto perché la narrazione non è affatto assente dal fotografico⁻⁵, ed in particolare dalla *Street Photography* (per quanto rimanga evidentemente una dimensione pressoché implicita, come vedremo fra poco). Inoltre, il modello teorico proposto da Altman sottolinea la natura discorsiva delle definizioni tutte, e sembra perciò attagliarsi non solo al cinema, ma in generale alle dinamiche mediali inaugurate nell'Ottocento e giunte a pieno regime nell'arco del secolo successivo, in quella che chiamiamo modernità urbana.

Per procedere nell'investigazione, il primo aspetto su cui ragionare è, dunque, l'elemento semantico. Esso, come abbiamo detto, non è mai sufficiente in sé. La strada – i passanti che l'attraversano, gli edifici che la contornano e contribuiscono al suo carattere distintivo – può infatti essere fatta oggetto di imprese fotografiche di stampo molteplice. La *Street Photography* condivide, perciò, una serie di tratti semantici con altri generi fotografici: *in primis* la fotografia documentaria e il fotogiornalismo, ma anche la fotografia d'architettura, turistica, di viaggio, e finanche le immagini di sorveglianza e la fotografia di moda.

La storia urbana della fotografia è, d'altronde, caratterizzata dal confine instabile tra la strada e lo studio. Pur riconoscendo la fondamentale differenza tra le immagini realizzate in questi due contesti, occorre, in effetti, evitare qualsivoglia automatismo che ne tragga conclusioni di

ordine assiologico: non è possibile limitarsi ad associare la strada all'autenticità e lo studio a una dimensione performativa, come reso evidente dalle immagini dei moltissimi fotografi (da August Sander a Jeff Wall, da Cindy Sherman a Philip-Lorca diCorcia) che lavorano proprio sul ribaltamento di questa dicotomia. Lo studio fotografico è, perciò, uno spazio di cui va tenuto conto, come ambiente che vive in una costante tensione e connessione con quello *en plein air*, specialmente per quanto riguarda le formule del ritratto urbano ⁻⁶.

La presenza o l'assenza di persone all'interno del quadro fotografico non è viceversa dirimente per la definizione della *Street Photography*, nonostante questo elemento produca degli effetti assolutamente specifici nella nostra dinamica di fruizione (come facilmente si intuisce e come gli studi sull'identificazione cinematografica hanno ampiamente chiarito) ⁻⁷. Mentre la tradizione della *Street Photography* è affollata di artisti che riflettono sull'interazione tra spazio e persone, uno dei *corpus* più autenticamente fondativi di questo genere fotografico è quello realizzato da Atget, con le sue fotografie di una Parigi perlopiù deserta. Il fotografo francese appartiene chiaramente a quella corrente di riflessione otto-novecentesca che garantisce alla configurazione spaziale uno statuto autonomo come categoria del pensiero. Atget vuole mostrarci "the life of the street as it inhered in the setting itself" ⁻⁸, fino agli estremi di una fantasia che immagina lo spazio stesso come dotato di vita propria, indipendente dalla presenza umana. Questo animismo dello spazio, questo tentativo di catturare il *genius loci*, trova una fondamentale concretizzazione nel pensiero eminentemente spaziale di alcuni pensatori tedeschi del periodo tra le due guerre mondiali (Walter Benjamin e Siegfried Kracauer su tutti) ⁻⁹, ma anche nei lavori di Gaston Bachelard ⁻¹⁰ e, oggi, nella riflessione sul concetto di "atmosfera" ⁻¹¹ e sui media come modalità del dipanarsi ambientale ⁻¹².

La *Street Photography* serve, dunque, a pensare lo spazio, ma non in modo razionale o scientifico: non è fotografia di architettura, se con questa definizione intendiamo una fotografia documentativa degli edifici nelle loro caratteristiche essenziali. I momenti in cui la *Street Photography* si avvicina di più al discorso della fotografia d'architettura sono sempre tinti del *pathos* del tempo che passa, che attribuisce un carattere nostalgico anche alla fotografia più oggettiva e impersonale di edifici e monumenti. Si pensi a Charles Marville – le cui fotografie parigine risalgono al Secondo Impero francese e dunque precedono quelle di Atget – e a Berenice Abbott – che da Atget trasse famosamente ispirazione, e la cui raccolta *Changing New York* (1939) è forse la manifestazione più anfibia di una fotografia d'architettura che si fa, in alcune istanze, fotografia di strada.

In effetti, ricorre spesso nei testi sul tema l'idea che l'ascrizione di una o più fotografie al genere della *Street Photography* dipenda essenzialmente da un atteggiamento assunto dal fotografo nei confronti del proprio oggetto, che finisce per trasparire nell'immagine. Naturalmente, ogni genere fotografico presuppone un certo modo di posizionarsi

del fotografo, l'adozione da parte sua di una certa mentalità: il punto è che nella *Street Photography* tale mentalità sembra più difficile da individuare con nettezza. Uno dei modi attraverso cui si è cercato di dirimere la questione prende spunto dalla grande importanza della fotografia francese nel *corpus* della *Street Photography*. Si è infatti proficuamente suggerito ⁻¹³ di leggere questa pratica fotografica come evoluzione della cosiddetta *flânerie* ottocentesca (sul modello delle analisi che ne hanno proposto per primi Baudelaire e il summenzionato Benjamin) ⁻¹⁴: il discorso della *Street Photography* ha perseguito una simile problematizzazione del contesto urbano e del rapporto tra individuo e comunità, tra singolo e collettività. Isolato nel marasma metropolitano ma non del tutto alieno alle logiche consumistiche del capitalismo, osservatore distaccato e teoricamente imparziale di uno spazio sempre più astratto e centrifugo, il *flâneur* armato di macchina fotografica basava la propria esperienza di attraversamento urbano sul disconoscimento dell'ordinamento consueto dello spazio, cui sostituiva la ricerca di una spazialità soggettiva, che gli garantisse un piacere estetico e ludico ⁻¹⁵.

Risiede dunque in questo atteggiamento di fondo il *quid* della *Street Photography*, la sua specifica modalità sintattica di organizzare il materiale semantico? Bisognerà cercare di definire meglio i contorni di tale atteggiamento. Nel testo che si è proposto, a metà anni Novanta, come la prima vera ricognizione storica di questa tradizione artistica, ovvero il volume *Bystander* di Colin Westerbeck e Joel Meyerowitz, gli autori definiscono la *Street Photography* come una pratica fotografica i cui realizzatori

—
for the most part [...] have tried to work without being noticed by their subjects. They have taken pictures of people who are going about their business unaware of the photographer's presence. They have made candid pictures of everyday life in the street ⁻¹⁶.
—

Questa descrizione risulta adattissima all'opera di Atget; alle istantanee realizzate da Arnold Genthe nella Chinatown di San Francisco all'inizio del Novecento; alla serie *Subway Portraits*, realizzata in modo parimenti furtivo da Walker Evans negli anni 1938-41; e al lavoro di tutta una serie di personalità talvolta molto lontane tra loro sia cronologicamente che geograficamente come André Kertész, Lisette Model, Robert Doisneau, Elliott Erwitt, Robert Frank. Viceversa, essa sembra in contraddizione con due diverse tipologie di fotografie che pure sono pressoché unanimemente riconosciute come fondamentali all'interno del *corpus* (anche dagli stessi Westerbeck e Meyerowitz). Mi riferisco in primo luogo ai ritratti posati dei vari tipi urbani che caratterizzano soprattutto l'iniziale storia tardo-ottocentesca della *Street Photography*: dalle fotografie londinesi di John Thomson (il cui volume *Street Life in London* del 1877-1878 è considerato in assoluto il primo libro interamente dedicato alla *Street Photography*) ⁻¹⁷ fino a quelle scattate nell'ultimo decennio del XIX secolo a New York da Alice Austen.

L'opera di quest'ultima è stata definita da Peter Bacon Hales "the first successful American *Street Photography*" ⁻¹⁸, proprio grazie alla sua capacità di interagire e mettere a loro agio i vari esponenti del proletariato urbano, che ella fotografa in posa sulla scena del loro ambiente lavorativo: la strada, per l'appunto. In secondo luogo, la definizione di Westerbeck e Meyerowitz sembra almeno parzialmente problematica anche in relazione alla linea che va dall'esempio ottocentesco di Jacob A. Riis fino agli anni Quaranta di Weegee, e che ancora coinvolge, dal dopoguerra agli anni Settanta e fino a oggi, fotografi come William Klein, Helen Levitt, Bruce Davidson, Diane Arbus, Garry Winogrand e molti altri. Si tratta di esponenti di una scuola per lo più americana (ma non esclusivamente: basti pensare alle immagini del sottobosco notturno della Parigi degli anni Trenta di Brassai), animata da uno spirito più *hard boiled* ⁻¹⁹ rispetto a quella francese: le fotografie di questi artisti sono certamente lontane dal ritratto posato e cercano di cogliere la dimensione effimera delle *performance* urbane dell'identità, ma palesano un approccio molto più diretto con i propri soggetti, mettendoli esplicitamente davanti alla presenza della macchina fotografica (con un fare finanche apertamente ostile, come nel caso di Klein).

