

Forme e modelli

La fotografia come modo di conoscenza

Atti del Convegno SISF
*Società Italiana per lo
Studio della Fotografia*

a cura di
Francesco Faeta
Giacomo Daniele Fracapane

(corisco)

Forme e modelli

La fotografia come modo di conoscenza

Noto, Facoltà di Scienze della Formazione,
Palazzo Giavanti, 7-9 ottobre 2010

Società Italiana per lo Studio della Fotografia (SISF)

Facoltà di Scienze della Formazione
dell'Università degli Studi di Messina

Consulta Universitaria Cinema

Atti del convegno

a cura di
Francesco Faeta, Giacomo Daniele Fracapane

(CORISCO)

I LINGUAGGI DELLE SCIENZE COGNITIVE

Finito di stampare nel mese di settembre 2013 da
Edas s.a.s. di Domenica Vicidomini & C.
via S. Giovanni Bosco, 17, 98122 Messina

.. Corisco Edizioni . Marchio Editoriale ..
Roma-Messina

Proprietà artistica e letteraria riservata.

È vietata qualsiasi riproduzione totale o parziale ai sensi
della L. N. 633 del 22/04/1941, L. N. 159 del 22/05/1993,
L. N. 248 del 18/08/00 e successive modificazioni.

ISBN: 978-88-98138-08-1

Forme e modelli

La fotografia come modo di conoscenza

a cura di

Francesco Faeta, Giacomo Daniele Fragapane

(corisco)

**Forme e modelli.
La Fotografia come modo di conoscenza**

Noto, Facoltà di Scienze della Formazione, Palazzo Giavanti, 7-9 ottobre 2010

**Società Italiana per lo Studio della Fotografia (SISF)
Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Messina
Consulta Universitaria Cinema**

Atti del convegno

**a cura di
Francesco Faeta, Giacomo Daniele Fragapane**

Indice

- Francesco Faeta, Antonino Pennisi, *Introduzione* I
- Giacomo Daniele Fragapane, *Nota redazionale* VII

1. La patrimonializzazione della fotografia. Logiche della collezione, archiviazione, valorizzazione

- Adolfo Mignemi, *Dall'immagine al documento* 1
- Gabriele D'Autilia, *Il romanzo del bravo fotografo. Il fotolibro come strumento di conoscenza visiva: il caso italiano* 9
- Tiziana Serena, *Per una teoria dell'archivio fotografico come "possibilità necessaria"* 23
- Monica Maffioli, *Per un profilo del collezionismo della fotografia del XIX secolo in Italia* 41
- Maria Francesca Bonetti, *Il collezionismo fotografico nelle istituzioni: una necessità o una scelta?* 53
- Carlo Eligio Mezzetti, *La patrimonializzazione della fotografia. Profili giuridici* 63

2. Ontologia e antropologia dell'immagine: dai modelli teorici agli usi sociali del mezzo

- Cristina Grasseni, *Dai saperi dello sguardo all'ecologia critica della visione* 79
- Alessia Cervini, Roberto De Gaetano, *La scrittura della vita* 93
- Giovanni Fiorentino, *Al tempo di Facebook. Fotografia e identità nella vita quotidiana* 105
- Federica Villa, *Scritture del Sé nella medialità contemporanea* 119

3. La natura della fotografia: modo di conoscenza o processo mentale?

- Lucia Pizzo Russo, *L'immagine dell'immagine* 133

- Giovanni Lombardo, *Nota per uno statuto mimetico dell'immagine (pre)fotografica* 145
- Marina Miraglia, *Il dispositivo ottico e la sua funzione eidetica* 153
- Andrea Pinotti, *La diapositiva invertita: breve storia di un errore fecondo* 165
- Giacomo Daniele Fragapane, *Il problema dell'inconscio e il "sommerso" della significazione fotografica* 177
- Francesco Parisi, *Inconscienza inconsapevole* 193

4. Panels. Problemi e prospettive degli studi sulla fotografia in Italia

- Sauro Lusini, *Patrimonio, patrimonializzazione e fotografia contemporanea nell'azione dell'Archivio Fotografico Toscano* 207
- Dimitri Brunetti, *Il patrimonio fotografico del Piemonte e l'intervento della Regione* 215
- Grazia Fumo, *Dall'Archivio Fotografico della Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici di Venezia e laguna: tra documentazione, conservazione, archiviazione e restauro* 225
- Claudia Morgan, *La fotografia protagonista e strumento di ricerca. Un progetto del Catalogo integrato dei beni culturali del Comune di Trieste* 235
- Rosario Petrosino, *L'esperienza del Didrammo per il recupero e la digitalizzazione del patrimonio fotografico in Campania* 243
- Elena Correr, *Il progetto Napoli/Italia nelle collezioni fotografiche della Cineteca di Bologna* 251
- Alessandro Bonaccorso, Stefano Branca e Oriana Goti, *Il Fondo Fotografico Gaetano Ponte (1876-1955): fotografia e scienza dei vulcani attivi italiani* 259
- Marina Gnocchi, *La scienza a colori: autocromia e ricerca scientifica* 267
- Sandra Camarda, *Giuseppe Sergi e la fotografia antropologica dei sardi* 273
- Giorgio Longo, Federico De Roberto: *Randazzo e la Valle dell'Alcantara* 279
- Paola Pennisi, *Dall'estetica del 'truce' all'estetica dell'"ascolto": i paradigmi di Raymond Depardon e Diane Arbus per la rappresentazione della follia nel Mandalari* 289
- Raffaella Biscioni e Cristina Ghirardini, *Il maggio delle anime nel Fondo Bellosi-Zaffagnini: immagini e suoni* 303

- Laura Cusano, *Accorgimenti. L'immagine di una vita* 315
- Monica Di Barbora, *Fotografia e storia di genere* 325
- Alessia Cerqua e Elio Trusiani, *Riflessioni sull'utilizzo del linguaggio fotografico nella ricerca urbanistica* 331
- Roberto Del Grande, *Fotografia e immagini che sono arte* 343
- Emanuele Crescimanno, *Fotografare per conoscere: fotogenia e fotografia di oggetti* 351
- Adriana Scalise, *L'Attimo: frammento d'in-finito, specchio d'eternità* 357
- Simona Pezzano, *Uno scambio di sguardi. Gli album fotografici di famiglia in Facebook* 363
- Giacomo di Foggia, *Cinefilia e Rimediazione* 375

Francesco Faeta, Antonino Pennisi

Introduzione

Il volume che il lettore ha sotto gli occhi contiene gli atti del Convegno Internazionale di Studi *Forme e modelli. La Fotografia come modo di conoscenza*, tenutosi a Noto, presso la Facoltà di Scienze della Formazione, nella suggestiva sede di Palazzo Giavanti, dal 7 al 9 ottobre del 2010.

Si è trattato di un convegno importante, come si potrà constatare dalla lettura di queste pagine, per la rilevanza delle tematiche trattate, per la statura scientifica di molti tra gli intervenuti, per l'ampiezza della partecipazione, per l'impegno e la franchezza che hanno caratterizzato la discussione. Un convegno che sicuramente ha costituito, per il nostro Paese, una tappa importante per lo studio della Fotografia e del complesso contesto intellettuale, culturale, sociale, che attorno a essa si è andato, nel corso del tempo, dal lontano 1839 a oggi, strutturando.

Gli attori istituzionali che hanno dato vita a questa impresa sono stati la Società Italiana per lo Studio della Fotografia (SISF), la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Messina (di cui Noto è sede staccata), la Consulta Italiana Cinema (CUC), tutti e tre interessati, per motivi diversi e convergenti, allo specifico oggetto di studio qui rappresentato. Si è inteso mettere in sinergia associazioni scientifiche che tutelano e promuovono gli studi specifici, con un taglio disciplinare avanzato e con ricchezza di apporti teorici innovativi, con una Facoltà universitaria che ha interessi marcati nel campo della comunicazione, della comunicazione visiva, del cinema, della fotografia (e che ha attivato numerosi insegnamenti lungo tali percorsi disciplinari, con un notevole investimento di risorse), che ha voluto fare chiarezza sulle ragioni complesse del suo interesse e su alcune delle questioni teoriche di fondo che ne sono a monte. Non è consueto che tali istanze s'incontrino, particolarmente nel nostro Paese, che convergano in una visione rinnovata del campo disciplinare, che sappiano dialogare anche sul piano operativo.

Se il tentativo, a livello istituzionale, è stato quello di far convergere, su un determinato oggetto di studio, enti diversi, sul piano scientifico si

è inteso promuovere un deciso e, per molti versi sperimentale, incontro interdisciplinare.

Hanno partecipato ai lavori, come è agevole verificare, storici dell'arte e della fotografia, conservatori dei musei e delle collezioni specifiche, fotografi, studiosi di scienze sociali, di storia, di scienze cognitive, di semiotica, di arti visive, di cinema, di diritto, ricercatori *free-lance*, provenienti non soltanto da ogni angolo del nostro Paese, ma anche da Paesi con cui fortemente dialoghiamo, quali la Francia, la Germania, l'Inghilterra, gli Stati Uniti, spesso in rappresentanza, gli uni e gli altri, di prestigiose istituzioni culturali e scientifiche.

Questa interdisciplinarietà, tuttavia, ci preme sottolinearlo, non è mero omaggio alle retoriche contemporanee (che surrogano, assai spesso, l'impotenza euristica ed ermeneutica, con una rituale invocazione di apertura interdisciplinare). Essa non è dettata neppure da qualche illuminata, e benevola, disposizione al dialogo e al confronto dei singoli studiosi o delle singole istituzioni.

Essa nasce, a nostro avviso, dalla Fotografia stessa.

E l'oggetto dei nostri studi che, nella sua irrequieta e polimorfa natura, postula un approccio conoscitivo complesso e interrelato, come ormai sempre più spesso viene riconosciuto. È la Fotografia che resta opaca e reclusa in una sterile, quanto ripetitiva, anamnesi di stampo filologico o in una mera esegesi formale, se non la si apre alle complesse interazioni corpo(mente)-mondo di cui è prodotto e che, a sua volta, produce. In questa prospettiva la sfida rappresentata dal convegno è consistita nel ridimensionare ogni forma di ontologismo della Fotografia (con la effe maiuscola), per parlare di fotografie (con la effe minuscola), mettendo a confronto concreti oggetti iconici (ogni volta che ciò è stato possibile), con uomini concreti che fanno cose concrete (per ricordare una nota formula dell'antropologia critica recente). È consistita, più ravvicinatamente, nel fare dialogare, davanti all'immagine e per il suo tramite, un approccio storico avvertito, con altri, legati alla dimensione sociale, a quella antropologica, a quella semiotica-pragmatica, a quella delle scienze cognitive e della neuroestetica.

Questo incontro riteniamo sia stato assai fruttuoso.

Abbiamo l'impressione, innanzitutto, che esso abbia consentito di analizzare, superando una prospettiva essente ed essenzialistica

dell'immagine, il fascio di relazioni intellettuali e fattuali che sono al suo interno e al suo intorno. Che abbia consentito poi, cosa non meno importante a nostro avviso, per il tramite della Fotografia, di radicalmente riflettere sui paradigmi conoscitivi dei nostri apparati disciplinari, per affinarne le capacità teoriche ed empiriche, per renderli più vicini a quei processi di approssimazione alla verità che costituiscono il loro aggiornato obiettivo epistemologico. La Fotografia, insomma, ha svolto un'eccellente funzione di verifica degli assunti paradigmatici, è stata una sorta di cartina di tornasole rispetto ai nostri dispositivi.

Ma, più in dettaglio, quali sono stati gli obbiettivi scientifici che reputiamo siano stati conseguiti?

A noi sembra che ci si sia saputi porre, innanzitutto, con umiltà davanti all'immagine, sapendone interpretare i segni quale descrizione densa, per dirla con Clifford Geertz, della realtà, con le forti implicazioni conoscitive che ciò comporta. Che si sia riusciti nell'operazione di collocare l'immagine fotografica di fronte alla varietà dei contesti culturali, che vanno quotidianamente ri-plasmando forme, significati, funzioni sociali del mezzo, alterando oggi sostanzialmente i tratti strutturali di una forma essenzialmente occidentale di rappresentazione e comunicazione. Che si sia tentato con successo di identificare alcuni degli aspetti legati alla fotografia come documento o come oggetto patrimonializzato, sottoponendoli alla verifica interdisciplinare, in modo particolare di una disciplina quale l'antropologia sociale che ha fatto della critica al concetto di patrimonio, uno dei suoi argomenti cardine di discussione e verifica.

Ci sembra, ancora, che si sia posto in modo congruo il problema dell'autenticità dell'immagine (non nell'improbabile senso positivista del termine, non cioè rispetto al suo referente, nella del tutto fuorviante dialettica tra vero e falso), ma rispetto al concetto di *originale*, oggi sottoposto a una forte verifica teorica, sia dalla specifica teoria dell'immagine sia dai suoi stessi sviluppi tecnologici (un problema che ha molte coincidenze, si noti bene, con quello presente nell'antropologia critica contemporanea, che si interroga sull'esistenza stessa di un sostrato di originalità nell'incontro tra cultura osservata e cultura osservante, mettendole entrambe radicalmente in discussione).

Ci sembra, di nuovo, che ci si sia utilmente confrontati con la temporalità che ogni fotografia, prodotto di una macchina manipolatrice

del tempo (come dello spazio), comporta, e che ogni fotografia pone all'osservatore, provando a individuare, dentro una superficie apparentemente isotemporale, i giochi di anacronismo e di allocronia. Quei giochi che consentono di svelare il suo uso come strumento di potere, di omologazione, di consenso, e di ricondurre verso una considerazione non pacificata e conformistica dell'immagine.

Ci sembra si siano affrontati, ulteriormente, i problemi che vengono da una messa in relazione delle teorie cognitive dell'immagine (con quella che a qualche studioso è parsa una reiterata istanza ontologista) con le teorie sociali, alla ricerca del difficile varco per la coniugazione del rapporto mente-mondo, cui la fenomenologia, prima ancora delle scienze cognitive e dell'antropologia, ha dedicato attenzione. Che ci si sia interrogati, intorno alla valenza estetica della Fotografia, rimeditandola alla luce della radicale negazione che della categoria estetica fa l'antropologia dell'arte, nella prospettiva delle nuove implicazioni che la neuroestetica ritiene di aver individuato, nell'ottica di una riformulazione relativistica degli apparati e dei messaggi iconici.

Ci sembra, infine, che si sia affrontato il rapporto fecondo e complesso che le fotografie intrattengono con la memoria, sia essa quella collettiva, sia essa quella individuale; nel presupposto, scaturito dalla riflessione di Maurice Halbwachs, che sia l'una sia l'altra siano un prodotto sociale e socialmente determinato. Ma anche nel presupposto, che recenti riflessioni legate all'antropologia della memoria hanno saputo evidenziare efficacemente, della complessa interrelazione tra pratiche dello sguardo, della rappresentazione e della memoria che ogni istanza sociale, in Occidente come altrove, comporta. E della particolare funzione del corpo, del corpo individuale, con il suo apparato sensorio e, in particolare, visivo, nella saldatura tra aspetti individuali e collettivi delle attività mnestiche.

Non di tutte queste direttive teorico-epistemologiche, naturalmente, è traccia in questo volume. Gli interventi al convegno, come si potrà notare, sono stati assai più numerosi di quelli che è stato possibile raccogliere, con una ricchezza di articolazione e una complessità di dibattito di cui qui è solo testimonianza parziale (pur se ampiamente significativa)¹.

1 Al convegno hanno partecipato, come da programma, in qualità di *keynote speakers*, o presentando relazioni, Luigi Tomassini, Tiziana Serena, Monica Maffioli, Maria Francesca Bonetti, Gabriele D'Autilia, Adolfo Mignemi, Carlo Eligio Mezzetti, Ulrich Pohlmann, Barardino Palumbo,

Qualche concisa parola di ringraziamento, da ultimo.

A tutti coloro che sono intervenuti, innanzitutto, portando il loro contributo di conoscenza e discussione, e a quelli che, rispondendo alla chiamata dei curatori di questo volume, hanno inviato la propria relazione o comunicazione. A Luigi Tomassini (presidente della SISF), Francesco Casetti e, poi, Gianni Canova (presidenti della CUC), che hanno avuto responsabilità intellettuali e operative nella messa a punto delle intense giornate netine. Ai giovani studenti e ricercatori della Facoltà di Scienze della Formazione, per il concreto e premuroso supporto logistico assicurato. A Giacomo Daniele Fragapane che, assieme a uno degli scriventi, ha curato la redazione degli atti, facendosi carico, con tenacia e passione, di tutti i problemi concreti che via via emergevano. Un ringraziamento va anche al CUMO di Noto che ha messo a disposizione personale, fondi e competenze organizzative di ottimo livello, che hanno permesso la realizzazione del convegno.

Non è costume, naturalmente, che ci si auto-ringrazi. Ma consentiteci una trasgressione che vuole essere soltanto testimonianza della fiducia nel progetto realizzato, ricordando che a esso abbiamo contribuito anche noi che scriviamo, con applicazione costante e con un apporto intellettuale e fattuale convinto.

Messina, 20 ottobre 2013

Francesco Faeta, Enrico Pozzi, Giordana Charuty, Cristina Grasseni, Giovanni Fiorentino, Cosimo Chiarelli, Joëlle Beurier, Philippe Dubois, Francesco Casetti, Antonino Pennisi, Lucia Pizzo Russo, Andrea Pinotti, Giovanni Lombardo, Marina Miraglia, Francesco Parisi, Roberta Castoldi, David Freedberg, Roberto De Gaetano, Alessia Cervini, Carmelo Marabello, Federica Villa, Nicoletta Leonardi, Giacomo Daniele Fragapane, Francesco Casetti. Hanno diretto il dibattito, presentato e discusso materiali nella sezione dei *panels*: Maria Antonella Fusco, Dimitri Brunetti, Claudia Morgan, Grazia Fumo, Rosario Petrosino, Cinzia Nanni, Chiara Dall'Olio, Alessia Cerqua, Elio Trusiani, Francesca Giraldi, Roberto Del Grande, Adriana Scalise, Emanuele Crescimanno, Franco Marineo, Laura Cusano, Raffaella Biscioni, Cristina Ghirardini, Sandra Camarda, Monica Di Barbora, Roberta Valtorta, Sauro Lusini, Francesca Fabiani, Simona Pezzano, Giacomo Coggiola, Lorenzo Donghi, Giacomo Di Foggia, Giorgio Longo, Elena Correrà, Cesare Colombo, Marina Gnocchi, Tiziana Macaluso, Paola Pennisi, Alessandro Bonaccorso, Stefano Branca.

Giacomo Daniele Fragapane

Nota redazionale

La revisione dei contributi raccolti in questi atti ha reso necessario il confronto con norme redazionali e bibliografiche attinenti a distinti, e talvolta difformi dal punto di vista formale e terminologico, campi disciplinari – oltre che, naturalmente, con diversi stili di scrittura e differenti modalità di esporre ipotesi scientifiche, tracciare percorsi storico-critici, presentare *case studies* ecc. Gli scritti illustrano innanzitutto una casistica piuttosto sfaccettata di possibili porte d'accesso alla fotografia (a differenti usi della fotografia e *storie di fotografie*) in quanto forma di conoscenza, terreno di ricerca e di elaborazione intellettuale. La fotografia può assumervi, di volta in volta, il ruolo di oggetto empirico da interpretare, strumento d'analisi di un particolare contesto territoriale o antropologico, pratica socialmente determinata, tecnica, campo linguistico o forma estetica dai tratti distintivi. In qualche caso è intesa semplicemente come termine di confronto rispetto ad altre forme iconiche e mediali.

I testi chiamano in causa molteplici tradizioni critiche e fanno riferimento a fonti e corpora di immagini assai diversi per provenienza storico-geografica, dimensioni, diffusione, destinazione d'uso. Presentano inoltre diverse modalità di interrogare gli archivi e concepire la stessa nozione di archivio fotografico. L'intreccio tra queste voci riflette i molteplici regimi discorsivi e modi di produzione della fotografia, storica e contemporanea – e forse, leggendo tra le righe, anche alcuni conflitti, contraddizioni o polarità della attuale cultura fotografica italiana.

Tale *complessità* di orizzonti e prospettive – nozione centrale nelle attuali teorie fotografiche, la cui pregnanza e urgenza qui si manifesta, per così dire, *in parallaxe*, man mano che ci si addentra nei diversi contributi – ha reso necessario un certo margine di omologazione nella cura dei testi, e talvolta (sebbene ci si sia imposto di ridurre il più possibile simili interventi), nella stessa terminologia correlata ai diversi problemi storici, filologici, tecnologici della fotografia. Ciò vale ad esempio per quanto riguarda l'uso frequente di talune nozioni tradizionalmente associate ai processi

della riproducibilità tecnica, dove si riscontrano, in base ai diversi contesti storici e disciplinari, o alle modalità di articolare il discorso critico, varianti lessicali o relative alle fonti. In questi casi, laddove si è reso necessario un intervento per uniformare i contributi, si è tenuto conto in via preliminare della coerenza interna al testo; laddove sono emerse difformità nell'uso di termini tecnici e categorie critiche, si è privilegiata l'accezione più comune nella letteratura storica e teorica sulla fotografia.

La struttura del volume nasce dall'esigenza di preservare, per quanto possibile, un rapporto tra l'architettura concettuale del convegno, ossia la logica, l'idea di fotografia alla base della sua articolazione, e il numero di interventi pervenuti (sedici su ventidue per le sessioni principali, venti su ventotto per i panels)¹. Si è dovuto rimontare, in base a presupposti di ordine sia storico sia teorico-metodologico, un insieme eterogeneo, come si è detto, e parziale, seppure largamente rappresentativo. In questa operazione, si è tentato perlopiù di far emergere alcune linee di continuità tra territori a prima vista distanti, alla luce delle intenzioni e delle stesse prospettive ermeneutiche discusse nei giorni del convegno – linee di continuità spesso meglio individuabili, in prospettiva sinottica, negli impliciti rapporti tra ipotesi di ricerca e paradigmi teorici sottesi, che nelle dirette correlazioni tra i diversi temi e oggetti testuali trattati dai relatori.

Da tale riflessione sono derivati un nuovo ordine di presentazione degli interventi e una diversa scansione delle sezioni e dei capitoli del presente volume: articolazione che semplifica – con esiti dei quali i curatori si assumono la responsabilità – quella del convegno, impossibile da riproporre in questa sede a causa della sproporzione tra i contributi pervenuti per ciascuna sessione e, in taluni casi, di variazioni, integrazioni

1 Nell'ambito del convegno, le relazioni erano articolate in quattro sessioni autonome: *La patrimonializzazione della fotografia. Logiche della collezione, archiviazione, valorizzazione*, introdotta da Luigi Tomassini e presieduta da Marina Miraglia; *Ontologia e antropologia dell'immagine: dai modelli teorici agli usi sociali del mezzo*, introdotta da Francesco Faeta e presieduta da Bernardino Palumbo; *La natura della fotografia: modo di conoscenza o processo mentale?*, introdotta da Antonino Pennisi e presieduta da Francesco Casetti; *Autobiografia e autoritratto: sperimentazione di approcci semiotico-pragmatici*, introdotta da Vincenzo Trione e presieduta da Luigi Russo. I panels, invece, raggruppavano sotto un titolo comune – *Problemi e prospettive degli studi sulla fotografia in Italia* – sei sessioni parallele: *Italie/Italia 150 anni. Paesaggi, città, arte nell'immaginario fotografico e nella memoria d'archivio*, coordinata da Maria Antonella Fusco; *Intersezioni fotografiche*, coordinata da Carmelo Marabello; *Linguaggi fotografici e paesaggi antropologici*, coordinata da Bernardino Palumbo; *Italie/Italia. Scenari contemporanei*, coordinata da Roberta Valtorta; *Il medium rimediato*, coordinata da Giovanni Fiorentino; *Applicazioni e orizzonti scientifici della fotografia*, coordinata da Giacomo Daniele Fragapane.

e aggiustamenti di rotta intervenuti nel lungo periodo di preparazione ed elaborazione degli atti. In particolare, risulta forse penalizzata la ricchezza di apporti disciplinari dei panels, originariamente suddivisi in sessioni e qui invece raccolti nella seconda parte del volume. L'articolazione di quest'ultima ha seguito le medesime logiche della prima, ma si è scelto, per i motivi già detti e per evitare ridondanze, di non riproporre una suddivisione in capitoli.

Il lavoro di impostazione teorica del volume sopra ricordato è stato concordato e verificato assieme, passo passo, dai due curatori; il lavoro materiale di revisione dei testi, collazione, adeguamento, editing finale, da chi firma questa nota.

Roma, 20 ottobre 2013

**La patrimonializzazione
della fotografia.
Logiche della collezione,
archiviazione, valorizzazione**

Adolfo Mignemi

Dall'immagine al documento

Esistono molte collezioni e pochissimi archivi.

Uno sguardo anche distratto alle numerose raccolte di immagini costituitesi un po' in ogni dove ci pone di fronte a questa singolare constatazione.

La questione, come cercheremo di evidenziare, è di fondamentale rilevanza nell'analisi del passaggio dall'immagine al documento visivo, soprattutto in relazione allo sforzo di costruire un corretto rapporto tra le fotografie e le esigenze scientifiche degli studiosi che ritengono utile, se non indispensabile, ricorrere ad esse nell'analisi, scientificamente documentata, della realtà.

Inoltre essa è rilevante ed altresì non più procrastinabile, poiché riguarda nella sostanza tutta la produzione di immagini realizzata attraverso mezzi meccanici (fotografia, cinema, immagini digitali) indipendentemente dalle peculiarità linguistiche.

La descrizione di un'immagine, l'identificazione del suo autore, la datazione delle sue diverse "edizioni", l'analisi del suo supporto sono sicuramente indispensabili per consentire il passaggio dall'immagine al documento, ma non per dare ad esso la necessaria compiutezza di fonte.

Se poniamo al centro della nostra riflessione in particolare la produzione di immagini fisse, possiamo rilevare come non sia certo casuale che il primo approccio alla catalogazione di questo tipo di materiali sia avvenuto passando attraverso la descrizione della singola fotografia alla stregua della descrizione di un'opera d'arte i cui caratteri di unicità sono però ben diversi da quelli peculiari di un documento.

La fotografia oggi soffre di questo approccio che, introducendo criteri di analisi prioritariamente formale, finisce per costruire inutili e discutibili gerarchie: inutili in quanto tendono a separare rigidamente i documenti fotografici in base alla natura della produzione dell'immagine e senza porre quasi attenzione alla sua fruizione; discutibili in ragione dell'inevitabile mutare del gusto.

È una vicenda per certi versi non nuova nella storia dei documenti.

Alla scienza archivistica infatti si è giunti attraverso la costruzione della diplomatica e l'esegesi documentale del periodo rinascimentale. Fu un percorso approdato, con non poca fatica, all'applicazione del metodo storico nel secolo XVIII, ma divenuto scienza, ovvero sistema di metodi e di regole, non subito, bensì dopo non poco tempo.

Crediamo quindi si debba guardare con estrema attenzione a tale esperienza, che mostra avere molti elementi in comune con quella odierna della fotografia sia per evitare di ripeterne gli errori (si pensi alla contrapposizione tra l'ordinamento per materia, o secondo il principio della pertinenza, e la ricostruzione dell'ordine originario, ovvero l'ordinamento secondo il principio di provenienza o metodo storico) sia per consentire alla fotografia di entrare a pieno titolo nell'universo delle fonti documentali.

In termini molto schematici tenteremo di indicare alcune possibili tappe ed alcuni elementi che possono essere considerati acquisiti dalla riflessione scientifica.

Il percorso dall'immagine al documento fotografico è articolato, lontano dal semplice schema che rappresenta l'idea, rielaborata progressivamente, diventare materialmente opera.

La produzione dell'immagine, ovvero l'impiego di un complesso sistema tecnologico (l'apparecchio, la "camera") da parte del fotografo in un determinato luogo/tempo, non è il progetto di un documento, ma una realtà documentale a cui si dovrà/potrà dare una materialità propria autonoma che, a sua volta, è al centro della problematica relativa all'uso dell'immagine.

È indispensabile ragionare intorno a queste peculiarità del procedimento fotografico perché lì è la chiave interpretativa della formazione del documento: produzione ed uso dell'immagine fotografica.

L'uso dell'immagine può avvenire in tempi assai diversi dal momento della sua produzione e con modalità differenti di volta in volta. Il ricorso a mezzi e tecnologie, inoltre, può essere illimitato e determinante in tutte queste fasi.

Torneremo più avanti su tali questioni. Nel contesto dei lavori di questo convegno interessa mettere a fuoco alcune problematiche generali

legate alla patrimonializzazione della fotografia, nell'ambito della ricerca storica generale e dello studio delle vicende del mezzo fotografico, al suo passare appunto dalla condizione di immagine a quella di documento vero e proprio, ed a ciò che meglio può garantire tale status.

Dobbiamo quindi ritornare alla constatazione iniziale: esistono molte collezioni e pochissimi archivi fotografici.

Che cosa intendiamo per archivio? Nulla più dell'istituzione chiamata «a mettere al sicuro, raccogliere, classificare, conservare, custodire e rendere accessibili i documenti che avendo perduto la loro antica utilità quotidiana e considerati perciò superflui negli uffici e nei depositi meritano d'essere preservati»¹: l'«*universitas rerum*, diversa dalla somma dei documenti che la compongono»².

L'elenco delle funzioni attribuite all'archivio non è pleonastico: l'archivio non è tale se non è ordinato, ed è in tale ordinamento che il singolo documento trova la sua pienezza, il suo valore d'uso.

Introduciamo questa ulteriore categoria, nei termini di una semplice parentesi aperta e subito chiusa, in quanto la fotografia si propone come una tipologia di documento che nasce con un proprio contenuto economico che spesso continua a mantenere anche allorché entra in una collezione o in un archivio (come sfruttamento di diritti), a differenza di quanto accade per gli oggetti preziosi che entrano a far parte di una collezione o di un museo (per i quali permane il valore di scambio, ma cessa il valore d'uso).

Dire archivio, però, significa dire archivistica e archivisti.

E per archivistica si deve intendere la «disciplina storica in sé (ordinamento), e non semplicemente ausiliaria della storia (compilazione dei mezzi di ricerca)»³.

Per archivisti ovviamente si intende dire formazione altamente qualificata di personale.

Vorremmo approfondire questi due aspetti ricorrendo ad

1 K. Pomian, *Collezione*, in *Enciclopedia Einaudi. 3: Città-Cosmologie*, Einaudi, Torino 1978, p. 332.

2 E. Lodolini, *Storia dell'Archivistica italiana. Dal mondo antico alla metà del secolo XX*, Franco Angeli, Milano 2001, pp. 247 e ss.

3 P. Carucci, *Le fonti archivistiche. Ordinamento e conservazione*, La Nuova Italia, Roma 1989, p. 43.

esemplificazioni che ci consentano almeno di suggerire l'ampiezza delle problematiche che comporta affrontarli.

Volutamente abbiamo prima richiamato alcuni aspetti dei procedimenti fotografici in relazione all'uso dell'immagine.

È peculiare del procedimento fotografico il proporre spesso un numero molto elevato di copie tutte tratte da un medesimo negativo, ma stampate in tempi diversi e con progettualità diverse che impongono un taglio dell'immagine capace di alterare in modo assai significativo i contenuti comunicativi. Di fronte a questa molteplicità di edizioni dell'immagine i problemi metodologici sono notevoli. Ecco dunque che allo studioso si impone un approccio analitico comparativo tutt'altro che semplice e di certo non comune nell'esperienza delle altre tipologie documentali ove può essere presente il problema delle copie, ma quasi mai nelle proporzioni e con le peculiarità presenti nell'universo dei documenti fotografici.

Non è infrequente il caso che lo stesso archivio conservi più copie di documenti del tipo che abbiamo ora descritto, anzi che lo stesso archivio diventi produttore di nuove edizioni di una immagine allorché realizza copie delle fotografie conservate.