Sarà allora meglio definire la *Street Photography* nei termini di "a constellation of attitudes and stylistic features" ⁻²⁰, come suggerisce Clive Scott. La proposta analitica di Scott è a mia opinione assai valida, in particolare per il modo in cui cerca di distinguere la fotografia di strada da quella documentaria ⁻²¹. Secondo lo studioso inglese, mentre il discorso documentario punta alla messa a nudo di una presunta verità oggettiva che va svelata e resa esplicita, la *Street Photography* non mira a illustrare un evento preciso ma a suggerire una potenzialità narrativa in parte indefinita. Il fotografo di strada, secondo Scott, non aspira, insomma, a una chiarezza di visione, ma alla "curiosity" ⁻²². Egli vuole inquadrare una porzione di mondo in modo da suggerirne ed evocarne le tensioni invisibili, senza che però sia possibile traslare questa intuizione in forma di linguaggio – o al limite soltanto come forma lirica, di "poetry" ⁻²³. Se la fotografia documentaria ambisce, dunque, a restituire una pienezza di senso, garantendo l'accesso a un significato determinato, quella di strada apre le possibilità interpretative alla complessità e all'indefinitezza. Al contrario della visione centrata della fotografia documentaria, il cui contenuto etico-politico dovrebbe essere ben definito, la *Street Photography* non è animata da intenti dimostrativi di sorta e non si occupa del dramma sociale, anche se naturalmente può incrociarlo sulla sua via. Così come non si occupa soltanto di psicologia individuale, anche se può fotografare gesti assolutamente rivelatori a questo riguardo ⁻²⁴. Vivendo, di fatto, nella costante tensione tra il polo umano e quello ambientale, la fotografia di strada si concentra sul dettaglio imprevisto, tramite un punto di vista decentrato e la scelta di proporzioni 'sbagliate'. La *Street Photography* sembra, insomma, interessata alla mappatura delle relazioni spaziali tra soggetti, oggetti e architetture, e delle energie ineffabili che attraversano lo spazio. Anziché

portare semplicemente alla luce un frammento di realtà, questa pratica fotografica sembra davvero la dimostrazione migliore del fatto che, come sosteneva Susan Sontag⁻²⁵, sia in realtà il Surrealismo a rappresentare la vera anima della fotografia.

Il rischio inerente a una prospettiva di questo tipo è quello di rendere un pessimo servizio alla fotografia documentaria e, in generale, a tutti quei campi del fotografico che hanno un obiettivo più esplicito di registrazione del mondo fenomenico o di denuncia delle sue storture. Per spiegare meglio cosa intendo ricorrerò alle celebri categorie introdotte da Roland Barthes di *studium* e *punctum*⁻²⁶. Con il termine *studium* Barthes fa riferimento a quel registro del messaggio fotografico contenente informazioni esplicite, che possono interessare l'osservatore e renderlo edotto di specifiche problematiche; viceversa, il *punctum* designa quell'aspetto di una fotografia (che può essere presente o meno) che interpella il guardante in maniera meno diretta, ne 'punge' l'immaginazione secondo modalità inaspettate, imprevedute, difficili da definire, dipendenti dal punto di vista soggettivo e mutevoli nel tempo. La fotografia documentaria si assocerebbe allora a un'indagine testimoniale della realtà empirica, incentrata sullo *studium*, mentre la *Street Photography* corrisponderebbe alla ricerca, pur nel concreto spazio della strada urbana, di una verità legata al vissuto intimo, all'immaginazione, al *punctum*. Ma leggere le cose in questi termini sarebbe un errore marchiano, perché si riproporrebbero ancora una volta dicotomie ormai superate. Si tratta di una questione messa in evidenza da Allan Sekula già negli anni Settanta: secondo Sekula "all photographic communication seems to take place within the conditions of a kind of binary folklore"⁻²⁷, all'interno cioè di una logica manichea che contrappone la fotografia documentaria a quella artistica. Tale prospettiva risulta però almeno in parte falsante perché ogni fotografia può tendere, a seconda delle diverse letture che ne vengono date nei vari contesti storico-culturali, "towards one of these two poles of meaning"⁻²⁸. La sfida consiste semmai nell'adoperare la *Street Photography* come categoria che possa consentire di smantellare questa logica dualistica.

Occorre insomma riconoscere che la *Street Photography* ci aiuta più facilmente ad individuare un registro, una modalità del fotografare, un livello dell'esperienza fotografica (il *punctum* per l'appunto) che non le è appannaggio esclusivo ma al contrario può manifestarsi in tanti altri contesti, ivi compresa la fotografia documentaria. Da qui è possibile affermare che la *Street Photography*, oltre a non caratterizzare – naturalmente – l'intero operato di un fotografo, e talvolta nemmeno una parte consistente del suo *corpus*, può anche non essere definizione esauriente per l'interezza di un'immagine fotografica. Un esempio, a questo proposito, può essere rappresentato da Margaret Bourke-White: nonostante non sia praticamente mai annoverata tra gli *Street Photographers*, alcune sue fotografie – di certo la celeberrima *At the Time of the Louisville Flood* del 1937 – rappresentano altrettante pietre miliari della fotografia documentaria, ma si possono considerare anche esempi

da manuale del gioco tra primo piano e sfondo, tra elemento umano e arredo urbano, che caratterizza la *Street Photography* ⁻²⁹. O si pensi ancora alla famosa fotografia di Sam Shaw del 1957, in cui Marilyn Monroe è seduta su una panchina del Central Park e legge il giornale con aria concentrata, mentre accanto a lei una coppia conversa intimamente ignorando del tutto la presenza della star. Questa fotografia gioca consapevolmente con i codici della fotografia di strada, eppure essa è contemporaneamente, in modo significativo, un ritratto divistico. Ogni fotografia include dunque strati diversi e può appartenere a registri diversi, anche a seconda del contesto espositivo, dello “spazio discorsivo” ⁻³⁰ in cui essa viene collocata e recepita. L’individuazione del genere fotografico dipende sia dall’intenzionalità autoriale, sia dalle pratiche di esibizione, sia dalla lettura del pubblico (tanto a livello di percezione di massa che di sensibilità del singolo). E spesso un singolo genere non esaurisce il discorso comunicativo ed estetico di una fotografia.

Un’ulteriore prova, in tal senso, è costituita dal fatto che la fotografia di strada può collocarsi perfino in una dimensione di dialogo transmediale con la pittura. La *Street Photography* è stata spesso vista come un tipo di attività fotografica che, scaturendo dal corpo a corpo tra artista, apparecchiatura e spazio urbano, porta inscritto nel suo DNA una sorta di refrattarietà al formalismo. Anche tale visione manichea va però abbandonata. Si pensi all’opera di Saul Leiter, pioniere della fotografia a colori: la formazione pittorica del fotografo tramuta alcune scene di strada della New York anni Cinquanta in degli studi sulle campiture cromatiche che assomigliano a quadri di Rothko, senza per questo perdere nulla della loro potenza in quanto racconto dello spazio urbano.

“È ormai doveroso e fondamentale”, come sottolineava Claudio Marra all’inizio del nuovo millennio, “ragionare in termini di funzioni e non di essenze” ⁻³¹. Ogni concezione ontologica della *Street Photography* va, dunque, archiviata. È viceversa vero che questo genere di fotografia rappresenta un terreno particolarmente fertile per lo sviluppo di una sensibilità marcatamente visivo-spaziale. Hanno ragione Westerbeck e Meyerowitz quando affermano che la *Street Photography* sia un tipo di fotografia che:

—

tells us something crucial about the nature of the medium as a whole, about what is unique to the imagery that it produces. The combination of this instrument, a camera, and this subject matter, the street, yields a type of picture that is idiosyncratic to photography in a way that formal portraits, pictorial landscapes, and other kinds of genre scenes are not ⁻³².

—

Il punto, sostengono Westerbeck e Meyerowitz, è che la *Street Photography* è animata da una sorta di teoricità implicita, perché essa pensa (“think about”) ⁻³³ all’istantaneità e alla molteplicità più di altre pratiche fotografiche. La *Street Photography*, con la sua enfasi sulla cattura dell’effimero e del fugace, col suo desiderio di cogliere la

dimensione profondamente casuale del vissuto urbano, attua, insomma, una riflessione sul vero e proprio nocciolo della fotografia come dispositivo della modernità. Nella sua oscillazione tra l'immagine singola e la serie, tra il tra il momento decisivo (il cui simbolo massimo è l'opera di Cartier-Bresson) e la serializzazione (che è caratteristica di fondo del *medium* nell'epoca della riproducibilità tecnica), la *Street Photography* ci parla dei tentativi di venire a patti con la temporalità della modernità urbana e magari di trovare una via d'uscita dalla tabella di marcia pre-determinata dell'alienazione moderna ⁻³⁴.

Tramite tale attenzione al momento transeunte, la *Street Photography* investiga lo spazio pubblico e le molteplici modalità del suo attraversamento, le forme dell'interazione e della solitudine, e la porosità tra dimensione intima e pubblica. Che favorisca un tono ironico, nostalgico o dissacrante, in ogni caso la *Street Photography* cerca di cogliere le dinamiche che percorrono lo spazio apparentemente vuoto tra i soggetti, le architetture che li circondano e la macchina fotografica, rendendo visibili i vettori di questi campi di forze. Questo genere fotografico propone, di fatto, una riflessione sulla complessa stratificazione della nostra esperienza spaziale e sul valore intrinsecamente polisemico del luogo. E ci aiuta a palesare il fatto che lo spazio, come sottolineava Henri Lefebvre nel suo fondamentale studio, non è mai totalmente opaco o totalmente trasparente, ma sempre frutto di un complesso processo di "produzione" ⁻³⁵, che la fotografia può contribuire a farci visualizzare.

Grazie a questa riflessione sul tempo e lo spazio nella dimensione urbana, la *Street Photography* è stata una delle forme tramite cui è stato possibile, nel Novecento, pensare alla modernità in modo complesso. Essa può senz'altro essere annoverata tra le numerose pratiche culturali (insieme all'architettura, alla radio, al cinema, al design, alla pubblicità, alla moda) che hanno registrato, rappresentato e mediato l'esperienza della modernità e i processi della modernizzazione. Insisto su questo aspetto perché credo che si possa sostenere che l'emergere stesso di questa categoria di genere sia da collegarsi al discorso sulla modernità.

A proposito del concetto di "modernità", faccio qui riferimento alla riflessione meta-teorica proposta recentemente da Thomas Elsaesser. Secondo lo studioso tedesco, nel corso degli anni Ottanta, questo concetto ha soppiantato nel dibattito accademico i due termini precedenti, tra loro opposti, di "modernismo" e "modernizzazione". Ciò è stato possibile perché esso ha funzionato come una vera e propria formazione di compromesso rispetto all'antagonismo culturale incarnato dai due vocaboli precedentemente dominanti. Secondo Elsaesser, fino a quel momento:

—
il modernismo si configurava come critica e sommo rifiuto da parte della cultura alta di tutto ciò che la modernizzazione rappresentava: ovvero delle modalità di consumo e di piacere capitaliste promosse dalle innovazioni tecnologiche. [...] L'introduzione del terzo termine

– quello di “modernità” – segnò il momento in cui modernismo e modernizzazione sembrarono pronti ad una sorta di compromesso, disposti a lasciarsi alle spalle, se non le domande, almeno alcune delle risposte che un tempo si credeva i due termini dovessero fornire –³⁶.

Il termine “modernità” è insomma servito (e serve) a ricomporre la frattura ideologica tra la cultura alta e quella popolare, e la sua emersione può essere anche vista come un esito del dibattito sul postmoderno: “rimpiazzando sia il modernismo che la modernizzazione, la ‘modernità’ venne a rappresentare tutto ciò di cui il postmodernismo si sentiva erede” –³⁷. Una funzione cruciale nell’affermazione di questa prospettiva è stata svolta, in ambito cinematografico, dalla riflessione sulla *Cinematic City*, ovvero sulle diverse forme con cui il cinema ha rappresentato e mediato la dimensione urbana durante tutto l’arco del Novecento –³⁸.

Ritengo che il discorso sulla *Street Photography* abbia rivestito un ruolo sostanzialmente simile in ambito fotografico, non a caso affermandosi con più chiarezza nel dibattito anglo-americano proprio negli anni Novanta. È, dunque, importante rimarcare la collocazione della *Street Photography* in un terreno ibrido, ed il suo valore come categoria di conciliazione e bilanciamento tra pratiche fotografiche anche molto diverse, dalle ricerche più marcatamente caratterizzate da un’impronta autoriale all’opera dei tanti fotografi ‘senza nome’ al soldo di riviste e rotocalchi. Il concetto stesso di *Street Photography*, il suo emergere negli anni Novanta e la sua crescente fortuna odierna, possono, in fin dei conti, essere attribuiti alla sua utilità come strumento di negoziazione tra i discorsi del modernismo alto sul valore artistico della fotografia e la necessità di prendere in considerazione i prodotti della cultura di massa.

Sembra allora opportuno inserire l’interesse accademico per la *Street Photography* all’interno di quello *Spatial Turn* imboccato dalle discipline umanistiche negli ultimi trent’anni circa –³⁹. Ovvero all’interno di quel momento, nella storia delle idee, in cui lo spazio è tornato a rivestire un’importanza cruciale, sulla scorta dei lavori della Scuola di Francoforte ma anche di altri pensatori, quali Heidegger, con la sua filosofia dell’abitare, o Foucault, con la sua definizione di “eterotopia” –⁴⁰. Spazio, luogo, ambiente, paesaggio, geografia, cartografia e topofilia sono categorie che rivestono, nel panorama odierno, un’importanza dominante –⁴¹, cui il dibattito fotografico dovrebbe essere collegato in modo esplicito e sistematico, tramite un intreccio rigoroso della riflessione sul piano storico e teorico.

Parte integrante di tale operazione consiste naturalmente in un’estensione del campo analitico fino al contemporaneo. Rimane insomma da indagare in che modo questo complesso di discorsi, che implicano anche, ad un certo livello, la parziale decostruzione del concetto stesso di *Street Photography*, possa essere traslato oltre lo spettro cronologico coperto dai discorsi sulla modernità e ulteriormente problematizzato in riferimento al contesto odierno. In riferimento, cioè, ad una situazione

comunicativa e mediale profondamente mutata, che ha superato anche la fase postmoderna e si declina ormai su scala globale. Nella contemporaneità, la diffusione delle tecnologie digitali, degli smartphone e dei *social media* ha profondamente mutato non solo il concetto di *medium*, il nostro rapporto con le pratiche fotografiche e la nostra relazione con lo schermo, ma anche la nostra stessa esperienza dello spazio urbano e delle sue modalità di mappatura.

Occorre inoltre riflettere sulla specificità del contesto italiano: sia per rintracciare una potenziale linea diacronica di ricerche almeno parzialmente ascrivibili alla *Street Photography* (da Pepi Merisio a Gianni Berengo Gardin, da Cecilia Mangini fino ad alcune fotografie di Mimmo Jodice); sia, *a contrario*, perché la situazione odierna ci obbliga a problematizzare il concetto di identità nazionale in favore di un discorso transnazionale e diasporico. Il discorso sulla *Street Photography* ha teso finora (con le rare eccezioni di nomi quali Manuel Álvarez Bravo o Nobuyoshi Araki) a prendere in considerazione un canone quasi esclusivamente statunitense ed europeo, ed è invece necessario, ancora una volta, decentrare lo sguardo.

—
Note

—
Note

—¹ Il presente scritto costituisce un primo momento di riflessione all'interno del progetto di ricerca che sto portando avanti grazie alla borsa di studio annuale DGAAP/SISF per lo studio della cultura fotografica contemporanea. Il progetto si incentra sulla *Street Photography* nella sua declinazione attuale in Italia, anche in relazione al contesto di internet in cui questo tipo di pratica fotografica trova oggi una delle sue principali esplicazioni.

—² Altman 2004 [1999]. Ringrazio Ilaria De Pascalis per avermi aiutato a mettere a fuoco questa possibilità teorica.

—³ La fotografia è notoriamente un oggetto conteso, nella percezione accademica, tra diverse competenze, diversi filoni di pensiero, diversi settori

disciplinari: la tradizione della storia dell'arte, gli studi sul visivo di matrice cinematografica, la teoria dei media, la sociologia dei processi culturali, senza dimenticare gli importanti apporti della storia, della filosofia, dell'antropologia. Si veda a questo proposito il recente censimento degli insegnamenti e laboratori di fotografia impartiti nelle università italiane proposto in Sorrentino 2018. Per un'importante sistematizzazione dell'ampio portato teorico della fotografia si veda invece Guerri / Parisi 2013.

—⁴ Cfr. Pinotti / Somaini 2016.

—⁵ Su fotografia e narratività cfr. Baker 1996.