Il problema della molteplicità di edizioni di un documento fotografico non è questione che riguarda unicamente i criteri di analisi filologica dell'immagine e della sua edizione critica.

Raffrontarsi con questa peculiarità del procedimento deve essere compito anche dell'archivista nel momento in cui procede a riordinare la documentazione secondo il metodo storico.

L'affermazione comporta che si affronti in modo molto preciso, ad esempio la questione della formazione del personale.

Le scuole di archivistica devono incominciare a porsi queste problematiche che non possono essere superate riconducendo il trattamento delle nuove fonti, tra le quali è la fotografia, a quello della documentazione tradizionale con piccoli aggiustamenti ed adattamenti e per semplice analogia.

Le sezioni fotografiche dei fondi archivistici (là dove sono raccolte anche per motivazioni di tipo prettamente conservativo le fotografie presenti nei vari carteggi) e ancor più gli archivi fotografici (là dove sono ribaltate le proporzioni tra la documentazione visiva e quella cartacea tradizionale) pongono problematiche che affondano le proprie radici nei

meccanismi di produzione dei documenti fotografici, perciò la conoscenza di queste è doverosa e ineludibile per l'archivista né più né meno della paleografia e della diplomatica.

L'evoluzione delle tecniche fotografiche ha spesso totalmente rivoluzionato le modalità di creazione delle immagini, sovvertendo linguaggi e modi di trasmettere informazioni, costruendo forme nuove di comunicazione. Si pensi al passaggio dal dagherrotipo ai procedimenti negativo/positivo, all'affermarsi commerciale del colore sull'impiego del bianco e nero, e alla recente "rivoluzione" sia tecnica che culturale connessa all'imporsi del digitale.

La formazione degli archivisti deve comportare la creazione di figure professionali capaci di accompagnare ed assistere gli studiosi nelle loro attività di analisi e studio della documentazione conservata dall'archivio, che non può essere solo un percorso attraverso le immagini, ma talvolta un non facile cammino tra tecniche e tecnologie complesse.

All'operatore di un archivio fotografico si chiede pertanto di affrontare una vera e propria rottura degli schemi tradizionali di organizzazione del proprio lavoro e del proprio percorso di formazione.

In ambito fotografico non esistono, se non raramente, enti che istituzionalmente producono documenti di questa natura. Ai caratteri di complessità dell'archivio di una amministrazione pubblica può forse essere accostata l'attività dell'archivio di una agenzia fotografica, ma già la produzione di un grosso studio è forse più logico sia assimilata ad un archivio personale che ad altre categorie.

Ciò significa che gli archivi fotografici nascono privi di organizzazione della documentazione standardizzata e condivisa da altri enti analoghi. Non esistono cioè fondi, serie, sottoserie, unità archivistiche ecc. di dimensioni e caratteri analoghi a quelli di un archivio tradizionale. Nella maggior parte dei casi i fondi sono costituiti magari da poche immagini depositate da un privato cittadino, non sempre ordinate e ordinabili secondo i criteri dell'archivistica classica. Ben che vada esse sono organizzate in album. Si tratta di immagini eterogenee che possono essere state realizzate solo in parte dalla persona alla quale si deve la costituzione della raccolta, che propongono tipologie diverse di documenti fotografici (negativi, diapositive, stampe fotografiche ecc.).

Come si può ben constatare siamo sicuramente agli antipodi di un archivio tradizionale tanto che anche i criteri per affrontare il riordino di una miscellanea appaiono inadeguati.

Le competenze degli operatori per gli archivi fotografici devono dunque essere molto specifiche, ma è indispensabile che la loro formazione si realizzi in ambito archivistico perché analoghe devono essere la logica e il rigore metodologico di approccio al documento e perché gli strumenti di corredo, che si devono andare a costruire, devono essere predisposti in un contesto comune a quello degli strumenti di corredo degli archivi storici tradizionali.

Ritorniamo nuovamente alle immagini-documento.

La soluzione del problema archivistico consentirebbe di affrontare in modo diverso e forse decisivo anche la questione dei criteri di edizione delle fotografie.

La battaglia per imporre agli editori una corretta informazione sulla natura documentale delle immagini è stata fino ad ora ampiamente persa.

Il contenuto economico delle immagini prevale di gran lunga sui contenuti culturali. Alcuni esempi per richiamare l'ampiezza dei problemi: si impone il nome dell'agenzia che distribuisce l'immagine e si omette il nome dell'autore; se non nel caso di una edizione critica di fotografie, pare sia inimmaginabile il dovere di indicare l'archivio di provenienza delle fotografie o il fondo di appartenenza o il carattere della riproduzione dell'immagine (ad esempio, se parziale o un particolare); sulla stampa periodica l'errata attribuzione di contenuti (luogo, data ecc.) per le immagini storiche è considerato un peccato veniale, non degno di rettifiche, come avviene invece per altro tipo di contenuti.

Questi tre casi sottolineano come la battaglia non possa essere abbandonata ma, soprattutto, che essa debba essere fatta propria dagli studiosi, i quali, anche nel caso si tratti di persone sensibili al problema scientifico, nella pratica paiono invece disposti a permettere questi indegni errori introdotti nei loro testi.

L'ultima questione che vorremmo affrontare riguarda la digitalizzazione delle immagini storiche e l'uso della rete internet per la conoscenza dei materiali.

Il ricorso a sempre nuovi strumenti per consentire la sopravvivenza dei

documenti non è un problema di oggi.

La fragilità della fotografia impone interventi conservativi talvolta radicali che tuttavia, salvo casi di elevato deterioramento dell'originale, non possono imporre allo studioso l'esclusione dall'accesso diretto ai documenti originali.

Non si dimentichi infatti che, quando si sottolinea la centralità del procedimento di produzione nell'analisi dell'immagine, si afferma di fatto che la materialità della fotografia è elemento costitutivo di tale tipo di documento.

La pratica di una duplicazione digitale di sicurezza degli originali sta favorendo però la creazione di nuovi archivi paralleli che rischiano di essere alla fine proposti e percepiti come il riferimento più comodo, nonché immediato, per la consultazione dei documenti.

Accanto a questa situazione si deve richiamare anche altro, a partire dall'eventuale ulteriore intervento di restauro integrativo delle immagini che oggi i programmi consentono con grande facilità, creando però un diverso documento.

Nonostante il moltiplicarsi di nuove rilevanti problematiche, che esigono puntuali risposte sul piano scientifico, sarebbe anacronistico e privo di senso ritenere la digitalizzazione delle immagini uno strumento infido. Essa è, al momento, la più semplice ed economica scelta per la messa in sicurezza delle immagini e per la loro consultazione di primo approccio.

La rete può e deve diventare un mezzo attraverso il quale divulgare edizioni critiche dei documenti fotografici, anche per contrastare la cattiva moneta della proliferazione indiscriminata di materiali visivi che in essa è possibile incontrare; potrebbe divenire inoltre uno dei luoghi privilegiati per costruire nuovi strumenti tecnici adatti a portare avanti il discorso sulla comparazione delle immagini.

Continuiamo invece a restare perplessi di fronte alla tentazione di immettere in rete ampie antologie di materiali presenti negli archivi, se in esse le immagini sono trattate ancora a livello molto superficiale, perché ci troveremmo di fronte a presentazioni di documenti ed a inventari o repertori che finirebbero per creare più confusione che certezze.

A proposito di queste preoccupazioni, ci limiteremo qui a riprendere

una citazione dal manuale elaborato da Samuel Muller Fnz, Johan Adriaan Feith, Robert Jacobus Fruin, direttori degli archivi del Regno di Utrecht, Groninga e Middelburg, nel 1898, considerato ancora oggi uno dei principali testi di riferimento per l'archivistica⁴.

Al Capo III, sotto il titolo "Redazione dell'inventario", si legge:

Si deve anzitutto badare che l'inventario deve servire solo di guida, e che quindi deve dare soltanto il prospetto del contenuto dell'archivio e non già del contenuto dei documenti. [...] Nella descrizione di ogni parte dell'archivio si deve tener presente questo scopo dell'inventario; chi si sforza di far conoscere il contenuto di ogni singolo documento, compie senza dubbio opera utile, ma non fa un inventario d'archivio. Non c'è bisogno che un inventario faccia conoscere tutto ciò che un archivio contiene sopra un dato argomento o sopra una data persona; che anzi, se ci si sforza di ottenere questo, si fa certissimamente un inventario cattivo. La guida dell'archivio non deve mirare a rendere superflua la consultazione dell'archivio stesso; ciò è del resto impossibile, e l'archivista che vuol raggiungere questo scopo, non fa che intristire e spendere inutilmente la vita e lascerà per di più a mezzo il lavoro⁵.

Abbiamo esordito affermando che esistono molte collezioni e pochissimi archivi ed abbiamo evidenziato sicuramente più questioni aperte o dubbi che certezze nella pratica dell'uso scientifico delle fotografie.

Siamo però convinti che solo un confronto serrato su queste tematiche potrà consentire una sempre più definita, corretta e generalizzata utilizzazione documentale delle immagini nei lavori di ricerca.

4 S. Muller Fnz, J. A. Feith, R. J. Fruin, *Handleiding voor het Ordenen en Beschrijven van Archiven*, Groningen, 1898. Il testo fu pubblicato in Italia per i tipi dell'Unione Tipografico-Editrice Torinese, nella «traduzione libera con note di Giuseppe Bonelli e Giovanni Vittani riveduta dagli Autori, dall'edizione ultima, uscita in tedesco a cura di H. Kaiser» con il nuovo titolo *Anleitung zum ordnen und beschreiben von archiven* (O. Harrassowitz, Leipzig 1905, trad. it. *Ordinamento e inventario degli archivi*, UTET, Milano 1908).

5 Ivi, p. 53.

Gabriele D’Autilia

Il romanzo del bravo fotografo. Il fotolibro come strumento di cultura visiva: il caso italiano

Scrivo Ruth Berlau introducendo *L’Abissi della guerra* di Bertold Brecht nel 1955: «Questo libro vuole insegnare l’arte di leggere le immagini, poiché, per chi non vi è abituato, leggere un’immagine è difficile quanto leggere dei geroglifici»¹. Sono gli anni in cui, dopo l’ubriacatura propagandistica della guerra, la cultura visiva occidentale subisce quell’accelerazione che porterà all’attuale “civiltà delle immagini”. E sono gli anni in cui il reportage fotografico ormai maturo affina il suo linguaggio rischiando, secondo Brecht, di diventare una temibile arma “puntata contro la verità”. Si sente allora l’esigenza civile di “correggere” ciò che si vede, restituendogli significato. Brecht compila i suoi “epigrammi fotografici” per spiegare il senso delle immagini di guerra, ma fotografi “di pace” come Robert Frank sentono anche loro che l’aria è “infetta dal ‘puzzo’ di fotografia”: «Non sono pessimista, ma guardare una rivista illustrata mi rende difficile parlare di progresso della fotografia, poiché la fotografia oggi è accettata senza discussione, e si presume pure che sia comprensibile a tutti – perfino ai bambini»². Nella percezione comune dunque la fotografia parla da sé, non richiede un’interpretazione – e non ammette una replica – mentre le didascalie o veicolano più o meno onestamente la lettura, oppure semplicemente descrivono ciò che comunque si vede. La conseguenza, si può dire da quel momento in poi, è stata o l’assuefazione al messaggio banalizzato dei rotocalchi e della pubblicità, o, all’opposto, il sospetto verso quell’onestà dell’immagine spesso ribadita dai loro produttori, con il risultato che ancora oggi scontiamo una sostanziale insensibilità alle sottigliezze e agli inganni del messaggio iconico.

1 B. Brecht, *L’abissi della guerra*, Einaudi, Torino 2002, p. 3.

2 Cit. in *Fotografi sulla fotografia*, antologia critica curata da Nathan Lyons, Agorà Editrice, Torino 2004, 2. Ed.

Eppure la fotografia genera pensiero: se proposta attraverso un convincente impianto narrativo, anche la sua lettura soggettiva può affiancare alla pura constatazione una riflessione. Il libro è stato un potenziale veicolo di cultura fotografica in un mondo, a partire dal dopoguerra, invaso dalle immagini. Ma, almeno a giudicare dai numeri, per ciò che riguarda l'Italia, sembra aver fallito il suo scopo. Da noi c'è stato non solo un difetto di mercato editoriale, ma anche un sostanziale scollamento tra intellettuali e fotografia, come risulta anche dalle pur prestigiose introduzioni dei nostri libri fotografici. Il fotolibro, in un momento di complessivo rinnovamento culturale come sono gli anni Cinquanta e Sessanta, è in teoria uno straordinario strumento di espressione del fotografo, dato che questi in genere non ha modo di esprimersi liberamente, essendo sottoposto alla volontà di un committente. E in effetti quello che va dalla fine della guerra agli anni Settanta è un periodo cruciale per la cultura fotografica italiana e anche per il libro fotografico.

Il tema però va affrontato nella sua dimensione sociale e culturale e non solo individuale, contano perciò le caratteristiche e i limiti della nostra cultura visiva: la fotografia è comunque uno strumento di comunicazione, prevede punte colte e prodotti di basso profilo o commerciali, anche se i confini sono a volte sfumati. L'Italia, per motivi noti, sconta un ritardo culturale, per cui i nostri autori, dilettanti o fotogiornalisti, non trovano spazio e attenzione presso il pubblico, come se la fotografia non avesse la stessa dignità creativa di altri prodotti anche di massa come il film. Naturalmente i libri fotografici non si rivolgono tutti allo stesso pubblico, così come le riviste illustrate: i rotocalchi popolari del dopoguerra si rivolgono a un pubblico medio basso, altre testate come «L'Espresso» o in modo diverso «L'Europeo» a un pubblico più colto, entrambi però cercano l'attenzione dei lettori innanzitutto attraverso la fotografia.

In quanto prodotto dell'industria culturale, il libro fotografico deve rispondere, a seconda delle circostanze, a criteri estetici, comunicativi, informativi. La sua vicenda va inserita innanzitutto in quella dell'editoria italiana: qui, nel dopoguerra, il mercato è dominato dalla narrativa, a cui si affianca in modo significativo la saggistica storica; in genere le case editrici maggiori, ma anche quelle di cultura, si dedicano in questi anni a "orientare" gli italiani, a fornire strumenti culturali per la rinascita di un

tessuto civile³. Un compito non tanto semplice: lo fa anche la torinese Einaudi e forse anche in questo senso va letto, come vedremo, il caso del zavattiniano *Un paese*, un appello alla cultura visiva dei lettori che non ha riscontro tra il pubblico. Come già negli anni precedenti la guerra, la Lombardia fa la parte del leone nel settore editoriale (seguita da Roma), e anche nell'ambito più specifico della arti grafiche. L'editoria fotografica è curata dalle case editrici del Nord, mentre al Sud è attiva De Donato a Bari (che pubblica Maraini e Scianna), mentre a Roma LEA si pone sul solco del Touring Club pubblicando libri turistici con fotografi di valore⁴. Ma gli italiani non leggono libri, preferiscono settimanali e fumetti. Pur non essendo tecnicamente analfabeti, negli anni Cinquanta circa un terzo degli italiani aveva difficoltà a leggere la parola scritta, mentre due terzi di loro parlavano solo il dialetto, con conseguenti difficoltà nell'approccio a un testo scritto in italiano⁵. Nel complesso l'editoria, anche quella di grandi dimensioni, che pure pubblica i maggiori rotocalchi illustrati, non sembra considerare quello del libro fotografico un settore strategico. Sembra quasi consapevole del fatto che il linguaggio iconico possa risultare ancora più difficile di quello verbale, quando sia sganciato da contenuti facili e attraenti come quelli proposti dai rotocalchi. E il quadro non sembra cambiare con la nascita di un mercato di massa negli anni Sessanta e con l'aumento della scolarizzazione.