—⁶ A proposito di questi temi si veda Eskildsen 2008.

—⁷ Cfr. Metz 1980 [1977].

—⁸ Westerbeck / Meyerowitz 1994, p. 34.

—⁹ La bibliografia su questi pensatori è pressoché sterminata, cfr. almeno Hansen 2013 [2012] e, per le questioni direttamente legate alla riflessione spaziale, Vidler 2009 [2000].

—¹⁰ Bachelard 2006 [1957].

—¹¹ Sull'atmosfera si veda almeno Griffero 2010.

—¹² A proposito della possibilità di pensare ai media come ambienti cfr. Heise 2002.

—¹³ Westerbeck / Meyerowitz 1994; Scott 2007.

—¹⁴ Cfr. Benjamin 2006 [1938].

—¹⁵ Sulle tattiche di sovversione delle consuete modalità con cui si percorre lo spazio urbano cfr. il fondamentale Certeau (de) 2001 [1990].

—¹⁶ Westerbeck / Meyerowitz 1994, p. 34. Del testo in questione

si veda anche l'edizione aggiornata del 2017.
- ¹⁷ Thomson / Smith 1877-78.
- ¹⁸ Hales 2005, p. 371.
- ¹⁹ Cfr. Brougher / Ferguson 2001.
- ²⁰ Scott 2007, p. 16.
- ²¹ Sulla fotografia documentaria cfr. l'importante lavoro di Lugon 2008 [2001].
- ²² Scott 2007, p. 72.
- ²³ *Ibid.* Si noti che nell'originale il termine è scritto tra virgolette.
- ²⁴ Si veda a questo proposito Hostetler 2010.
- ²⁵ Sontag 2004 [1977], p. 46.
- ²⁶ Barthes 2003 [1980].
- ²⁷ Sekula 1975, p. 45.
- ²⁸ *Ibid.*
- ²⁹ Ringrazio Alessio Trerotoli per aver discusso

con me questo esempio.
- ³⁰ Krauss 1996 [1990], pp. 28-49.
- ³¹ Marra 2001, p. 8.
- ³² Westerbeck / Meyerowitz 1994, p. 34.
- ³³ *Ibid.*
- ³⁴ Sulla dimensione della temporalità moderna cfr. Doane 2002 e, con specifico riferimento alla *Snapshot Photography*, de Duve 1978 e Doane 2006.
- ³⁵ Lefebvre 1976 [1974]. Sullo spazio come sfera di interazione e coesistenza dell'eterogeneo e del molteplice, come prodotto relazionale "always under construction [...] never finished, never closed" cfr. anche Massey 2005, p. 9.
- ³⁶ Elsaesser 2016 [2011], p. 12
- ³⁷ Ivi, p. 14.

- ³⁸ Tra i molti testi che hanno contribuito al dibattito, si vedano almeno Charney / Schwartz 1995 e Casetti 2005 (per il nodo cinema-modernità) e Clarke 1997, Dimendberg 2004 e Alonge / Mazzocchi 2002 (a proposito della messa in scena cinematografica dello spazio urbano).
- ³⁹ Cfr. Soja 1989.
- ⁴⁰ Cfr. Heidegger 1976 [1954]; Foucault 2010 [1984].
- ⁴¹ Oltre ai testi citati altrove nel corso del saggio, un testo fondamentale per la riflessione sul rapporto tra immagini e spazialità è, altresì, Bruno 2006.

- Alonge / Mazzocchi 2002** Giaime Alonge / Federica Mazzocchi (a cura di), *Ombre metropolitane. Città e spettacolo nel Novecento*, Torino, I quaderni del Castello di Elsinore - DAMS Università degli Studi di Torino, 2002.
- Altman 2004 [1999]** Rick Altman, *Film/Genere*, Milano, Vita & Pensiero, 2004 [ed. orig. inglese 1999].
- Bachelard 2006 [1957]** Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 2006 [ed. orig. francese 1957].
- Baker 1996** George Baker, *Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration, and the Decay of the Portrait*, in "October", vol. 76, Spring 1996, pp. 72-113.
- Barthes 2003 [1980]** Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003 [ed. orig. francese 1980].
- Benjamin 2006 [1938]** Walter Benjamin, *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, in Id., *Opere complete*, vol. VII, *Scritti 1938-1940*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 101-178 [ed. orig. tedesca 1938].
- Brougher / Ferguson 2001** Kerry Brougher / Russell Ferguson, *Open City: Street Photographs since 1950*, catalogo della mostra (Oxford, Museum of Modern Art, 2001; The Lowry, Salford Quays, Manchester, 2002; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC, 2002), Berlin, Hatje Cantz, 2001.
- Bruno 2006 [2002]** Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Mondadori, 2006 [ed. orig. inglese 2002].

Bibliografia

- Casetti 2005** Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.
- Certeau (de) 2001 [1990]** Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001 [ed. orig. francese 1990].
- Charney / Schwartz 1995** Leo Charney / Vanessa Schwartz (a cura di), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- Clarke 1997** David B. Clarke (a cura di), *The Cinematic City*, Abingdon and New York, Routledge, 1997.
- Dimendberg 2004** Edward Dimendberg, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Cambridge, Mass. – London, Harvard University Press, 2004.
- Doane 2002** Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press, 2002.
- Doane 2006** Mary Ann Doane, *Real Time: Instantaneity and the Photographic Imaginary*, in David Green (a cura di), *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, Brighton, Photoworks – Photoforum Press, 2006, pp. 23-38.
- Duve (de) 1978** Thierry de Duve, *Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox*, in "October", vol. 5, *Photography*, Summer 1978, pp. 113-125.
- Elsaesser 2016 [2011]** Thomas Elsaesser, *La modernità, un troppo problematico*, in Veronica Pravadelli (a cura di), *Modernità nelle Americhe*, Roma, RomaTrE-Press, 2016, pp. 11-31 [ed. orig. inglese 2011].
- Eskildsen 2008** Ute Eskildsen (a cura di), *Street & Studio: An Urban History of Photography*, London, Tate Publishing, 2008.
- Foucault 2010 [1984]** Michel Foucault, *Eterotopia*, Milano-Udine, Mimesis, 2010 [ed. orig. francese 1984].
- Griffero 2010** Tonino Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Guerra / Parisi 2013** Maurizio Guerra / Francesco Parisi (a cura di), *Filosofia della fotografia*, Milano, Raffaello Cortina, 2013.
- Hales 2005** Peter Bacon Hales, *Silver Cities: Photographing American Urbanization, 1839-1939*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2005.
- Hansen 2013 [2012]** Miriam Bratu Hansen, *Cinema & Experience. Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, Monza, Johan & Levi, 2013 [ed. orig. inglese 2012].
- Heidegger 1976 [1954]** Martin Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in Id., *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976, pp. 76-108 [ed. orig. tedesca 1954].
- Heise 2002** Ursula K. Heise, *Unnatural Ecologies: The Metaphor of the Environment in Media Theory*, in "Configurations", vol. 10, n. 1, Winter 2002, pp. 149-168.
- Hostetler 2010** Lisa Hostetler, *Street Seen: The Psychological Gesture in American Photography 1940-1959*, Munich, Prestel, 2010.
- Krauss 1996 [1990]** Rosalind Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 1996 [ed. orig. francese 1990].
- Lefebvre 1976 [1974]** Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976 [ed. orig. francese 1974].
- Lugon 2008 [2001]** Olivier Lugon, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Milano, Electa, 2008 [ed. orig. francese 2001].
- Marra 2001** Claudio Marra, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Milano, Mondadori, 2001.

- Massey 2005** Doreen Massey, *For Space*, Thousand Oaks (CA), SAGE, 2005.
- Metz 1980 [1977]** Christian Metz, *Cinema e psicanalisi*, Venezia, Marsilio, 1980 [ed. orig. francese 1977].
- Pinotti / Somaini 2016** Andrea Pinotti / Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi 2016.
- Scott 2007** Clive Scott, *Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson*, London-New York, I.B. Tauris, 2007.
- Sekula 1975** Allan Sekula, *On the Invention of Photographic Meaning*, in "Artforum", vol. 13, n. 5, January 1975, pp. 36-45.
- Soja 1989** Edward Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Social Space in Critical Social Theory*, London-New York, Verso, 1989.
- Sontag 2004 [1977]** Susan Sontag, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2004 [ed. orig. inglese 1977].
- Sorrentino 2018** Cristiana Sorrentino, *La didattica della fotografia nell'Università italiana. Confini e sconfinamenti disciplinari*, in "RSF. Rivista di studi di fotografia", n. 7, 2018, pp. 116-129.
- Thomson / Smith 1877-1878** John Thomson / Adolphe Smith, *Street Life in London*, London, Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1877-1878.
- Vidler 2009 [2000]** Anthony Vidler, *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Milano, Postmedia Books, 2009 [ed. orig. inglese 2000].
- Westerbeck / Meyerowitz 1994** Colin Westerbeck / Joel Meyerowitz, *Bystander: A History of Street Photography*, London, Thames & Hudson, 1994.
- Westerbeck / Meyerowitz 2017** Colin Westerbeck / Joel Meyerowitz, *Bystander: A History of Street Photography*, London, Laurence King, 2017 (nuova edizione riveduta e ampliata).

_recensioni

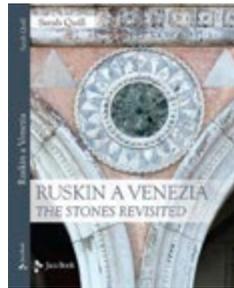
148 Sarah Quill,
*Ruskin a Venezia:
The Stones Revisited*
— PAUL TUCKER

150 Damarice Amao /
Florian Ebner /
Christian Joschke
(a cura di), *Photographie,
arme de classe*
— MONICA DI BARBORA

152 Jeff Wall, *Gestus.
Scritti sulla fotografia
e sull'arte*
— SERGIO GIUSTI

PAUL TUCKER

168 anni dopo: una guida visiva alle argomentazioni estetiche



Sara Quill
**Ruskin a Venezia.
The Stones Revisited**
Trad. di Laura Tasso

Milano, Jaca Book,
2018, pp. 256
ISBN 9788816605572
€ 40,00

Si tratta della traduzione in italiano della seconda edizione di *Ruskin's Venice. The Stones Revisited* (London, Lund Humphries, 2015). La prima edizione del libro risale al 2000, centenario della morte di John Ruskin (1819-1900). Questa versione italiana della seconda edizione è uscita in occasione della mostra *John Ruskin: Le Pietre di Venezia* (Venezia, Palazzo ducale, 2018), festeggiamento anticipato del bicentenario della nascita. *Le Stones* cui allude il sottotitolo (curiosamente riproposto nella versione italiana) sono infatti *The Stones of Venice*, opera pubblicata da Ruskin poco più che trentenne in tre volumi tra il 1851 e il 1853 e giustamente definita dalla curatrice nella sua *Prefazione* “impresa titanica”, benché “troppo lunga e discorsiva perché chiunque – tranne uno studioso – la legga nella sua interezza”. “Nel 2000, quindi,” spiega la Quill, “sembrò adeguato celebrare il centenario della morte con una raccolta dei suoi testi e dei suoi disegni da presentare insieme a una serie di fotografie scattate verso la fine del Ventesimo secolo, in modo da illustrare fino a che punto l’architettura della città sia sopravvissuta (o in molti casi cambiata in peggio) rispetto alla metà del Diciannovesimo secolo” (p. 8).

Il volume del 2000 si presentava come una raccolta di brani tratti dalle *Stones* – comprese le appendici tematiche ed il celebre *Venetian Index* – ed in qualche caso da testi successivi come *St Mark's Rest* (1877-1884), frutto del tardo soggiorno veneziano del 1876-1877. I brani erano raggruppati in tre sezioni corrispondenti alle tre epoche in cui, secondo la ricostruzione ruskiniana, si scandiva la storia dell’architettura veneziana (e inesorabilmente quella della repubblica): la bizantina, la gotica e quella del rinascimento. L’antologia principale era preceduta e seguita da altre due tesse a documentare la preparazione, davvero laboriose, delle *Stones*, opera non solo immensa, ma stupefacentemente analitica. Talvolta, a sostegno della verifica conservativa di cui sopra, le fotografie della Quill venivano giustapposte a disegni originali di Ruskin, nonché alle incisioni e cromolitografie pubblicate nelle *Stones*.

Nella *Prefazione* alla nuova edizione viene precisato come, a causa dei molti cambiamenti e degli sviluppi tecnici avvenuti nel frattempo, sia stato necessario rifotografare “quanti più soggetti possibile”, con il risultato che “la maggioranza delle illustrazioni” è nuova (p. 9). In queste parole trapela appena la fatica di un’impresa a sua volta vasta. Infatti, chi si darà la briga di confrontare, pagina per pagina, le due edizioni, dovrà riconoscere che questa rivisitazione della precedente rivisitazione delle *Stones* è totale e che ha dato vita ad un libro affatto nuovo e per molti versi più bello del primo, più adeguato al compito di “guida visiva alle argomentazioni estetiche” dell’autore (p. 9). Anzi, in questa splendida nuova edizione sembra quasi scorgere l’adempimento di un compito distinto e più intricato, quello di fungere da guida alla genesi visiva del pensiero ruskiniano sull’arte.

Ci sono, credo, più ragioni per tale sviluppo. Non sono in grado di valutare quanta parte ci possa aver giocato la fotografia digitale, che qui ha sostituito quella su pellicola precedentemente adoperata. Comunque fosse, nelle nuove fotografie si nota un deciso salto di qualità rispetto alle

precedenti. Le immagini della Quill sono da sempre dotate di una bella luminosità, ma queste della seconda edizione hanno un nitore particolare, dalla tonalità più fredda, tendente anzi al monocromo, ma mai a totale scapito della linfa del colore. Soprattutto, attraverso un ricercato equilibrio tonale, restituiscono una percezione della città insieme acuta e serena, in cui gli edifici appaiono inequivocabilmente quelli che sono in una luce intrisa di aria e di salmastro.

Gioca la sua parte anche la veste editoriale, che ripropone quella, più spaziosa, della seconda edizione inglese: rispetto alla prima vi è meno distacco tra la pagina bianca e le immagini, le quali, piuttosto che sovrapporsi ad essa, vi si adagiano in maniera pacata ed insieme coinvolgente. Soprattutto, le nuove immagini hanno un carattere più ‘ruskiniano’. Paiono infatti evocare – visivamente – quelle qualità che per il critico costituivano il fascino stesso della fotografia, o per lo meno del dagherrotipo, ‘scoperto’ proprio a Venezia nel 1845: la *pristine sharpness* che gli era propria, la nitidezza inedita o per così dire intonsa che lo rendeva uno strumento documentativo così efficace, qualità che motivavano l’appello ai fotografi dilettanti fatto nella *Prefazione* alla seconda edizione delle *Seven Lamps of Architecture* (1855), dove Ruskin sentenziò che il più grande servizio che si potesse rendere all’architettura era ormai la “careful delineation” dei particolari delle cattedrali gotiche tramite la fotografia, in qualità di “precious historical document” (J. Ruskin, *Works*, a cura di E. T. Cook e A. Wedderburn, London, George Allen, 1903-1912, VIII, p. 13). Ma oltre a ciò il valore estetico e in fondo etico che egli scorgeva nel dagherrotipo risiedeva nella sua capacità di raggiungere un (per il disegnatore) invidiabile giustezza d’equilibrio tra la completezza generale dell’immagine e la resa minuta dei particolari, come ancora quello tra luci e ombre, attraverso sottili graduazioni complementari.

Tali affinità estetiche sono assai evidenti laddove le fotografie della Quill sono giustapposte ai disegni di Ruskin e alle tavole tratte dalle *Stones*: sono infatti assimilabili agli acquerelli per la loro limpida delicatezza e allo stesso tempo pari alle immagini grafiche per chiarezza e intelligibilità. Decisamente, le nuove fotografie non si possono affatto considerare delle semplici illustrazioni ai testi di Ruskin.

Disegni e tavole sono inoltre qui presenti in maggior numero; e questo fatto, come la maggiore densità di confronti tra fotografie e materiali diversi che ne consegue, è sintomo di una maggiore ricchezza sia di contenuto che di intento documentario.

I testi già presenti nella prima edizione sono qui integrati di altri, tratti anche da fonti manoscritte, come ad esempio i taccuini di appunti e di schizzi preparatori delle *Stones*, oppure, oltre che dal già presente *St Mark’s Rest*, dalla coeva *Guide to the Principal Pictures in the Academy of Fine Arts at Venice* (1877). È una scelta molto sensata, in quanto le idee di Ruskin su Venezia, come del resto su qualsiasi argomento, si sviluppavano per un processo di stratificazione: erano l’esito cioè di lunghe elaborazioni e ripetute rivisitazioni, fisiche e mentali, che andavano ben oltre il periodo delle *Stones*. *St Mark’s Rest* e la *Guide*, anzi, erano il frutto solo parziale e del tutto inaspettato di un tentativo, intrapreso nel 1876, prima di rivedere, poi di riscrivere le *Stones* ed in particolare la storia della Repubblica Serenissima e della sua arte in esse narrata.