Tuttavia il libro fotografico può diventare un buon prodotto commerciale, quando le scelte degli editori siano orientate dai contenuti, che guidano sia la selezione delle immagini che l'impianto, come nel libro turistico, storico, artistico, aziendale; gli esempi sono numerosi. Anche in questo genere di prodotti, alcuni elementi costitutivi danno in questi anni una buona prova, dalle introduzioni alle stesse immagini, alla grafica, migliorandone la qualità e garantendone il successo. I grafici italiani ad esempio sono di alto livello, così come i fotografi e i prefatori: Bruno Munari, viene da una lunga esperienza anche sulla fotografia,

3 Cfr. G. Turi, *Cultura e poteri nell'Italia repubblicana*, in Id. (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Giunti, Firenze 1997, p. 390.

4 Cfr. G. Chiti, *Il libro fotografico in Italia dal 1940 al 1980*, in «AFT», nn. 37-38, 2003.

5 G. Turi, *Cultura e poteri nell'Italia repubblicana*, cit., pp. 396-397.

che ha trattato con stile dada e surrealista⁶; il suo *Fotocronache* pubblicato da Domus nel 1944 è un capolavoro grafico e umoristico, e una guida alla lettura dell'immagine; Munari insegna a intere generazioni che “la parola è un surrogato dell'immagine” con opere come il *Dizionario dei gesti*, o *Saluti e baci*, una reinvenzione grafica delle comuni cartoline e un esercizio di evasione. Anche Albe Steiner sviluppa una esperienza con la fotografia e non solo sui libri ma sulle riviste e per la pubblicità: impagina il celebre annuario *Fotografia* nel 1943, poi «Il Politecnico» di Vittorini e i fotodocumentari di «Cinema nuovo», è maestro di propaganda per il Pci (piuttosto indifferente alla comunicazione fotografica), e lavora con la Olivetti e con Feltrinelli.

Ma il problema, come si è detto, è culturale.

Se pure la fotografia in Italia vantava una storia gloriosa, anche l'interesse del collezionismo fotografico, ha sottolineato Carlo Bertelli, «si orientava più verso la fotografia come documento che verso la raccolta di opere apprezzate per le loro qualità estetiche e per i loro autori, considerati spesso più dei semplici ‘operatori’ che non degli ‘autori’»⁶.

In questi anni i fotografi si dedicano alla professione, oppure restano dilettanti. Per alcuni il libro diventa una sintesi della loro arte visiva, o un modo per dire la loro sulla politica, o sulla società, per altri è un'occasione per farsi conoscere, altri ancora, diventano direttamente editori come Enzo Sellerio (nel 1969), dopo aver vissuto una difficile esperienza “autoriale” con la rivista svizzera «Du», pure esempio di raffinata cura dell'immagine tipografica. Per molti di loro il libro è un’“evasione”, o uno strumento di affermazione. Il problema è che il fotografo di mestiere si sente spesso frustrato dal rapporto con le redazioni oppure, se è un dilettante, a parte pochi casi, è sostanzialmente un isolato.

Ma il libro fotografico “d'autore” è un prodotto culturale che ha difficoltà ad affermarsi anche presso il “suo” pubblico. I lettori di fotografia in Italia sono un genere a sé: quelli delle riviste del dopoguerra sono per lo più dilettanti alla ricerca di soluzioni tecniche e di un po' di estetica. Gran parte delle testate si rivolge a questi, poche hanno la pretesa di lavorare sul linguaggio e sulla fotografia come cultura da costruire. Il dilettantismo

6 Cfr. G. Maffei, *Munari: i libri*, Corraini, Mantova 2008.

di massa vuole soprattutto scoprire i segreti della tecnica per gratificare la propria creatività personale. Il libro invece “disciplina”, insegna, propone; ma cosa? Un’idea di fotografia che a nessuno interessa perché la fotografia può leggersi da sé? Un sondaggio dell’editore Dellavalle, del 1971, pubblicato su «Photo 13», rivelava che 12 milioni di persone l’anno avevano usato una macchina fotografica, ma di queste 7 milioni in modo occasionale: restavano 5 milioni di professionisti e appassionati (sono quelli, nelle loro diverse articolazioni, di cui parla in quegli anni Pierre Bourdieu per la Francia); tre milioni infine avevano letto almeno una rivista o un libro fotografico⁷.

Mentre i libri fotografici sono acquistati per il loro contenuto (quelli di arte sono i più venduti), sembra che la dimensione culturale della fotografia sia valorizzata più da pubblicazioni non specificamente fotografiche, come «il Politecnico», «il Mondo» e «L’Espresso». Del resto, come sostiene Cesare Colombo, la nostra cultura fotografica è stata significativamente condizionata da alcune – poche – figure di outsider, quasi tutti non-fotografi: Lamberto Vitali, Carlo Mollino (fotografo ma anche architetto, designer, romanziere), Cesare Zavattini, Leo Longanesi, Mario Pannunzio⁸, per i quali l’incontro con la fotografia è un’occasione di riflessione sui suoi significati, e il suo uso non è semplicemente funzionale, rientra in un progetto culturale.

Il progetto di un libro fotografico comporta proprio un’idea di cultura, dove le immagini e il loro autore spesso si incontrano con uno scrittore o teorico (non necessariamente un esperto di fotografia, in quegli anni del resto pochi), tra quelli che talvolta hanno detto qualcosa di significativo sull’immagine o in genere sulla comunicazione per immagini: ma quanti di questi prefatori si sono riferiti alla fotografia e non solo al suo contenuto? I nomi sono molti: Bassani, Soldati, Soavi, Zeri, Basaglia, Brandi, Calvino, Volponi, Bocca, Parise, Tobino, Pasolini, Flaiano, Moravia, Bianciardi, Eco. Se il libro fotografico è una possibilità di restituire senso all’immagine, cruciale è dunque il rapporto con il testo, nella misura in cui una cultura

⁷ R. Mutti, *L’editoria fotografica: uno sguardo critico*, in *Storia d’Italia, Annali 20, L’immagine fotografica 1945-2000*, Einaudi, Torino 2004, p. 645.

⁸ Cfr. C. Colombo, *A piena pagina, libri e riviste fotografiche in Italia dal 1945 al 2002*, in N. Stringa (a cura di), *Fotologie, scritti in onore di Italo Zannier*, Il poligrafo, Padova 2006.

visiva dipende anche dalle parole che la promuovono. Bisogna ricordare che gli anni cruciali tra i Cinquanta e i Sessanta sono quelli in cui in Italia si assiste a una trasformazione economica e culturale che il nostro paese non avrebbe più conosciuto in seguito, gli anni della televisione e del boom, in cui l'immagine fotografica (in quanto archetipo di ogni immagine tecnica) risulta centrale. Roland Barthes pubblica nel 1957 *Mytologies*, in cui analizza i miti della società borghese contemporanea, i consumi, i media, la pubblicità: in questa opera di demistificazione la fotografia ha un ruolo cruciale e strumentale, per questo è importante analizzarne il linguaggio.

Proviamo allora a tracciare rapidamente il percorso del libro fotografico di questi anni, sottolineandone alcune potenzialità culturali: *Americana* di Elio Vittorini (Bompiani 1943) è introdotta da Emilio Cecchi, che aveva già dato prova di sensibilità per l'immagine con il suo lavoro sul documentario alla Cines negli anni Trenta: ci sono stampe, fotogrammi di film e fotografie di autori che tuttavia non vengono citati (Stieglitz, Evans, Brady); non è un libro fotografico ma un buon esempio di integrazione tra testo e immagini. Dopo l'*Annuario* del 1943 curato da Ermanno F. Scopinich, che annuncia le nuove estetiche del dopoguerra, gli anni Cinquanta vedono un dilettantismo intraprendente e dogmatico di matrice crociana che cerca nel libro la propria espressione artistica, e, all'opposto, i fotodocumentari di «Cinema Nuovo» di ispirazione neorealista, più che altro documentari per immagini che guardano al modello filmico; ma mentre né i formalismi colti dei dilettanti né il modello didattico di Aristarco fanno presa sul pubblico, più efficace è il messaggio realista di professionisti di diversa provenienza che esplorano con i loro obiettivi la nuova Italia: forse si può dire che una cultura realista e umanista (spesso in versione populista) sia stata accreditata più dalla fotografia dei rotocalchi che dalla letteratura o dal cinema delegati. Ma questo fenomeno ha creato anche *clichés* con i quali il pubblico ha finito per identificare la fotografia tout court.

Nel 1955 e nel 1956 escono due fotolibri che avranno grandi conseguenze negli ambienti esperti della nostra fotografia ma scarso riscontro presso il grande pubblico: *Un Paese* di Paul Strand e Cesare Zavattini, per Einaudi, e *Life is Good and Good for You in New York: Trance Witness Revels* di William Klein, per Feltrinelli. I due modelli sono opposti:

all'umanitarismo zavattiniano e alla qualità formale di Strand si contrappone l'aggressività e l'approccio gridato di Klein (una modalità riproposta di lì a poco da *Milano, Italia* del ventisettenne Mario Carrieri). *Un paese* viene dunque pubblicato lo stesso anno dell'*Abicci della guerra* di Brecht e sembra, in modo diverso, inaugurare un nuovo linguaggio, nuove opportunità per i fotografi, la possibilità per questi di esprimersi come autori, ma indicando una strada – tra letteratura, cinema e fotografia – che si rivela stretta e che non viene capita dal pubblico. Il libro qui è di fatto un progetto cinematografico, “una sintesi di film e libro” dice la quarta di copertina, e aggiunge: “Famosi registi stanno già preparando i volumi successivi della collana, che scopriranno aspetti inediti di grandi città italiane”. E inaugura anche quel rapporto tra gli scrittori e la fotografia, che non avrà da noi gli esiti che ci sarebbe aspettati: la personalità vulcanica di Zavattini si rivelerà una delle poche capaci di confrontarsi con il linguaggio fotografico. Ciò che è mancato è l'incontro con una riflessione della cultura italiana che superasse un'idea della fotografia come pura espressione di un contenuto, e in questo hanno avuto una responsabilità sia gli intellettuali e gli editori, sia in parte gli stessi fotografi, chiusi nei loro circoli oppure impegnati sul campo per documentare: nell'Italia tra gli anni dell'umanitarismo sociale neorealista e l'impegno civile di due decenni dopo, la fotografia è innanzitutto “testimonianza”.

Ma arrivano anche altri libri stranieri che indicano nuove strade, come *Da una Cina all'altra* (con una introduzione di Jean-Paul Sartre) e *Mosca* di Cartier-Bresson (pubblicati in Italia nel 1954 da Artimport a Milano) o *Gli americani* di Robert Frank (1959) per Il Saggiatore. Per i nostri fotografi, secondo Colombo, Cartier-Bresson, Strand e Klein sono quelli che hanno dettato le regole in Italia. Nel 1956 poi, giunge in Italia la celebre mostra *The Family of Men*, ideata da Edward Steichen, che sostanzialmente “crea” il (grande) pubblico delle esposizioni fotografiche. È una lezione di linguaggio fotografico, ma in cui il messaggio “umanista” si impone senza ambiguità e senza sfumature: non dunque un invito alla lettura dell'immagine, piuttosto un uso di questa per veicolare un contenuto grazie alla sua potenza evocativa.

Il mercato italiano intanto si muove secondo le sue regole. L'Italia è comunque il bel paese e la fotografia, ormai da un secolo, lo mostra

alla perfezione. Esordisce Fulvio Roiter con *Venise a fleur d'eau* del 1956 e altri titoli, fino a *Essere Venezia* (Losanna, 1977) con le sue 700.000 copie vendute, delle edizioni friulane Magnus: il giovane Roiter sembra far propria sia l'estetica di Giuseppe Cavalli e del suo gruppo che il migliore fotogiornalismo di riflessione, ma lavora comunque su un soggetto "forte". Per quanto riguarda la produzione specificamente turistica, non è di poco conto il ruolo innovativo del Touring Club Italia, che già proveniva da una lunga tradizione e che mostra un progressivo interesse per gli sguardi d'autore, tra cui quello di Gianni Berengo Gardin, che saprà coniugare divulgazione e stile in decine di libri fotografici.

Tra le poche riflessioni sul fotolibro, spicca in questi anni quella di Giuseppe Turrone⁹. Turrone osserva, siamo nel 1958, che in un settimanale illustrato tipo «Le Ore» il novanta per cento delle fotografie sono buone fotografie, alcune eccezionali. Questo perché il gusto del pubblico è orientato verso la fotografia di cronaca. Non sono dunque le buone fotografie a mancare; tuttavia, c'è anche dell'altro: «Esistono in commercio libri di fotografia che il pubblico colto particolarmente apprezza»¹⁰. Sono i cosiddetti fotolibri, spiega, molto costosi, che uniscono a un breve testo un ricco apparato fotografico. Chi li compra lo fa per contemplare a proprio agio le immagini, spesso di un autore noto:

'Venezia' di Roiter, come parte letteraria dice ciò che già sappiamo attraverso articoli, poesie, racconti, romanzi, films, sulla 'più bella città del mondo'. Invece le foto del bravo fotografo di Meolo, aggiungono nuovi motivi di interesse a ciò che fin adesso sapevamo di Venezia. Egli vede la città lagunare con occhio 'nuovo'. Non sono più le solite immagini 'cartolinesche', ma aspetti di una Venezia inedita e suggestiva¹⁰.

Altri autori, prosegue Turrone, fanno delle vere e proprie inchieste fotografiche. È il caso di *Un paese*, dove il testo predomina sulle immagini per via della notorietà in Italia di Zavattini rispetto a Strand. *New York* di Klein, invece, è un libro che dà disagio, ma sono proprio le opere d'arte moderna che a un primo sguardo danno un sentimento di insoddisfazione.

9 G. Turrone, *Importanza del fotolibro*, in «Progresso fotografico», n. 5, maggio 1958, p. 205.

10 *Ibidem*.

Turroni si mette nei panni del lettore italiano: «In mezzo a quella caotica congerie di toni neri, di immagini crude, storte, sbilenche, di scene di miseria o di scene perlomeno paradossali e grottesche, l'osservatore di gusto medio non ci si raccapezza più»¹¹; quello di Klein è un libro ironico, spietato, polemico, cattivo, ma pietoso e un po' "intellettualistico" (nel senso di ipercritico). Il fotografo americano possiede uno stile, cioè ha qualcosa da raccontare e chi ha qualcosa da raccontare non può essere un demolitore in senso assoluto.

In sostanza per Turroni il fotolibro ha un'utilità pratica e anche estetica: insegna a "vedere" e quindi a "conoscere"; però occorre un occhio avvezzo a saper leggere la fotografia, una cosa che bisogna imparare: solo allora si comprenderà «l'importanza del vero fotografo nel mondo moderno e, di riflesso, l'importanza del fotolibro (che sarebbe, in fondo, il romanzo del bravo fotografo)»¹².

Il libro fotografico trova nuove occasioni tra gli anni Sessanta e i Settanta, grazie a una "meglio gioventù" fotografica. Il nuovo contesto politico e culturale promuoverà volumi impegnati, come *Gli esclusi* di Luciano D'Alessandro, o *I cinesi* di Caio Garrubba, entrambi del 1969. E poi i libri militanti di Uliano Lucas.

Da quel momento le case editrici in Italia che si occupano di fotografia sono molte, dalle grandi, Einaudi, Mondadori, Feltrinelli, alle più piccole e agguerrite: Mazzotta, Savelli, Punto e virgola, Amilcare Pizzi, Peliti, Arti Grafiche Friulane. Tuttavia il fotolibro d'autore continua ad avere vita stentata e la produzione editoriale a orientarsi sempre più al commercio; gli autori sono recuperati nelle mostre a loro dedicate, ma a quel punto il libro è un catalogo, non un prodotto culturale autonomo.

Vediamo allora solo qualche esempio di come il fotolibro possa diventare, in modi diversi, un veicolo di cultura fotografica, a partire da un modello straniero che riceve attenzione dal nostro mondo editoriale. *Da una Cina all'altra*, introdotto da Sartre, è un caso esemplare: Cartier-Bresson è in Cina negli anni cruciali 1948-1949, che per il filosofo francese rappresentano un momento di incontro tra la Storia e l'Eternità

11 Ivi, p. 206.

12 *Ibidem*.