La nuova edizione si avvale anche di studi compiuti da altri studiosi nell’arco dei diciotto anni che la separano dalla prima, ed in particolare di quelle ricerche ed iniziative che hanno reso più accessibili i materiali manoscritti e grafici preparatori delle *Stones*. Un’altra felice circostanza che avrà sensibilmente modificato il progetto della Quill è quella del ritrovamento in Inghilterra di un numero elevato di dagherrotipi già appartenuti a Ruskin, anzi eseguiti, sembra, in gran parte sotto la sua diretta supervisione (si veda “RSF”, n. 2, 2015 per una recensione al libro degli scopritori e proprietari, Ken e Jenny Jacobson). Sono infatti ormai 325 i dagherrotipi noti della raccolta di Ruskin, di cui un totale di 136 dedicati a soggetti veneziani. Essi sono interessanti non solo da un punto di vista estetico ma anche in senso appunto documentario. Tra le nuove voci di cui si

arricchisce il libro ve ne è una lunga e particolareggiata su Palazzo Grandiben a Ponte Erizzo che prende spunto da uno dei dagherrotipi ritrovati, qui riprodotto. È testimonianza fotografica unica delle formelle scultoree già inserite sopra una finestra del palazzo, formelle successivamente rimosse, vendute e collocate sopra una finestra della Ca' d'Oro, dove infine sono state sostituite da copie. La storia è raccontata dalla Quill anche mettendo a confronto il dagherrotipo, una fotoincisione da esso derivata e pubblicata nelle *Stones* e quattro sue nuove fotografie, due delle finestre in questione e due delle copie delle formelle attualmente visibili sopra quella della Ca' d'oro.

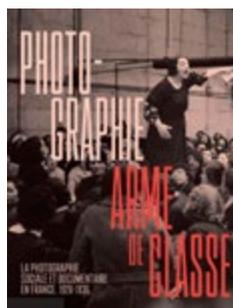
Un altro nuovo 'a fondo' riguarda i parapetti sui tetti dei palazzi gotici; mentre particolarmente ricco di notizie e di immagini interessanti è quello dedicato ai cosiddetti Pilastrini acritani. Come racconta la Quill in un proprio lungo inserto, da più di cinquant'anni ormai è risaputo che questi provengano non dal monastero di S. Saba a Tolemaide (S. Giovanni d'Acri), già in Palestina, bensì dalla basilica bizantina di S. Polieucto (VI secolo), i cui resti furono portati alla luce vicino ad Istanbul negli anni Sessanta del secolo scorso. Ben venti dei dagherrotipi recentemente riemersi sono dedicati a questi pilastrini. Quello qui riprodotto è messo a confronto con un acquerello che Ruskin ne trasse successivamente ed espose, insieme al dagherrotipo, in una mostra tenutasi a Londra nel 1879 per attirare l'attenzione del pubblico inglese sulla minaccia di ristrutturazione che incombeva sulla facciata occidentale della basilica di san Marco.

Questa seconda edizione, insomma, è impresa ottimamente riuscita: il tutto meno didascalico – nonostante che qui tutte le immagini portino utilmente delle didascalie puntuali ed esaurienti, assenti nella prima – e più narrativo e ricco. Un bellissimo regalo di compleanno a Ruskin.



MONICA DI BARBORA

Lotte e utopie viste dagli archivi



Damarice Amao /
Florian Ebner /
Christian Joschke
(a cura di)

**Photographie,
arme de classe.**
La photographie
sociale et
documentaire en
France, 1928-1936

Paris, Centre Pompidou
– Éditions Textuel,
2018, pp. 304
ISBN 9782845977440
€ 49,00

La fotografia è stata indubbiamente uno dei *media* più potenti e sfruttati nel conflitto ideologico combattuto tra le due guerre mondiali. Questo volume, che accompagna la mostra dal medesimo titolo aperta al Centre Pompidou dal 7 novembre 2018 al 4 febbraio 2019, indaga il suo utilizzo non come propaganda di regime ma come strumento di lotta delle classi subalterne. Si concentra, in particolare, sugli anni che vanno dal 1928, anno di fondazione delle riviste "Vu" e "Nos regards" (che segnano una svolta per la comunicazione illustrata francese ma non solo) e il 1936. Con lo scoppio della Guerra civile spagnola nasce compiutamente la figura del

fotogiornalista e si chiude così, secondo i curatori, un periodo di sperimentazione e di produzione condivisa; l'avvento del fotogiornalismo segna il passaggio alla fase della fotografia umanista, che dominerà nel corso degli anni cinquanta. “Il periodo 1928-1936 possiede dunque – scrivono – una propria specificità nella storia della fotografia” (p. 16).

Proprio di questa specificità cercano di dare conto i testi che introducono le sette sezioni in cui il corposo volume è suddiviso. Si tratta del frutto di quattro anni di ricerche e dell'esplorazione di una ricca selezione di archivi. Alle radici della mostra, e di questo catalogo, c'è dunque un solido impegno di studio che appare subito evidente e dimostra la fondamentale importanza dell'immersione tra buste e faldoni, troppo spesso trascurata per una serie di ragioni che non è qui possibile affrontare ma che penalizzano gli studi storiografici sulla fotografia e non solo. Se un'osservazione a questo volume si può fare, è proprio l'assenza di un saggio che presenti in modo approfondito il processo di ricerca e lavoro in archivio, di cui emerge tutto lo spessore dalla restituzione che ci viene proposta ma su cui sarebbe interessante sapere di più. Colmano in parte questa lacuna la bella intervista di Sophie Dufau alla curatrice della mostra, Damarice Amao, e la presentazione del percorso espositivo da parte della stessa Amao e di Florian Ebner, disponibili su *Youtube*.

Il periodo preso in esame in *Photographie, arme de classe* coincide con una fase di sperimentazioni, dibattiti, mostre, pubblicazioni che si susseguono a ritmo fittissimo e culminano con l'esposizione *Documents de la vie sociale* nel 1935. In una circolazione di idee e progetti che non si chiude in un discorso nazionale ma intreccia, in special modo, le esperienze sovietiche, tedesche, ungheresi e francesi; anche attraverso le influenze dei rispettivi partiti comunisti. Il diverso contesto politico esclude dal dibattito, naturalmente, l'Italia dove bisognerà aspettare gli anni Cinquanta perché compaiano i primi esperimenti analoghi, penso in particolare al periodico “Il Lavoro” e all'impegno, anche pedagogico, nell'uso della fotografia compiuto da Ando Gilardi.

Nel processo esaminato dal volume sono immediatamente evidenti almeno tre elementi. Anzitutto lo sforzo compiuto negli ambienti della sinistra, per usare un termine generico ma largamente inclusivo, di impadronirsi del mezzo fotografico e di smontarne la presunta obiettività attraverso la creazione di nuovi linguaggi. L'esempio più evidente, e forse più noto, è quello del fotomontaggio, ampiamente utilizzato come strumento di critica sociale e politica. Il testo pubblica anche alcuni interessantissimi esempi di *collage* di testi e immagini in funzione anticoloniale.

In reazione alla retorica sul pittoresco della povertà, un'altra strada che viene percorsa è quella di invitare direttamente gli esponenti delle classi lavoratrici a prendere in mano la macchina fotografica per raccontare in prima persona i momenti dell'esistenza quotidiana, la fatica del lavoro, la propria visione del mondo. Nasce così, nel 1930, l'associazione *Amateurs photographes ouvriers* (APO, che possiamo tradurre con fotoamatori operai), con l'esplicito e ambizioso compito di costituire “un archivio proletario” (p. 23).

In funzione antiborghese e in polemica con l'idea del grande autore che, dall'esterno, osserva e rappresenta, e rappresentando giudica, situazioni che non conosce, si diffonde anche la pratica della fotografia anonima o, meglio, firmata collettivamente. Alla base, la volontà di togliere spazio al protagonismo del singolo rilanciando il ruolo del movimento. La fotografia è, appunto, un'arma di classe, come titola, nel 1933, Henri Tracol il manifesto di questa nuova espressione visiva, promossa dall'Association des écrivains et artistes révolutionnaires, sezione francese dell'Unione internazionale degli scrittori rivoluzionari fondata a Mosca sei anni prima su spinta di Lunačarskij.

In realtà, oltre a molti autori sconosciuti, o che restano nell'ombra, partecipa al processo anche un gran numero di intellettuali, artisti (in gran parte provenienti dall'esperienza surrealista) e fotografi ben noti: Brassai, Henri Cartier-Bresson, Man Ray, André Kertész, Willy Ronis, giusto per fare alcuni nomi. Tra loro, moltissime, in ogni ambito e settore, le donne. Dalla poco conosciuta

Lulu Jourdain alla più celebre Germaine Krull, è un proliferare di giovani donne impegnate nella creazione, nell'elaborazione intellettuale e nel lavoro organizzativo e di diffusione. Ennesima riprova che la storia è sempre molto più mista di come troppo a lungo è stata raccontata.