(cinese), perfettamente interpretato dal fotografo; la Storia è alle porte: «Queste istantanee senza tempo sono rigorosamente datate: esse fissano per sempre gli ultimi istanti di Eternità»¹⁵. Ma il libro è un'occasione per riflettere sul rapporto tra parola e immagine e Cartier-Bresson per Sartre è capace di operare una demistificazione: «Ci sono fotografi che spingono alla guerra perché fanno della letteratura. Cercano un cinese che abbia l'aria più cinese degli altri e finiscono per trovarlo. Gli fanno assumere un atteggiamento tipicamente cinese e lo circondano di cineserie»¹⁶. Sartre dunque analizza la differenza tra il "pittorresco" della parola e la verità fotografica, una verità qui del tutto priva della retorica con cui viene spesso rivendicata, una verità che nasce dalla contrapposizione alla parola ingannevole («Addio, poesia europea»¹⁷). Ciò non significa che anche la fotografia non sia a rischio di retorica: la posa fotografica dà il tempo di diventare un ideale, un cinese o un francese stereotipo: le istantanee di Cartier-Bresson invece «afferrano fulmineamente l'uomo senza lasciargli il tempo di essere superficiale. Al centesimo di secondo siamo tutti uguali, tutti nella sincerità della nostra condizione umana»¹⁸. Sartre dunque sospetta sia della parola che dell'immagine, di quella retorica e di quella letteratura della miseria a cui ci avevano abituati entrambe fino ai recenti orrori bellici e che Cartier-Bresson sembra capace di spazzare via con le sue immagini, perché ci spiega che «la miseria ha perduto il suo pittorresco e non lo ritroverà mai più»¹⁹. Come Brecht, Sartre fa i conti con la perdita di innocenza dell'immagine fotografica dovuta alla guerra e alla violenza assoluta che questa ha fatto conoscere al mondo: le certezze della civiltà occidentale devono ora confrontarsi con un Altro, uno straniero, che fino a quel momento si è potuto mantenere in una posizione subordinata.

Fosco Maraini è un occidentale che rimane coerentemente occidentale e da questo punto di vista osserva l'Oriente. Con lui le immagini sono linguaggio al pari della parola, dedica quindi a entrambe la stessa cura, raggiungendo un virtuoso equilibrio. Ma è un modello che rimarrà senza

15 *Ibidem.*

16 H. Cartier-Bresson, *Da una Cina all'altra*, Robert Delpire, Parigi, Artimport, Milano 1954, p. 9.

17 *Ivi*, p. 5.

18 *Ibidem.*

19 *Ivi*, p. 6.

20 *Ivi*, p. 8.

seguito. *Segreto Tibet* viene pubblicato a Bari da Leonardo da Vinci nel 1951. Maraini compie un viaggio nel 1948 con quello straordinario personaggio che fu il tibetologo, antropologo, archeologo, scrittore Giuseppe Tucci e il libro è il risultato delle loro esplorazioni scientifiche:

[...] da parecchi giorni continuiamo indefessamente lo studio ed il rilievo del Kum-Bum. Il tempio è conosciuto da molti anni nel suo aspetto generale e numerosi viaggiatori lo hanno sommariamente descritto ed anche fotografato, ma nessuno si è mai preso la cura di esaminarlo a fondo. Tucci affronta il problema con la sua preparazione formidabile (sanscrito, tibetano, cinese, conoscenza della storia locale, della simbologia, della tecnica artistica) e col mordente del suo carattere. Ci alziamo presto, ci rechiamo al Kum-Bum, ‘lavoriamo’ una cappella dopo l’altra; Tucci copiando le iscrizioni, scrivendo, annotando, facendosi ogni tanto aiutare da un lama nell’interpretazione artistica, simbolica, paleografica, io fotografando tutto il fotografabile e prendendo degli appunti. Nel pomeriggio avanti ancora. La sera il professore trascrive ed ordina il suo materiale, io sviluppo le negative della giornata. È un ritmo che, a quattromila metri d’altezza, sposa; ma è entusiasmante. Di nuovo il senso della scoperta, di un’avventura dell’intelletto, e la gioia di contribuire alla conoscenza, in occidente, di questa grande opera delle civiltà orientali²⁰.

Sia le immagini che la scrittura di Maraini hanno uno stile piano e affascinante. L’obiettivo del lavoro è una conoscenza senza pregiudizi:

Ci sono due modi di viaggiare. Nel primo si percorrono grandi distanze in poco tempo, ci si muove, ci si sposta, s’imparano a conoscere i lineamenti generali delle montagne, delle valli, gli aspetti più evidenti della gente e del loro carattere. Nell’altro si sosta, si va in profondo, si mettono un poco le radici e si cerca di suggerire dalla terra l’invisibile linfa spirituale di cui si nutrono gli abitanti del posto. Ambedue sono modi legittimi, ambedue possono essere fonti di piacere, ambedue possono portare ad utili conoscenze e comparazioni²¹.

Roma è un soggetto critico, è un luogo fotografico di eccellenza, la cui “visione” è condizionata da secoli di iconografia e di Grand Tour.

20 F. Maraini, *Segreto Tibet*, Euroclub, s.l. 1998, p. 296.

21 Ivi, p. 93.

La bibliografia per immagini della città eterna non ha probabilmente paragoni, in termini quantitativi, e la tenacia dell'immagine romantica e turistica ha una sua storia specificamente fotografica. La fotografia del dopoguerra ne scopre però gli aspetti più insoliti e fino a quel momento taciuti, le periferie degradate, la povertà. Ma non è la prevedibile immagine "neorealista" la più interessante. Anche gli "autori" dicono la loro: lo fa Domenico Riccardo Peretti Griva nel 1949 componendo un prezioso volume per la Banca nazionale del lavoro dove "novanta vedute moderne" del fotografo si accompagnano ad incisioni antiche. L'effetto è straniante: il fotografo tardo-pittorialista costruisce vedute che mettono insieme le antiche stampe settecentesche con gli effetti di luce cari ai dettami dell'estetica fotografica di primo Novecento e ai suoi interventi manuali, ma dove le figure umane, inevitabilmente contemporanee, risultano anacronistiche, sembrano incollate a posteriori. Non sembra la stessa città che descrive solo dieci anni dopo William Klein. L'incontro di questi con Pasolini sembra decisivo, il poeta e il fotografo sono interessati alla stessa realtà romana: una città dove le borgate non sono osservate attraverso le lenti della pietas riformistica realistica perché si sa che non scompariranno mai, e dove si è formato un mondo di «anime in assedio» che si affianca alle «sconfinate falangi di burocrati» ormai stabilitesi da tempo e alla nobiltà arricchitasi con la speculazione edilizia. Il volume contiene commenti puntuali alle foto tratti da diversi autori, da Leopardi a Cocteau, agli stessi Pasolini e Klein.

Citando Sandro Penna, Pasolini vede nei romani gli antichi schiavi o liberti orientali, c'è dunque nella città eterna un'aria molto levantina: molta «bellezza e pigrizia». La composizione a tutta pagina è coerente con l'aggressività delle immagini, scompaiono le rassicuranti cornici di Peretti Griva, le foto sono sgranate e sembrano debordare. Anche le parole di Pasolini sono una conferma di quanto dicono le immagini: la strada è descritta e fotografata come un teatro, dove i romani cercano il loro pubblico. I libri fotografici di questi anni sono in prevalenza libri di paesaggio e architettura, mentre quello di Klein è un libro di ritratti, anche questa un'eccezione; e sono anche ritratti "pasoliniani" di giovani: «La gioventù è pagana, anarchica e stoica da secoli, ben conservata dal cattolicesimo. Non c'è pudore e non c'è senso del peccato: vige solo la

regola dell'onore. Perciò le ragazze, bellissime, sono un po' misteriose, amare, assenti, o si danno alla vita»²². *Rome* è uno strumento di conoscenza visiva, solo guardando le foto di Klein si può capire una città che proprio in questi anni inizia ad essere raccontata anche visivamente in modo nuovo (Fellini sta finendo *La dolce vita*, che uscirà l'anno successivo). Questa Roma è la negazione della sua versione turistica, la città storica e i suoi abitanti sono tra loro estranei, un'estraneità già evidente nelle immagini per il turismo ottocentesco adorne di pastorelli indifferenti ma ignorata dai loro produttori e dagli osservatori:

La gente di Roma è o analfabeta o cinica: non sa nulla della sua tradizione, se non le due solite parole retoriche. Per il popolo i ruderi sono quattro pietre rotte, per la borghesia delle cose tediose, viste tutti i giorni, di cui, in certe circostanze, bisogna andar fieri. In compenso ci sono i turisti: la città eterna è loro²³.

Rome è proprio l'opposto del volume di Peretti Griva, lì, sia nella forma che nel contenuto, si partiva dal passato per introdurre il moderno, qui è la modernità, feroce e affascinante, a invitare a leggere il passato. I due fotografi usano lo stesso mezzo e descrivono lo stesso soggetto, ma ottengono effetti opposti; ciò che è evidente è che non basterebbero le singole immagini a suggerire la loro lettura, serve l'impianto di un volume, la grafica, uno studiato rapporto con i testi.

Nel secondo Novecento la fotografia si fruisce attraverso le riviste e la pubblicità, non attraverso i libri, la scuola per apprendere la lettura delle immagini è il mercato e le conseguenze culturali dopo qualche decennio dagli esempi considerati, sono evidenti.

Così si esprime quindi nel 1983 Vilém Flusser a proposito della fotografia del Libano martoriato:

La fotografia della scena libanese è un'immagine sulla cui superficie vaga lo

22 W. Klein, *Rome*, Feltrinelli, Milano 1959, p. 149.

23 Ivi, p. 109.

sguardo per stabilire relazioni magiche – e non storiche – fra gli elementi dell'immagine. Nella fotografia non riconosciamo avvenimenti storici in Libano che hanno cause e avranno conseguenze, ma vi riconosciamo nessi magici. È vero che la fotografia illustra un articolo di giornale dotato di una struttura e costituito di concetti che significano cause e conseguenze della guerra del Libano. Noi però leggiamo quest'articolo attraverso la foto: non è l'articolo a spiegare la fotografia, ma è la fotografia a illustrare l'articolo. Questo rovesciamento del rapporto testo-foto caratterizza la postindustria e rende impossibile qualsiasi azione storica²⁴.

Il Novecento ha operato un'inversione e al predominio dei testi (ancora ottocentesco) è seguito il predominio delle immagini. Ma non si tratta più della distinzione tra monopolio del potere esercitato attraverso la conoscenza dei testi (religiosi, giuridici) e l'assenza di potere dovuta all'ignoranza di questi: le immagini tecniche hanno imposto una nuova forma di egemonia: «Là dove predominano le immagini tecniche, l'analfabetismo assume una nuova posizione. L'analfabetismo non è più escluso, come una volta, dalla cultura codificata nei testi, ormai partecipa quasi del tutto alla cultura codificata nelle immagini»²⁵. L'immagine è dunque un universo magico, è “piena di dei”; si è trattato di un passaggio cruciale: «il vettore semantico si è invertito, la realtà si è infilata nel simbolo, è entrata nell'universo magico dei simboli dell'immagine»²⁶ e i simboli scacciano la nostra coscienza storica e critica. «La foto diventa così un modello per il comportamento del destinatario. Egli reagisce in modo rituale al suo messaggio, al fine di scongiurare le forze del destino che circolano sulla superficie dell'immagine»²⁷. E questo riguarda i reportage sociali come la pubblicità. L'universo fotografico è così un cerchio magico che sopprime le facoltà critiche.

La cultura italiana non è rimasta estranea a questo destino: è mancato un percorso conoscitivo specificamente rivolto all'immagine tecnica, e le conseguenze sono evidenti: i “miti d'oggi” continuano a imporre i loro messaggi semplificati.

24 V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 79-80.

25 Ivi, p. 80.

26 Ivi, p. 82.

27 Ivi, p. 83.

Per una teoria dell'archivio fotografico come "possibilità necessaria"

Lo scopo di questo intervento è quello di offrire, in sintesi, i fondamenti di un approccio teorico all'archivio fotografico, al quale sono giunta attraverso varie tappe di un lavoro, di oltre un decennio, sui diversi temi collegati alle forme di sedimentazioni fotografiche.

Dapprima, le ho considerate come fonti primarie per la storia della fotografia, e come fonti secondarie per quelle discipline che nelle fotografie trovano rappresentati brani delle proprie storie e dei propri sguardi. In seguito, e sempre da un prospettiva patrimoniale, ho proseguito la mia indagine sulla linea tracciata dai temi della rappresentazione e descrizione catalografica delle sedimentazioni di fotografie le quali, dalle dimensioni spesso abnormi, caratterizzano l'età contemporanea, costituendo una delle modalità più diffuse e intriganti attraverso la quale accumuliamo frammenti visuali della memoria collettiva e organizziamo alcuni percorsi della conoscenza.

Infine, ho proposto una fusione fra questi approcci legati alle pratiche di conoscenza e gestione delle sedimentazioni confrontandomi con un principale indirizzo di studio proposto da un settore della filosofia: quello della teoria delle iscrizioni, giungendo a delineare una teoria dell'archivio fotografico come oggetto specifico¹.

1 In ordine cronologico: T. Serena (a cura di), *Per Paolo Costantini*, vol. I: *Indagine sulle raccolte fotografiche*, vol. II: *Fotografie e raccolte fotografiche*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1999; *Il posto della fotografia (e dei calzini) nel villaggio della memoria iconica totale*, in *Archivi fotografici italiani on-line* atti del colloquio Cinisello Balsamo 2007 (a cura di G. Guerici), pubblicazione online www.mufoco.org/wp-content/uploads/2011/05/serena.pdf. Con ampi riferimenti bibliografici ai quali rimando per completezza delle informazioni, segnalo il saggio principale di cui qui offro una sintesi e un aggiornamento: *L'archivio fotografico. Possibilità derivate potere*, in A. M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici delle Soprintendenze. Tutela e storia*, Terraferma Edizioni, Crocetta del Montello 2010, pp. 103-125. In relazione a questo scritto, poiché strettamente connessi, vanno interpretati i successivi: *The Words of the Photo Archive*, in C. Caraffa (a cura di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Kunsterverlag, Berlin-München 2011, pp. 57-72; poi edito in italiano: *Le parole dell'archivio fotografico*, in «Rivista di Estetica», E. Casetta, P. Kobau, I. Mosca (a cura di), numero monografico:

Ho provato a sottoporre a verifica ed estendere alla fotografia la documentalità, elaborata dal filosofo Maurizio Ferraris², come teoria delle tracce, delle registrazioni e dei documenti basata sull'ermeneutica delle iscrizioni, per un motivo molto semplice: ritengo che la fotografia, nel contesto dell'ontologia degli oggetti sociali, di cui hanno scritto soprattutto Ferraris e Barry Smith, costituisca un particolare caso di studio essendo un oggetto la cui fisionomia è condizionata da un doppio grado d'iscrizione, laddove l'iscrizione assolve a un ruolo costitutivo dell'oggetto sociale. Per questo motivo è definibile come oggetto sociale per antonomasia, così come ritengo che lo sia l'archivio fotografico.

George Kubler, nel suo celeberrimo libro, *Le forme del tempo*, che ha modificato radicalmente alcuni pensieri e metodologie della storia dell'arte a partire dal 1962, riferendosi al concetto artistico da sottoporre a verifica qualora applicato allo studio di materiali cosiddetti "minori", come i manufatti, avvertiva il lettore sulle conseguenze di un'analisi siffatta che avrebbe aperto alla «immediata e conseguente necessità di formulare una nuova linea d'interpretazione nello studio di queste stesse cose»³.

Questa prospettiva, aperta da Kubler, ci potrebbe tornare utile per

A partire da Documentalità, 2012, pp. 163-178; *La profondità della superficie. Una prospettiva epistemologica per 'cose' come fotografie e archivi fotografici*, in «Ricerche di storia dell'arte», numero monografico a cura di C. Caraffa e T. Serena, *Gli archivi fotografici. Spazi di sapere. Luoghi della ricerca*, n. 105, 2012, pp. 53-69; *La materialità delle fotografie: una questione ermeneutica*, in B. Cattaneo (a cura di), *Il restauro della fotografia/materiali fotografici e cinematografici, analogici e digitali*, Nardini, Firenze 2012, pp. 15-25. Con Costanza Caraffa, in tempi recenti, ho collaborato sviluppando e intrecciando alcuni percorsi con due iniziative: nel 2011 l'organizzazione della conferenza internazionale *Photo Archive IV: The Photographic Archive and the Idea of Nation* (i cui atti sono in corso di preparazione) e, nel 2012, la cura del numero monografico della rivista «Ricerche di storia dell'arte» dedicata al tema: *Gli archivi fotografici. Spazi di sapere. Luoghi della ricerca*, cit.

2 M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009.

3 G. Kubler, *Le forme del tempo*, Einaudi, Torino 2002. Sugli archivi fotografici e sulle necessità di una loro esplorazione come oggetti particolari segnalo gli interventi principali: C. Giudici (a cura di), *C'era due volte. Fondi fotografici e patrimonio artistico*, Minerva Edizioni, Argelato 2004; A. M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici delle Soprintendenze*, cit., J. M. Schwartz, 'Having New Eyes': *Spaces of Archives, Landscapes of Power*, in «Archivaria», n. 61, 2006, pp. 2-25; *Archivi fotografici on-line*, atti del convegno (Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello 2007), a cura di G. Guerci, on-line: www.museofotografiacontemporanea.org; S. Stacey (a cura di), *Special Section on Archives and Photography*, in «Archivaria», n. 65, 2008; C. Caraffa (a cura di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, cit., con il testo di E. Edwards, *Photographs: Material Form and the Dynamic Archive*, pp. 47-56; K. Pijarski (a cura di), *The Archive as Project – The Poetics and Politics of the (Photo)-Archive = Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, Warszawa, 2011; C. Caraffa e T. Serena (a cura di), *Gli archivi fotografici. Spazi di sapere. Luoghi della ricerca*, cit.

studiare da un altro punto d'osservazione sia la fotografia, sia le sue diversificate forme d'accumulo, ma anche per redimere eventuali dubbi a riguardo della legittimità di queste operazioni basate su tre presupposti fondamentali:

- 1) l'adozione di alcuni concetti binari;
- 2) l'ipotesi che le varie forme di sedimentazioni fotografiche siano riconducibili al funzionamento dell'archivio fotografico e questo sia assimilabile alla figura del dispositivo, letto in una prospettiva politica;
- 3) che gli oggetti scelti per la prospettiva di questa narrazione, che da essi ne scaturisce, non siano mere immagini fotografiche, ma comprendano la complessità del corpo della fotografia, nella quale sono iscritte le varie iscrizioni sociali e tracce involontarie; pertanto questi oggetti fotografici non sono necessariamente scelti per il loro valore estetico o storico acclamato e per questo possono essere considerati, per paragone, i nostri materiali "minori" rispetto ai grandi quadri di sintesi offerti dalle ricostruzioni storiche.

In altre parole, sospetto che non sia sufficiente studiare nuovi oggetti da scegliere per la nostra narrazione storiografica, da qualsiasi prospettiva disciplinare essa si intraprenda, e piuttosto credo si debba informare lo studio degli oggetti vecchi e nuovi che passano sotto la lente dello storico, con una nuova proposta d'interpretazione in grado di porre nuove domande ad essi, con lo scopo di ottenere diverse risposte o almeno indirizzarci verso altri sentieri narrativi e, così facendo, sottoporre a verifica certi steccati disciplinari della storia della fotografia.

Come quelli relativi a periodizzazioni e argomentazioni di carattere stilistico applicate alle fotografie ritenute autorevoli in termini estetici, semplicemente considerandole non più secondo i filtri di una storiografia dei capolavori e di originali documenti, ma semplicemente ricollocandoli nel contesto del cosiddetto "occhio del periodo", di cui parlava Michael Baxandall e dal quale possiamo trarre spunto per concepire un approccio ad esse come materiale medio, considerandole al pari di quegli oggetti etichettati con la persuasiva formula di "eccezionali normali".

Si tratterebbe poi di aggiungere a queste considerazioni un'attenzione al funzionamento, passato e presente, del contesto nel quale le fotografie vengono trattate, sedimentate e conservate nel corso della loro esistenza.

Per questi motivi mi riferisco alle fotografie come oggetti sociali e, in quanto tali, materiali lavorati e costruiti nel tempo dalle diverse pratiche d'iscrizione, mai neutrali, legate a quell'insieme di tracce che derivano dall'istituzionalizzazione, dalla semioforizzazione degli oggetti⁴ e, di conseguenza, dai processi di risemantizzazione⁵.

La linea interpretativa che propongo non è metodologicamente esente dal fascino di certe impostazioni storiografiche della microstoria. Anche qui, in effetti, si propende per uno studio delle fotografie che abbia lo scopo di ricostruire avvenimenti e storie quasi sempre collocabili all'ombra delle grandi storiografie, tuttavia procedendo senza cedere al gusto antiquario e all'erudizione locale.

La strategia auspicata è quella di pervenire alla narrazione storica della fotografia trattandola in primis per le sue valenze di oggetto materiale e sociale, quindi subordinando il valore iconico della sua immagine a una serie di altri fattori collegati al suo corpo materiale, e ovviamente facendo interagire e dialogare le due istanze storiografiche in un secondo momento. Sostanzialmente si tratta di un'indagine da condursi sul corpo dell'oggetto fotografico, sulle sue relazioni contestuali sincroniche e diacroniche, secondo un metodo che al pari può essere applicato nell'analisi delle sue molteplici forme di sedimentazione⁶.

La pratica della sedimentazione di fotografie per strati è, accidentalmente o programmaticamente, operata dal soggetto produttore di conoscenza. Frutto del suo modo di concepire il mondo e di narrarlo per immagini, la sedimentazione di fotografie si configura come un peculiare e ambiguo spazio del sapere, proprio perché questo spazio ha dimensioni di carattere tematico e stilistico, ma soprattutto di carattere immaginativo.

Oltre a questi vincoli, la sedimentazione si presenta come un sistema chiuso, con soglie programmate, ma non per questo ininfluenti, dove pratiche e conoscenze si concretizzano dando forma e significato alle aggregazioni di fotografie. Nel trascorrere del tempo e nell'avvicinarsi degli ordini discorsivi, a causa dello iato esistente fra il linguaggio della

4 K. Pomian, *Cosa è la storia*, Bruno Mondadori, Milano 2001.

5 T. Serena, *L'archivio fotografico possibilità deriva potere*, cit.

6 C. Caraffa, T. Serena (a cura di), *Gli archivi fotografici. Spazi di sapere. Luoghi della ricerca*, cit.; T. Serena, *La materialità della fotografia: una questione ermeneutica*, cit.

descrizione scritto e parlato e quello iconico, le fotografie aggregano e riaggregano se stesse e i saperi ad essi collegate, in un lento e continuo movimento caratterizzato da una fluidità che permea il sistema, riconfigurando via via l'equilibrio generale dell'archivio, aprendo così a varchi e cerniere che permettono la formazione di nuovi concetti e conoscenze.

Su questo tema, degli archivi fotografici come spazi peculiari del sapere ma anche come luoghi specifici della ricerca, con Costanza Caraffa abbiamo proposto una riflessione curando un numero monografico della rivista «Ricerche di storia dell'arte», che auspica un cambiamento nelle prospettive di studio sull'oggetto archivio fotografico: focus attraverso il quale sono state orientate strategicamente delle conoscenze, e focus attraverso il quale interpretare le nostre stesse conoscenze.

Terminati i preliminari, veniamo all'argomento. Anche noi abbiamo a che fare con cose simili a quelle citate da Kubler: strane cose come gli oggetti fotografici, e strane cose come le loro sedimentazioni le quali, oltre ad ambire a costituire un catalogo sintetico ed esaustivo del mondo, rivestono un ruolo di oggetti sociali complessi, e per giunta mutevoli, la cui struttura è assimilabile a quella dell'archivio e il funzionamento a quello del dispositivo, e per i quali propongo una linea interpretativa teorica in sei mosse.

1. L'archivio fotografico come dispositivo

Questo intervento ha fondamento nell'assunto che l'archivio fotografico possa essere ricondotto al funzionamento del 'dispositivo', inteso secondo quell'intrigante accezione foucaultiana ricostruita da Giorgio Agamben⁷. Ovvero sia un sistema eterogeneo costituito non solamente da singoli pezzi fotografici, ma anche dall'insieme dei protocolli e delle prassi, delle misure e delle istituzioni, dei saperi e delle conoscenze che hanno lo specifico compito di governare, di ordinare e di determinare

7 G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo*, Nottetempo, Roma 2006.

le opinioni e l'ordine dei discorsi sulla fotografia in sé, e sulle fotografie come sedimentazione efficace e strategica sul piano politico e culturale.

Strategica perché in determinato momento storico la sua formazione ha rappresentato la risposta più funzionale a una qualche urgenza: ad esempio, da quella di costituire un corpus di documenti da affiancare alle operazioni scientifiche e conoscitive (pensiamo all'anelito dei musei di fotografie documentarie d'inizio Novecento, come quelli prefigurati in Italia da Giovanni Santoponte), a quelle più chiaramente politiche fra le quali, e prima fra tutte, se non altro per la sua fortuna filmica, quella dell'archivio fotografico della polizia.

Per tutte queste ragioni raduno i diversi tipi di sedimentazione e accumuli di fotografie sotto l'etichetta e l'ombrello teorico dell'archivio fotografico. Lo scopo principale non è quello di definire cosa sia un archivio fotografico in relazione alla scienze archivistiche, ma come esso svolga delle funzioni in seno alla società contemporanea e – di riflesso – quello che sappiamo di questo spazio in cui prende corpo la ricerca, si organizza la memoria e si struttura la conoscenza.

Il dispositivo risponde a un'urgenza e si configura come una sorta "di formazione in un certo momento storico". L'archivio fotografico appare essere un dispositivo del tutto particolare: insieme di strani oggetti visivi, trasparenti nel loro rimando immediato al referente reale, ma non invisibili, governati dal logos e dalla sua arbitrarietà nell'interpretazione del segno iconico, dalla sovrapposizione della denotazione della parola sulla connotazione del messaggio fotografico⁸. E per questi motivi l'archivio fotografico ha un alto grado potenziale di politicità.

Nella struttura di dispositivo dell'archivio fotografico sono iscritti i passaggi problematici della sua politica e della sua dimensione nella sfera della vita pubblica, la quale nei suoi presupposti sedimentativi o a un certo stadio della sua esistenza viene necessariamente implicata. Basti pensare alla migrazione di un archivio privato entro un'istituzione pubblica, oppure alle pratiche private e istituzionali di denominazione, etichettatura, conservazione e valorizzazione. E per iniziare a parlare

⁸ R. Barthes, *Il messaggio fotografico*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 2001; T. Serena, *Le parole dell'archivio fotografico*, cit.

di risemantizzazione delle fotografie basterebbe menzionare semplici operazioni quali: il riconoscimento o l'attribuzione dell'autore di una fotografia, il riconoscimento di un personaggio ritratto, il riconoscimento di una tecnica fotografica specifica e così via. Anche per questo, d'accordo con Derrida che ha scritto sull'archivio, l'archivio fotografico si configura come «un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati»⁹.

L'archivio fotografico si pone allora come una possibilità d'indagine concettuale non solo contingente e fattuale. Una linea d'interpretazione costituisce una possibilità dovuta al fatto che è proprio la caratteristica di dispositivo che, determinandone la sua stessa essenza, richiede di essere per prima esplorata.

In altre parole pervengo alla teoria dell'archivio fotografico sostenendo che esso sia un 'dispositivo' del tutto particolare nel mondo contemporaneo e svolga un ruolo sociale di cui non abbiamo necessariamente una sorvegliata consapevolezza. E, in effetti, sul ruolo sociale degli accumuli di fotografie bisognerebbe intrattenersi ancora con studi approfonditi. Non c'è dubbio che anche solamente il caso delle grandi concentrazioni di fotografie e capitali operata, negli ultimi anni, dai colossi americani di Getty Images e Corbis Images, sollevi domande di maggiore portata che travalicano sia quella dei singoli pezzi costituenti questi archivi, sia quella del volume d'affari economici che essi generano.

Ho precedentemente, e in parte, cercato di fornire una spigolatura sul ruolo politico degli archivi fotografici in relazione al posto assegnato ad essi in seno alla società, per garantire la conservazione e l'accesso alla memoria privata e collettiva, ricorrendo al paragone del posto dei calzini brillantemente proposto dallo storico dell'economia Christian Marazzi¹⁰.

Nella nostra quotidianità, il posto assegnato a un oggetto minimo come i calzini appare essere una questione di micro-politica altamente simbolica. La negoziazione del concetto socialmente condiviso di "giusto posto dei calzini", nel momento in cui deroga alla regola generale, rappresenta la cartina al tornasole con cui misurare l'effettivo ruolo di potere delle parti

9 J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996.

10 C. Marazzi, *Il posto dei calzini. La svolta linguistica e i suoi difetti sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

sociali coinvolte. La vicenda sarà nota ai più: un calzino fuori posto, specie se visibile nella parte ostensiva della casa destinata alle relazioni sociali, può incrinare le relazioni fra i conviventi poiché è in grado di svelare il reale funzionamento dei rapporti di forza.

Per estensione, in ogni nazione contemporanea l'archivio fotografico occupa un posto preciso ritenuto 'giusto' nell'economia dei rapporti e, come tale, assegnato dall'ordine dei discorsi politici e culturali, grazie ai quali trova una certa collocazione e visibilità, oppure rimane in una determinata zona d'ombra, frutto anch'essa di determinate pratiche politiche. I termini della sua visibilità e accesso si misurano, quindi, con il riconoscimento sociale del suo ruolo e con il concetto condiviso – per quanto possa essere conteso – di “giusto posto” nella società.

Si potrebbe sostenere che il giusto posto dell'archivio fotografico, all'interno dei comparti di una società sia, quindi, una questione politica prima che culturale. Può essere un posto reso visibile e riconoscibile nella sua sostanziale identità culturale, da ostentare e difendere allo stesso tempo, oppure può essere sottoposto, da parte di gruppi che occupano posizioni egemoniche, a pratiche di oblio, di dispersione o di semplice smaterializzazione progressiva, con effetti non programmati.

Recentemente, non sono stati rari i casi in cui archivi fotografici dopo essere stati digitalizzati sono stati smembrati, dispersi o semplicemente resi non più accessibili a causa della legittimazione offerta dalla loro digitalizzazione, quindi a una riduzione inevitabile dei significati dell'intero corpo della fotografia, che vengono limitati alla sola superficie d'immagine, escludendo così non solo l'accesso diretto esperienziale alla sua complessità di fonte materiale, ma anche alla rete di relazioni complesse inscritte nell'archivio. Su questa tematica la *Florence Declaration* promossa dal Kunsthistorisches Institut in Florenz, nel 2009¹¹, ha sollecitato a livello internazionale un'attenzione sul rischio della scomparsa degli archivi fotografici analogici.

Che l'archivio fotografico possa essere un nodo problematico della società è semplicemente desumibile dalle pratiche culturali e politiche che nei suoi confronti vengono messe in atto: alcuni stati ne hanno fatto il

11 *Florence Declaration*, on line nel sito <http://www.khi.fi.it/it/photothek/florencedeclaration/>.

proprio vessillo per operazioni culturali, identitarie e nazionaliste (basti pensare alla Library of Congress americana) oppure post-colonialiste; alcune nazioni senza corrispondente stato hanno costituito archivi fotografici identitari deterritorializzati (e siamo nel caso per l'appunto dei cosiddetti "archivi inventati", fra i quali quello del Kurdistan è un caso ancora particolarmente interessante); e anche le pratiche diffuse, come quella che viene definita la Public History, si sono trovate a proprio agio negli archivi fotografici, di portata locale o nazionale, proprio per la natura e potenzialità dei suoi materiali iconici altamente eloquenti e polisemici.

Adirittura sembra che, scoprire la storia di una determinata istituzione oggi passi per la conoscenza dei suoi dati visuali. Così, ad esempio, sta succedendo per la storia dell'arte, la quale, nel corso degli ultimi anni, sembra ripensare se stessa e le propria identità riflessa in quegli accumuli di fotografie di opere d'arte, con lo scopo d'individuare una serie di operazioni legate al gusto e alla cultura dei suoi connaisseurs, sovente produttori di sedimentazioni fotografiche¹².