Nonostante l'immagine fotografica sia il fulcro del lavoro, non mancano alcune riflessioni sull'architettura e sulla sua rappresentazione e una sezione dedicata ai documenti audiovisivi militanti, tanto film di finzione che documentari.

Il testo è riccamente illustrato, con fotografie riprodotte in modo corretto, in uno sforzo di rispetto del documento originale che include anche interessanti esempi di immagini riprodotte e rielaborate su più supporti e in diversi contesti. Comprende, infine, una serie di utili apparati critici, tra cui un'antologia di scritti dell'epoca sulla fotografia, una lista di autori e opere, una bibliografia e una sintetica cronologia. Si propone, quindi, come un utile inquadramento della materia ma anche con una ricchezza di spunti che invitano ad approfondimenti ulteriori e a percorsi personali.



SERGIO GIUSTI

Artist writings: ridefinire il concettuale



Jeff Wall
Gestus.
Scritti sulla fotografia
e sull'arte
A cura di Stefano
Graziani

Macerata, Quodlibet,
2019, pp. 224
ISBN 9788822903129
€ 24,00

La raccolta degli scritti di Jeff Wall viene ripubblicata da Quodlibet in una nuova edizione riveduta e corretta (dopo la prima del 2013), con modifiche alla postfazione di Stefano Graziani e la sistemazione di alcuni errori redazionali nel testo. Composta dagli *artist writings* e dai saggi intorno al lavoro di altri artisti, testimonia la grande conoscenza teorica di Wall, dovuta anche alla lunga esperienza di docente.

Entrambe le tipologie di scritti ci permettono di mettere in luce aspetti della poetica e del progetto artistico complessivo di Wall, che a volte possono rimanere sottotraccia rispetto alla lettura in chiave postmoderna del suo lavoro: una lettura sicuramente centrata ma a volte riduttiva, quando presa troppo alla lettera. Il tratto che ne emerge è proprio il legame dialogico dei suoi *lightboxes*, in cui protagoniste sono la *mise-en-scène* e il *tableaux vivant*, con le questioni sollevate dalla stagione delle neoavanguardie e in particolare dall'arte concettuale. Un dialogo che si articola per affermazioni e contraddizioni, dove anche ciò che più sembra allontanarsi dalla poetica 'riduttivista' delle neoavanguardie conferma la grande consapevolezza di Wall per le istanze portate avanti da quei gruppi negli anni Sessanta e Settanta.

Sarebbe impossibile tentare qui di rendere conto esaurientemente delle molteplici strade teoriche che gli scritti di Wall imbocciano. Più interessante è selezionare e sintetizzare alcune questioni che si possono correlare con la sua pratica artistica.

Partendo dal breve brano che dà il titolo alla raccolta, se ne deduce che il suo interesse per le

situazioni allestite non deriva solo da un'ansia citazionista e finzionale, ma anche da una riflessione sul ruolo della gestualità. Perse le funzionalità teatrali barocche, il gesto diventa, nella società moderna e industriale, piccola azione biomeccanica che la fotografia, anch'essa meccanica, può cogliere come 'resto' dell'antica gestualità. In questo senso, i suoi *tableaux* possono essere letti come degli studi controllati intorno a questo fenomeno.

Anche il fiotto di latte 'congelato' che compare in *Milk* del 1984 diventa occasione di una riflessione sul ruolo del liquido in fotografia. Wall nota come la componente liquido-chimica sia fondamentale, nella fotografia tradizionale, accanto alla parte secca ottico-meccanica. Tale 'arcaismo liquido' scompare nella tecnologia digitale, espandendo il ruolo della parte secca e mettendo in disparte l'incalcolabile della parte liquida a favore della "natura proiettiva e balistica" (p. 12) di precisione del meccanismo ottico-meccanico, oggi potenziato dall'elettronica.

Tuttavia è nel saggio *Segni di indifferenza* che il tema dei rapporti fra fotografia e arte concettuale diventa centrale. Qui Wall mostra come quest'ultima abbia avuto un ruolo chiave nella definizione della fotografia come arte contemporanea, innescando in essa dinamiche simili a quelle avvenute nelle altre arti dagli anni Venti in poi: quei meccanismi di autocritica che portarono a "sradicare e radicalizzare il medium" (p. 15).

Naturalmente, la fotografia non ha potuto rinunciare alla raffigurazione. Ha cercato però di abbandonare i criteri logori della creazione d'immagini estetizzanti, per passare alla "condizione di essere una raffigurazione che costituisce un oggetto" (p. 16). Il rifiuto di un'estetica classicheggiante impone di conseguenza al concettualismo una certa contraddizione: l'obbligo di "essere nel contempo antiestetica ed esteticamente significativa" (p. 20).

Negli anni Sessanta, la fotografia sembra quindi perfetta per incarnare quell'ideale di 'arte non-arte' ricercato dalle neoavanguardie. Il suo essere fuori dalle logiche di mercato le dona un potenziale utopistico e la rende adatta all'imitazione neoavanguardista delle arti non autonome create dalle altre produzioni sociali (industriali, commerciali, giornalistiche, cinematografiche, accademiche). È il *reportage*, inteso nel senso più ampio, la pratica più imitata e sovvertita. Esso subisce una certa teatralizzazione e soggettivazione, da un lato tramite la documentazione fotografica di *performance* e gesti artistici (Richard Long, Bruce Nauman), dall'altro con lo svilupparsi di una sorta di parodico fotogiornalismo artistico che riprende la forma del servizio fotografico con testi e immagini (Dan Graham, Robert Smithson). Il caso di *Homes for America* (1966-1989), con fotografie e testi di Graham concepiti come articolo di rivista sull'ambiente suburbano ma poi presentati come opera autonoma, dimostra il dialogo serrato con la questione del *reportage* e della fotografia documentaria e costituisce proprio un esempio di quell'imitazione delle arti non autonome (in questo caso il formato foto-saggio).

Un altro aspetto posto in rilievo è la dilettantizzazione della fotografia: il riduzionismo dell'arte modernista e concettuale non può intaccare la figurazione fotografica a causa del suo ineliminabile inconscio tecnologico ottico-meccanico. Una certa 'riduzione' della fotografia può avvenire solo rinunciando alla perizia tecnica e all'amabilità pittorica, arrivando ad abbracciare quei "segni di indifferenza" che possono portare la fotografia a identificarsi alla non-arte. Questo problema si risolve, in molta fotografia concettuale, nell'imitazione dei dilettanti.

Uno degli esempi più puri è costituito dai libri di Ed Ruscha. Come nel caso di *Twentysix Gasoline Stations* (1963), banali fotografie di stazioni di servizio, "stupide, noiose, insignificanti" (p. 22): è il modo per la fotografia di aderire alla riduzione del concettuale, che avversa l'esperienza sensuale dell'opera d'arte. Quello che offre in cambio, non potendo rinunciare alla rappresentazione, è la presentazione mediata di un'esperienza, "un'esperienza dell'esperienza" (p. 43).

Alla luce di queste riflessioni, si può interpretare il lavoro di Wall come un tentativo di 'superare conservando' le posizioni teoriche delle neoavanguardie. Una serie di studi sui

concetti del fotografico che riprendono sperimentalmente e consapevolmente i legami col pittorico e il cinematografico: sul piatto sono messi l'immersività della scala 1:1 e la retroilluminazione, quest'ultima sia come metalinguaggio che svela il processo di produzione dell'opera durante la sua fruizione, sia come espediente che dona un certo 'letteralismo' alla costruzione dell'immagine.

Sempre collegandole al valore concettuale del suo lavoro, possono essere lette anche le considerazioni sui palazzi di vetro e specchi riferite al lavoro *Alteration to a Suburban House* (1978) di Dan Graham, opera sui rapporti di potere esplicitati nelle scelte costruttive dell'urbanistica capitalista, ma che forse ha riverberato come soluzione visiva anche nella scelta del lightbox per la presentazione delle sue fotografie.

Perfino l'attenzione dedicata ai *Today Paintings* di On Kawara, monocromi 'sporcati' con la data di esecuzione, può essere messa in rapporto con la sua poetica. Wall ci ricorda come la data sia sempre importante per il quadro ma in particolare nella pittura di storia, che si riferisce sempre a un evento. Nell'opera di Kawara l'evento è sparito nella monocromia, dove invece il fotogiornalismo vuole sempre rendere visibili gli eventi. Non è un caso che i monocromi siano affiancati da pagine di giornali.