La stessa editoria, al pari, riflette sulla storia recente del proprio settore studiando e conservando quelli che fino a un certo punto sono stati semplici raccoglitori di fotografie, ritenuti strumentali all'esercizio del mestiere e che ora, al vaglio della storia, diventano fonti di primaria importanza attraverso le quali illuminare le pratiche culturali sottese al mondo editoriale e ai sistemi di trasmissione dei materiali informativi d'agenzia¹³.

Ma l'archivio fotografico ha tratti specifici identitari oltre al fatto di raccogliere prevalentemente immagini fotografiche? Si potrebbe rispondere con una prima approssimazione che l'archivio fotografico è intanto un archivio sui generis. Anche per questa ragione, tentare di ammagliarlo in una definizione teorico-disciplinare porterebbe lontano rispetto ai dati che potrebbero emergere se analizzassimo il suo funzionamento come "dispositivo".

12 C. Caraffa (a cura di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, cit.

13 Vedi i convegni promossi dalla Società Italiana di Studi di Fotografia (a cura di), *Gli archivi fotografici della stampa militante* (Sesto San Giovanni, 2011); *La creazione e l'uso delle immagini: gli archivi fotografici delle agenzie* (Roma, 2012), di cui il programma on line al sito: <http://www.sisf.eu/category/attivita-della-sisf/iniziative/>.

Ritengo la figura del dispositivo fondamentale nella mia teoria dell'archivio fotografico perché la metafora di un semplice congegno il quale, una volta inserito in un meccanismo più complesso sociale, serve a svolgere una determinata funzione, può aiutare a chiarire numerosi aspetti legati al campo di forze realmente operativo nella costruzione e conservazione del sistema archivio.

In ogni caso, dovremmo domandarci di quale funzione esattamente stiamo parlando nel caso dell'archivi fotografico. Evidentemente dobbiamo riferirci a un insieme di funzioni mutevoli, a volte previste dalle intenzioni esplicite che hanno governato la sua istituzione e la sua istituzionalizzazione, altre volte invece da intendersi come il frutto dell'evoluzione delle pratiche connesse all'archivio fotografico stesso, come ad esempio la sua riscoperta, la sua valorizzazione o il suo oblio, ma anche quelle relative alla ordinaria applicazione di protocolli catalografici e gestionali. Mi riferisco cioè a un insieme di funzioni che variano nel tempo e che ritengo che oggi richiedano di essere analizzate secondo una prospettiva che sappia fare i conti con la loro storia.

2. La fotografia e l'archivio fotografico come oggetti sociali

La singola fotografia, curioso oggetto *cloisonné* che si presenta per mezzo di una superficie altamente significante, incastonata in una profondità che riusciamo a comprendere solitamente a un secondo grado di analisi, è definibile un oggetto sociale per via della sua capacità di comunicare determinati valori e di essere dipendente dai sistemi d'iscrizione, intendendo quest'ultima – con le parole di Ferraris – la traccia o modificazione fisica su un supporto¹⁴. Queste iscrizioni, di cui ha parlato ampiamente la filosofia, si sovrappongono e interagiscono con la fotografia come traccia e 'registrazione della realtà'.

Quindi, da un lato, le tracce sociali, dall'altro lato, la fotografia come traccia peculiare, ovvero secondo quel valore, definito dalla semiologia e dalla linguistica, di carattere indicale, il quale lega indissolubilmente

14 M. Ferraris, *Documentalità*, cit., p. 51.

l'immagine fotografica bidimensionale al referente reale tridimensionale per via della sua impronta realizzata a distanza per azione dei fotoni.

Tuttavia, le iscrizioni che fanno della fotografia un oggetto sociale riguardano soprattutto l'insieme, passato e presente, degli atti verbali e scritti che la descrivono, la classificano o semplicemente la numerano. Queste iscrizioni sono in gran parte riconducibili a un minimo comune denominatore, che riconosce alla fotografia un set di valori raramente messo in discussione. Basti pensare a quello che le attribuiamo di primo acchito di veritiero 'documento'¹⁵, fonte quindi privilegiata per tutte le discipline storiche.

Valore che fa sì che non dubitiamo che la fotografia possa non essere oggettiva e aderente al reale poiché, nonostante il presunto avvento digitale dei nostri giorni, per la nostra cultura la sua stessa natura ottica e meccanica è sufficiente garanzia per credere che una determinata realtà, in una determinata frazione temporale, si sia effettivamente trovata di fronte all'apparecchio fotografico.

A partire da questo approccio ontologico alla fotografia considerata come oggetto sociale, e dal nesso "fotografia/fotografie" che, in sintesi nel prossimo paragrafo, propongo come metodologia di analisi, ho sviluppato l'assunto che al pari le sedimentazioni di fotografie, nelle forme variabili di accumuli chiusi o aperti, come album¹⁶, serie¹⁷, raccolte e collezioni, ordinate e determinate da una precisa volontà oppure enormi e sovente disordinati accumuli, siano al pari degli oggetti sociali.

Cioè che le sedimentazioni siano un qualcosa il cui valore dipende più dalle negoziazioni sociali, che dai contenuti visuali dei suoi pezzi costituenti; un qualcosa che, in altre parole, ha un costruito sostanzialmente politico. Per sottolineare il carattere politico di queste forme di sedimentazione impiego il termine 'archivio', anche per via dell'ampio spettro semantico con il quale, nel corso degli ultimi due decenni scarsi, è stato utilizzato da diversi saperi disciplinari che in esso hanno riconosciuto un problematico

15 R. Barthes, *Il messaggio fotografico*, cit.

16 Cfr. S. Bann (a cura di), *Art and the Early Photographic Album*, New Haven (CT), 2011.

17 O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans (1920-1945)*, Electa, Milano 2008.

centro di interessi incrociati¹⁸.

3. Le coppie “fotografia/fotografie” e “archivio/archivi”

Muovo dallo statuto ontologico della fotografia come oggetto sociale a un altro ambito che intendo come dipendente dalla coppia irriducibile “fotografia/fotografie”¹⁹. La questione del rapporto fra la fotografia e le fotografie, che per certi versi potrebbe essere ridotta al rapporto fra originale (ma quale originale?) e copia, è ben lungi dall’essere un problema della contemporaneità, essendo stata già al centro delle riflessioni sulla fotografia ad inizio del Novecento.

I termini della coppia li intendo come non separabili come il recto e il verso di un foglio: da un lato, vi troviamo la fotografia con la sua immagine e la sua capacità di connettere il presente al passato grazie ad una generica, quanto condivisa, attitudine sociale ad interpretarla sulla base della sua veridicità; dall’altro lato, le fotografie: la predisposizione della fotografia a costituirsi in serie, in strati di aggregazione e in sedimentazioni, ma anche in copie e multipli.

Quindi nel codice binato “fotografia/fotografie”, viene dato risalto non solo a questa attitudine specifica della fotografia, ma anche alla questione post-benjaminiana della riproducibilità tecnica della stessa fotografia. Questione che è letteralmente esplosa nell’era della rete internet, con numerosi casi di cui qui per brevità non si farà riferimento, ma che sono stati ad esempio al centro di numerose riflessioni e attività artistiche come, ad esempio, quella del fotografo Joan Fontcuberta con la sua serie di opere fotografiche denominate googlegrams in cui raccoglie dalla rete enormi quantità di immagini e varianti della stessa fotografia e le ricompono, come fossero tessere di un puzzle, in un’unica immagine omologa che le contiene tutte.

La riproducibilità della fotografia, nell’incredibile cassa di risonanza della rete, con la sua tendenza alla moltiplicazione tendenzialmente infinita non

18 Sul tema dell’archivio tout court come centro di interessi di diverse discipline cfr. l’ancora valido M. Manoff, *Theories of the Archive from Across the Disciplines*, in «Libraries and the Academy», n. 4 (1), 2004, pp. 9-25.

19 T. Serena, *L’archivio fotografico possibilità deriva potere*, cit.

sembra affatto aver inferto dei colpi alla decadenza dell'aura dell'opera, ma di averla addirittura accresciuta tramite quello che Derrida stesso aveva definito come «potere di consegna». Questa definizione sulla dimensione esterna dell'archivio mi pare avesse sostanzialmente individuato in anticipo quello che sarebbe stato il suo massimo potenziale politico nell'era internet: «niente archivio senza fuori», «se non c'è archivio senza consegna in qualche luogo esterno che assicura la possibilità della memorizzazione, della ripetizione, della ri-produzione e della ri-stampa [...]»²⁰.

Ed è proprio su quel concetto di “fuori” di Derrida che possiamo individuare le ragioni di un'altra coppia inscindibile, quella di “archivio/archivi”, e di cui si rimarca non il valore opposto fra i due termini, quanto piuttosto il valore come concetto dialettico irriducibile. Ed è proprio in questa coppia che credo possiamo sostenere che potrebbe avere luogo un diverso potere dell'archivio fotografico, nel momento in cui la sua natura è condizionata dalla migrazione dei suoi pezzi costituenti, trasformati e smaterializzati dalle “ri-produzioni” digitali e da tutti i passaggi di soglie, che innescano a catena processi di risementizzazione²¹.

Last but not least, nelle coppie “fotografia/fotografie” e “archivio/archivi” è iscritta l'essenza dell'archivio fotografico anche come luogo in cui trova forma la nostra attitudine di ‘lavorare’ freudianamente il materiale della nostra memoria entro contenitori adatti a perpetuarla e a modificarla.

4. L'archivio fotografico come luogo paradigmatico

L'interpretazione dell'archivio fotografico come dispositivo mi pare possa rispondere con delle proposte operative ai temi proposti dalla prima sessione di questo convegno di Noto, dedicata a *La patrimonializzazione della fotografia. Logiche della collezione, archiviazione, valorizzazione*, focalizzando su due questioni nodali:

1) innanzitutto questo approccio considera la fotografia come il “centro di un interesse incrociato” che sviluppo nelle sue possibilità discorsive a partire dai nessi logici “fotografia/fotografie” e “archivio/

20 J. Derrida, *Mal d'archivio*, cit., p. 16.

21 T. Serena, *L'archivio fotografico possibilità derivate potere*, cit.

archivi?»; nessi che, tra l'altro, vogliono mettere in discussione non solo le pratiche patrimoniali concentrate sulla valorizzazione del singolo pezzo, considerato per i suoi valori artistici o testimoniali, a favore di pratiche di valorizzazione dei contesti sedimentali in cui le fotografie sono state e sono conservate, di cui si auspica di rintracciare i valori a partire dallo studio delle modalità di risemantizzazione dei suoi pezzi una volta oltrepassata la simbolica soglia istituzionale;

2) e in subordine, questo approccio vuole delineare un orizzonte teorico incentrato non tanto su cosa sia un archivio fotografico, quanto su come si realizzino le pratiche di collezione, archiviazione e gestione, considerate da un'ampia prospettiva culturale e sociale.

Nel fare questo vorrei tentare un assist come nei giochi di palla, ma ovviamente di carattere disciplinare: accanto a un'ontologia (quello che c'è: fotografie in sedimentazioni di vario genere, ordine e grado), affiancare un'epistemologia (quello che so) dell'archivio fotografico, che si interroghi su come abbiamo guadagnato la cognizione della cosa in sé.

Una critica specifica dell'archivio fotografico, declinando alcune premesse dagli studi di Rosalind Krauss²² che era pervenuta a certe considerazioni sull'archivio fotografico dopo aver letteralmente divorato i libri di Foucault, soprattutto *L'Archéologie du savoir*, e da quelli di Allan Sekula²³ rappresenta quindi non una semplice possibilità, ma una "possibilità necessaria" per mettere alla prova il concetto di archivio fotografico come luogo paradigmatico.

L'archivio fotografico costituisce il territorio in cui verificare i valori ai quali sono sottese le operazioni di strutturazione e organizzazione (e si badi bene: non solo conservazione) della memoria collettiva, ma anche – ovviamente – di quella individuale. Non posso che condividere le parole dello storico Paolo Rossi il quale ricordava che «da connessione fra organizzazione e conservazione fa parte integrante del discorso sulla memoria ed è inscindibile da esso [...]». E aggiungeva «Non è che prima

22 R. Krauss, *Sugli spazi discorsivi della fotografia* (1982), in Ead., *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1996, pp. 40, 48.

23 A. Sekula, *The Body and the Archive*, in R. Bolton (a cura di), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, The MIT Press, Cambridge 1989, pp. 343-388, ora anche in italiano nella rivista «Il corpo», 1996/97, on line: <http://www.ilcorporivista.it/upload/dl/principale/Ilcorpoelarchivio.pdf>.

si classifichi e poi si ricordi [...], conservare e organizzare sono una cosa sola»²⁴: per questo motivo ritengo che dovrebbero essere studiate da una prospettiva d'analisi che non le separi.

5. La "mise en archive", la saldatura e la fluidità

Il laboratorio per la sperimentazione di queste istanze teoriche è costituito dall'analisi degli usi di quelle sedimentazioni di fotografie, dal carattere multiforme, instabile, variabile e trasformabile nel tempo, che riunisco sotto l'etichetta di archivio fotografico.

Mi riferisco a sedimentazioni di vario genere, comprendendo anche quelle che con le quali tutti abbiamo una diretta esperienza: dagli archivi tradizionali che frequentiamo come studiosi di varie discipline, alla raccolta di istantanee nel nostro telefonino e nel nostro computer, fino alle collezioni e all'archivio longitudinale, espanso ed obliquo di internet.

Certo non si tratta di un archivio tradizionalmente inteso dalle discipline della diplomatica e dell'archivistica. È piuttosto un insieme eterogeneo, non necessariamente spontaneo nella sua formazione, ma che comunque ha un atto costitutivo che determina la sua fisionomia e le sue funzioni e che possiamo rintracciare, d'accordo con Filippo Valenti, nel fatto che ha avuto una qualche e generica «unità di origine»²⁵.

La nostra sedimentazione è sempre unita da quel gesto fondatore che nasce semplicemente raccogliendo, selezionando le fotografie e che presuppone una disposizione alla loro conservazione come accumulo che riunisce le parti e che significa in quanto tale, il quale anche se non mostra nell'immediato tratti distintivi, è comunque caratterizzato dall'essere concepito come separato da altre forme di accumulo ad uso memoriale.

Le sedimentazioni di fotografie sono fra loro le più diverse, ma tutte generate da un'attitudine espressa con quell'azione semplice e quotidiana che Michel De Certau ha chiamato «la mise en archive»: il gesto che dà inizio alla storia.

24 P. Rossi, *Il passato, la memoria, l'oblio. Otto saggi di storia delle idee*, Il Mulino, Bologna 2001, p. 78.

25 Cit. in D. Tamblé, *L'archivistica in Italia oggi*, in *Studi sull'archivistica*, atti della giornata di studio (Roma, 21 settembre 1989), a cura di E. Lodolini, Bulzoni, Roma 1992, p. 122.

Si tratta di un atto colto nella dimensione privata e che, inoltre, informa convalidandolo quel sistema di valori normalmente attribuiti alle fotografie in sede istituzionale, ad esempio quando travalicano la soglia di un'istituzione e acquisiscono il valore di "documenti" o di rimarchevoli opere artistiche. Inizialmente quelle fotografie saranno stati documenti squisitamente privati, come le fotografie nel portafoglio o nel telefonino che sono dotate di un senso solo per noi e poco più, ma che nel tempo sostituiranno il valore privato della "cosalità" della fotografia²⁶, con quei valori sociali e storici che vengono validati dalla loro istituzionalizzazione: valori che attirano gli storici della fotografia interessati all'oggetto fotografico, oppure alla sua immagine su cui solitamente si concentrano le analisi delle discipline storiche.

Sono sedimentazioni costituite da pezzi separati, i quali – tra l'altro – sembrano tutti autosufficienti nel trasmettere i loro contenuti (le cose del mondo che sono state fotografate), ma che oltre a questa caratteristica centrifuga e dominante sul piano visuale, hanno anche quella di presentarsi con una configurazione «topologicamente saldata», secondo la felice espressione proposta da Sandra Vasco Rocca²⁷.