Possiamo fare, dunque, un raffronto fra i *Today Paintings* e la fotografia di Wall *Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)* del 1992. In essa allestisce in studio, come un pittore di storia, un evento realmente accaduto di cui non si hanno immagini fotografiche. Potrebbe apparire solo una provocazione postmoderna, invece le considerazioni sugli esperimenti concettuali di Kawara la riconfigurano come una nuova riflessione teorica sui legami fra evento e fotogiornalismo, sebbene filtrata dal vocabolario proprio del rimescolamento dei linguaggi avvenuto dagli anni Ottanta in poi.

In conclusione, la raccolta, pur avendo piena autonomia di contenuti teorici di per sé interessanti, si rivela una preziosa traccia per ripercorrere il cammino artistico di Wall superando alcuni cliché critici con i quali è stato spesso analizzato.

Autori

Adriano D'Aloia

Adriano D'Aloia è professore associato di Cinema, fotografia e televisione nel Dipartimento di Architettura e Disegno industriale dell'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli". È autore di numerosi saggi sulla dimensione estetica, tecnologica e sociale dell'esperienza mediale. Fra le sue pubblicazioni, il numero monografico della rivista "Comunicazioni Sociali" su *Snapshot Culture. The Photographic Experience in the Post-Medium Age* (2016). Informazioni complete sul sito www.adrianodalioia.net.

Monica Di Barбора

Monica Di Barбора è archivistica fotografica, ricercatrice e docente. Si occupa di fotografia come fonte storica e ha lavorato in particolare sul fotogiornalismo, sulla storia delle donne in ottica di genere e sul colonialismo fascista. Le sue ultime pubblicazioni sono *Gli archivi fotografici de l'Unità. Roma, Milano e le redazioni locali* (Mimesis, 2016), *Rivolta la carta. Archivi e movimenti* (numero monografico di "Zapruder", n. 47, 2018) e la sezione iconografica del volume *I secoli delle donne. Fonti e materiali per la didattica della storia* (Biblink, 2019). Attualmente è responsabile della sezione didattica e della formazione della Fondazione ISEC (Sesto San Giovanni).

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 scritte fotografiche in New York 1929 di Gretchen e Peter Powell* (in corso di stampa), nonché il volume *Fine della città. Occhio Quadrato di Alberto Lattuada* (Scalpendi 2019).

Sergio Giusti

Studio e docente di fotografia. È interessato alla teoria del fotografico e alla fotografia come forma artistica contemporanea. Insegna Teoria dell'Immagine al CFP Bauer di Milano e collabora al corso di Arte contemporanea e Fotografia presso la Facoltà del Design del Politecnico di Milano. Tra le sue pubblicazioni: *Earth and Street View Photography: esplorazioni e derive come brandelli della mappa sull'impero del codice* (in "RSF. Rivista di studi di fotografia", n. 4, 2016); *Il gesto e la traccia. Interazioni a posa lunga* (Postmedia Books, 2015); *La caverna chiara. Fotografia e campo immaginario ai tempi della tecnologia digitale* (Lupetti / Museo di Fotografia Contemporanea, 2005).

Lindsay Harris

Studiosa di arte e architettura nell'epoca moderna e contemporanea, si occupa del ruolo delle fotografie nel documentare e dare forma ai processi della modernità. Ha curato diverse mostre basate su ricerche

condotte presso l'American Academy in Rome, il Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna di Matera e l'Istituto italiano di cultura di New York. Suoi contributi sono apparsi in occasione di esposizioni presso la National Gallery of Art, Washington, la Joan Miró Foundation di Barcelona e la 52ª Biennale di Venezia del 2007. Ha ottenuto diverse borse e premi di ricerca, a tra i quali il Rome Prize in Modern Italian Studies dell'American Academy in Rome, dove è stata Andrew W. Mellon Professor of the Humanities. Il suo nuovo libro, *Photography and the Myths of Primitivism in Italy, 1904-1954*, è in corso di preparazione.

Lorenzo Marmo

Vincitore della borsa di studio DGAAP-SISF 2018 per la ricerca sulla cultura fotografica contemporanea, è professore a contratto di Storia e critica del cinema e Storia del cinema italiano presso l'Università di Napoli "L'Orientale" e di Didattica del cinema e dell'audiovisivo all'Università Roma Tre. Dopo aver conseguito il titolo di dottore di ricerca nel 2014 presso l'Università Roma Tre, nel 2017 è stato *Lauro de Bosis Postdoctoral Fellow* presso la Harvard University. È autore di numerosi saggi e del volume *Roma e il cinema del dopoguerra. Neorealismo melodramma noir* (Bulzoni, 2018).

Laura Santi

Laureata in Storia della fotografia presso l'Università di Firenze, ha svolto ricerche sugli archivi fotografici familiari privati, in particolare, all'interno di un gruppo di ricerca internazionale, sugli album fotografici della famiglia Guicciardini Corsi

Salviati i cui esiti sono in corso di pubblicazione. Ha collaborato alle ultime tre edizioni del festival di fotografia SIFest di Savignano sul Rubicone e attualmente lavora all'interno della Segreteria Organizzativa del Santarcangelo Festival.

Beth Saunders

Beth Saunders è curatrice e responsabile delle Special Collections presso l'Università del Maryland a Baltimora. Ha conseguito un dottorato in Storia dell'Arte presso il CUNY Graduate Center, con una tesi sul contributo della fotografia allo sviluppo dell'identità nazionale italiana durante il Risorgimento. Tra i suoi contributi *The Bertoloni Album: Rethinking Photography's National Identity* (2015) e *Visionary Camera: The Polaroid SX-70 and Marian Apparition Photography* (2019). Recentemente ha curato (con Mia Fineman) *Apollo's Muse: The Moon in the Age of Photography*.

Cristiana Sorrentino

Laureata triennale in Storia del teatro, nel 2017 ha discusso una tesi magistrale in Storia della fotografia all'Università di Firenze sulla scrittrice e fotografa francese Claude Cahun. Nel 2018 ha vinto la borsa di studio sulla cultura fotografica contemporanea DGAAP-SISF con un progetto sulle fotografie del Living Theatre di Carla Cerati. Ha collaborato con la SISF e dal 2017 è segretaria di redazione di "RSF. Rivista di studi di fotografia", per la quale ha già pubblicato dei contributi. Dal 2019 collabora con l'Università di Udine per un progetto coordinato da Tiziana Serena per il censimento delle

più importanti esposizioni temporanee di fotografia nel XX e XXI secolo.

Paul Stephen Tucker

Paul Tucker insegna Storia della Critica d'Arte presso l'Università di Firenze. Le sue ricerche vertono sulla storia della critica d'arte e del collezionismo, in particolare nell'Ottocento e in Gran Bretagna, e l'analisi linguistica dei testi critici e storiografici. Le sue pubblicazioni più recenti comprendono edizioni critiche della *Guida ai principali dipinti nell'Accademia di Belle Arti di Venezia* di John Ruskin (Milano, Electa, 2014) e della corrispondenza tra Charles Fairfax Murray, Frederic Burton, Wilhelm Bode e Julius Meyer (*A Connoisseur and his Clients*, Walpole Society, n. 79, 2017). I suoi temi di ricerca attuali sono gli scritti di Adrian Stokes, la storia del concetto e del termine di 'Sacra conversazione' tra Sei- e Ottocento e il ruolo dell'argomentazione nel discorso sull'arte.

SAGGI 01
ITALIA/USA:
MITI,
INTERSEZIONI,
RISPECCHIAMENTI

8 Seguaci americani
della Scuola romana di
fotografia: Nathan Flint
Baker, Leavitt Hunt e
Richard Morris Hunt
— BETH SAUNDERS

30 Il volto umano del *big
business*: fotografia
documentaria americana
a Matera (1948-1954)
— LINDSAY HARRIS

54 La fiaba e la precisione:
la mostra *Nuovo
paesaggio americano/
Dialectical Landscapes*
(1987)
— ANTONELLO FRONGIA

SAGGI 02
ALTRI STUDI

78 Seguendo le tracce
di narrazioni orali:
gli album fotografici di
Giulio Guicciardini Corsi
Salviati (1887-1958)
— LAURA SANTI

98 Il fotospazio sociale.
Trasformazioni
proseminiche nella
fotografia digitale
quotidiana
— ADRIANO D'ALOIA

FONTI

120 Gli esordi di Carla Cerati
fotografa, 1960-1964
— CRISTIANA SORRENTINO

134 Il genere e la modernità.
Una riflessione sulle
fonti per riformulare
il concetto di *Street
Photography*
— LORENZO MARMO

RECENSIONI

148 Sarah Quill,
*Ruskin a Venezia:
The Stones Revisited*
— PAUL TUCKER

150 Damarice Amao /
Florian Ebner /
Christian Joschke
(a cura di),
*Photographie,
arme de classe*
— MONICA DI BARBORA

152 Jeff Wall,
*Gestus. Scritti sulla
fotografia e sull'arte*
— SERGIO GIUSTI