Nella sedimentazione di fotografie la saldatura è sovente tutto tranne che evidente a letture e fruizioni frettolose o basate sulla pesca del singolo pezzo per finalità iconografiche. La saldatura potrebbe essere latente e poco riconoscibile, essendo dovuta a quei «fattori intangibili di per sé» i quali determinano una caratteristica che ritengo essere la principale dell'archivio fotografico e che ho descritto nei termini di una fluidità dei suoi pezzi, che si manifesta come tratto invariante nel lungo periodo.

Mi pare che sia proprio questa caratteristica a determinare quel funzionamento dell'archivio fotografico come un vero e proprio «ecosistema», come lo ha successivamente definito Elizabeth Edwards²⁸, in cui i vari pezzi costituenti coesistono grazie a relazioni reciproche in un equilibrio che, in quanto instabile e dinamico, cioè adattivo, ne garantisce la durata.

26 T. Serena, *La materialità della fotografia*, cit.

27 S. Vasco Rocca, *Beni culturali e catalogazione*, Gangemi, Roma 2002, pp. 88-91.

28 E. Edwards, *Photographs: Material Form and the Dynamic Archive*, cit.

6. L'Archivio fotografico come costruzione

Eric Ketelaar, uno studioso olandese di archivistica, ha scritto persuasivamente sulle ultime tendenze a moltiplicare le prospettive dalle quali si guarda l'archivio e che vanno in direzione di un superamento del mito dell'origine e della provenienza del singolo documento, così come è stato tradizionalmente considerato; considerazioni ampiamente condivise nell'opera di Brien Brothman²⁹.

Queste tendenze si possono provare a riassumere con la seguente lista: non più attenzione per la storia contenuta nel documento (che per la fotografia traduciamo: nella storia delle cose che ha fotografato), ma invece un'attenzione nel seguire la storia del documento come oggetto dotato di viva materialità all'interno dell'archivio, dove viene continuamente sottoposto a pratiche di ricontestualizzazione fra le più disparate, come le operazioni catalografiche di descrizione e la messa on-line di esse o parte di esse, assieme all'immagine tradotta digitalmente.

Citerò le analogie più evidenti per la fotografia: dalla sua smaterializzazione digitale e riduzione a mera superficie d'immagine, e alle modalità di accesso, con possibilità di modificare il significato del suo contenuto contribuendo ai forum online. Con queste descrizioni ci siamo avvicinati a delle modalità conoscitive del dispositivo archivio, le quali, per molti autori, sarebbero semplicemente ascrivibili a quelle del postmodernismo. Proviamo a tracciare alcune traiettorie e a provare a declinare alcuni di questi assunti e prospettive di analisi applicate alle fotografie istituzionalizzate.

Ad esempio, un altro studioso di archivistica, il canadese Terry Cook, sostiene che le caratteristiche dell'archivistica postmoderna siano riassumibili nella volontà di focalizzare sul contesto che sta dietro il contenuto del singolo documento³⁰, secondo varie modalità che provo a riassumere e declinare per la fotografia: nel considerare le relazioni

29 E. Ketelaar, *Tacit Narratives: The Meanings of Archives*, in «Archival Science», n. 1 (2001), pp. 131-141, B. Brothman, *Orders of Value: probing the Theoretical Terms of Archive Practice*, in «Archivaria», n. 32 (1991), pp. 78-100.

30 T. Cook, *Fashionable Nonsense or Professional Rebirth: Postmodernism and Practise of Archives*, in «Archivaria», n. 51 (Spring 2001), pp. 14-35.

di potere che condizionano il documento fotografico e il suo essere nell'archivio; nel valutare gli effetti dei sistemi informativi interni, intesi anche come convenzioni narrative che talvolta vengono addirittura ritenute più importanti, in quanto strutturate e strutturanti, dei contenuti informativi del singolo documento fotografico.

Stando a queste precisazioni apparirà chiaro come l'archivio si configuri non tanto come un contenitore a-problematico, per quanto strutturato e strutturante, quanto piuttosto come un testo. Ma nessun documento e nessun testo sono innocenti, si pongono di fronte ai nostri occhi come una costruzione e come il risultato di molteplici fattori condizionanti, molti dei quali sono il prodotto di pratiche amministrative e personali che hanno sommato significati a quelli visuali delle fotografie, tramite processi di socializzazione degli oggetti fotografici, di istituzionalizzazione e di semioforizzazione.

A queste profonde realtà contestuali alle quali si riferiscono, fra gli altri i sopraccitati Ketelaar e Cook, assieme agli studi pionieristici e magistrali di Joan M. Schwartz sulle specificità dei documenti fotografici nei contesti archivistici³¹, dobbiamo guardare come possibilità di studio e di analisi, domandandoci – riporto i temi della sessione di questo convegno – quali siano le effettive politiche legate alle pratiche di collezione, di gestione e di valorizzazione delle fotografie nei loro contesti di sedimentazione.

Concludo citando le parole di Derrida con le quali vorrei congedarmi da questo consesso su *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*: «Nessun potere politico senza il controllo dell'archivio, se non della memoria. La democratizzazione effettiva si misura sempre con questo criterio essenziale: la partecipazione e l'accesso all'archivio», ma è anche doveroso aggiungere “alla sua costituzione e alla sua interpretazione”.

31 J. M. Schwartz, 'We make our tools and our tools make us': *Lessons from Photographs from the Practice, Politics and Poetics of Diplomats*, in «Archivaria», n. 40, 1995, pp. 40-74, ora in versione ridotta con il titolo: «To speak again with a full distinct voice». *Diplomatics, Archives, and Photographs*, in C. Caraffa, T. Serena, *Gli archivi fotografici*, cit. pp. 7-24; 'Records of Simple Truth and Precision': *Photography, Archives, and the Illusion of Control*, in «Archivaria», n. 50, 2000, pp. 1-40; J. M. Schwartz, *Coming to Terms with Photographs: Descriptive Standards, Linguistic 'Othering' and the Margins of Archiving*, in «Archivaria», n. 54, 2002, pp. 142-171; 'Having New Eyes': *Spaces of Archives, Landscapes of Power*, in «Archivaria», n. 61, 2006, pp. 2-25; *The Archival Garden: Photographic Plantings, Interpretive Choices, and Alternative Narratives*, in T. Cook (a cura di), *Controlling the Past: Documenting Society and Institutions*, Society of American Archivists, Chicago (IL) 2011, pp. 69-110.

Monica Maffioli

Per un profilo del collezionismo della fotografia del XIX secolo in Italia

«Esistono molte specie di collezionisti; in ciascuno agiscono inoltre numerosi impulsi», scriveva nel 1937 Walter Benjamin a proposito del collezionista e storico Eduard Fuchs, al quale attribuiva il merito di aver rotto con la concezione classicistica dell'arte – non più la bella apparenza, l'armonia, l'unità del molteplice – per promuovere invece una nuova bellezza «colma di un grandioso contenuto psichico-spirituale»¹. Il materialismo storico, sempre secondo Benjamin, porta infatti Fuchs ad ampliare i suoi interessi allo studio dell'arte di massa e ad una revisione del concetto di genio, passando dal concetto di ispirazione a quello di esecuzione, e alla lettura del formalismo dell'opera d'arte viene contrapposta ora l'interpretazione iconografica quale strumento indispensabile per lo studio dell'arte di massa.

Questa visione materialista ha fortemente condizionato anche la valutazione critica della fotografia, in particolare dell'Ottocento, considerata soprattutto come espressione di un'evoluzione tecnologica e sociale, testimone della storia e prezioso documento per la riappropriazione di un valore di autenticità e identità di un singolo e della collettività, tuttavia non espressione di autonomie formali e artistiche.

Ed è proprio grazie alla sua natura di oggetto iconografico, come avremo modo di vedere, che gli archivi di negativi e le stampe d'epoca prodotte dai fotografi del nostro Ottocento sono riuscite a sopravvivere fino ad oggi, sebbene in piccola parte rispetto alla vastità della produzione dell'epoca, per aver sollecitato la curiosità e l'interesse scientifico dei primi collezionisti italiani, storici e storici dell'arte che verso la fine degli anni Venti, cercavano nell'immagine fotografica il supporto visivo necessario alle loro ricerche e pubblicazioni, testimonianza concreta di ciò che

¹ W. Benjamin, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico* (1937), in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, pp. 81-123.

potevano trovare negli scritti della bibliografia coeva.

Prima di disegnare brevemente i tratti del collezionismo fotografico italiano, vorrei proporre un profilo, molto sommario, ma credo con degli spunti di interesse, sulla personalità dei collezionisti, trovare quegli “impulsi” già riconosciuti da Benjamin nel suo saggio del 1937 dedicato ad Eduard Fuchs, comuni al collezionismo e più specificatamente a quello della fotografia.

Il collezionista Manfred Heiting, nella prefazione ai quattro volumi pubblicati dal Museum of Fine Arts di Huston e dedicati alla sua collezione, descrive così la sua pulsione nel possedere una fotografia: «Si comincia a collezionare acquistando fotografie che sono irresistibili; scelte, finalità e comprensione vengono dopo. L’opportunità di acquisire è un momento di rapida decisione, come il lampo dell’apparecchio fotografico; la certezza di cedere all’unicità della fotografia. Noi collezionisti diventiamo casualmente e appassionatamente legati ad un’unica fede a cui diamo valore. Alcune immagini, non tutte, sopravvivono. Noi siamo conservatori di reliquie e di storia»².

Nelle sue parole troviamo alcune delle indicazioni emotive e motivazionali che indicano come collezionare è una mania, un gioco o una passione quando ciò avviene nell’ambito del privato ma allo stesso tempo collezionare è generare un patrimonio, conservando opere e oggetti che hanno un “valore”, che può anche essere solo affettivo, simbolico o economico. Una collezione è definita non solo dalla natura dei suoi oggetti, ma anche per i criteri, spesso elaborati, che ne delimitano il campo di interesse e la sua originalità, trovandoci dunque concordi nel definire che una collezione è una vera “creazione”, il luogo di un’intensa e contraddittoria esperienza emozionale, affettiva ed estetica nella quale si mischiano passione per la rarità, il culto dell’unico, il feticismo dell’oggetto, l’attrazione verso il rischio, la curiosità e il fremito della scoperta, ma anche la fredda speculazione...

Un ulteriore aspetto che viene indicato da Heiting nel definirsi

2 M. Heiting, E. Parry (a cura di), *Photographs from the Manfred Heiting Collection*, vol. 4, Cinubia, Los Angeles/Amsterdam 1995-2005, p. 7.

«conservatore di reliquie e di storia» è il collezionismo come atto di salvaguardia e di custodia delle memorie non solo personali e legate alla propria identità ma all'identità anche di altri, passando dall'interesse particolare al generale, dal singolo alla collettività di un gruppo, dai confini del proprio spazio territoriale all'ampliamento geografico dell'intero pianeta, secondo una spinta emotiva e un moto più o meno conscio che potremmo definire di "generosità filantropica".

Questa natura "filantropica" del collezionista viene rafforzata da un'altra azione pulsionale che lo guida a livello inconscio, la sopravvivenza, o meglio l'eternità dell'individuo. Il collezionista, infatti, ottempera con la propria azione alle spinte della pulsione della vita di fronte all'angoscia del vuoto che suscita la pulsione della morte. La ricerca di un'identità pubblica e quindi la garanzia di una continuità temporale indeterminata potrebbero perciò essere tra le ragioni per cui molti collezionisti vedono raggiunto il loro obiettivo ultimo quando la loro collezione viene acquisita da un'istituzione pubblica o comunque da un ente ufficialmente riconosciuto.

Ma queste pulsioni psicologiche³ che guidano l'atto del collezionare, come si riflettono nelle collezioni stesse?

In un convegno organizzato a Parigi nell'aprile del 1989 dal Centro nazionale della fotografia⁴, dove si faceva il punto sulle collezioni fotografiche pubbliche e private, Bernard Marbot, conservatore della Bibliothèque nationale de France, affermava che la collezione si differenzia da un fondo fotografico perché si intende per collezione un insieme di stampe prodotto da scelte personali guidate da dei criteri che suppongono il riconoscimento dell'oggetto nella sua singolarità. Mentre nella collezione c'è un legame profondo tra la persona che cerca e il pezzo che trova, in altre parole, vi è quello che è stato definito uno "sguardo di scelta", un fondo fotografico rappresenta un processo di "sedimentazione" così come la collezione è invece "edificazione"; un fondo si costituisce nei limiti di un'attività, la collezione è il suo proprio fine, il frutto di una volontà, così come affermava André Rouillé nella sua introduzione alla

³ Sul tema si rimanda a M. Mancia, *Schiavi del Bello*, in «L'Unità», inserto "Cultura e Società", 18 gennaio 1998.

⁴ *Collectionner la photographie: public/privé, l'art et la manière*, « Interphototheque Actualités», n. 42, agosto 1989.

mostra Collection-Decollection nel Mois de la Photo di Parigi del 1992⁵.

Poiché, dunque, l'atto del collezionare è determinato da un'azione concettuale ed implicitamente da un atto creativo, quella bulimia creativa definita lapidariamente da André Rouillé come "passione dell'unico e vertigine del numero", il valore aggiunto di una collezione sta proprio nella sua interezza, specchio di chi l'ha costituita, e ognuna deve essere valutata non solo per ogni singola opera in essa raccolta ma attraverso un'analisi complessiva che sottintende sempre la presenza di un'azione intellettuale che ha operato delle selezioni, delle scelte, delle aggregazioni, degli interventi critici condizionati dalla propria individualità e dal proprio percorso culturale.

È un concetto che oggi sembra ovvio e ben assimilato in tutti coloro che operano nel campo della conservazione del patrimonio fotografico, tuttavia ancora negli anni Settanta questo principio di "interezza" delle collezioni era totalmente estraneo se pensiamo che non solo in Italia ma in Francia, dove gli studi sulla fotografia da ben più tempo godevano di attenzione, la Bibliothèque nationale de France procedeva allo smembramento delle proprie collezioni seguendo criteri di collocazione per categorie iconografiche, escludendo ogni interesse di tipo autoriale legato al fotografo e tantomeno all'artefice della collezione stessa. Ciò ha comportato un danno irreparabile dal punto di vista della storia delle collezioni e successivamente un enorme e paziente lavoro di ricostituzione dei fondi secondo i parametri oggi riconosciuti di una corretta classificazione e conservazione del patrimonio fotografico.

Se dunque conveniamo che ogni collezione è una realtà inscindibile dal suo artefice, sembra essere significativo e auspicabile che si proceda a un primo tentativo di una "storia del collezionismo italiano della fotografia del XIX secolo", ma più in generale di una storia del collezionismo fotografico, per identificare se vi sono state delle sinergie tra collezionismo e cultura fotografica e in che termini ciò si sia manifestato.

Non volendo questo mio intervento in alcun modo avere l'ambizione di essere esaustivo, tuttavia vorrei qui ricordare alcuni collezionisti che hanno concorso con modalità differenti al raggiungimento dello stato

5 A. Rouillé, *Collections Collectionneurs*, in cat. *Mois de la Photo*, Paris 1992, pp. 146-155.

attuale degli studi sulla fotografia storica italiana; collezionisti che a vario titolo hanno rappresentato e rappresentano il fondamentale tessuto che a livello territoriale e nazionale ha contribuito a salvaguardare il patrimonio fotografico italiano, sostituendosi molto spesso alle assenze di una politica istituzionale attenta a salvaguardare il bene culturale e artistico fotografico.

Al di là del collezionismo di matrice “storico artistica” con finalità iconografiche che portò, tra la fine del secolo XIX e l’inizio del XX secolo, alla formazione di grandi raccolte come quelle ad esempio di Luca Beltrami, Corrado Ricci, Igino Supino, Bernard Berenson, Giuliano Briganti, motivate da finalità di studio legate alla storia dell’arte, negli anni Trenta si vanno costituendo le prime collezioni italiane di stampe fotografiche dell’Ottocento grazie agli interessi iconografici e documentari di studiosi romanisti come Silvio Negro, Giuseppe Ceccarelli, meglio noto con il nome di Ceccarius, o ancora dell’archeologo Valerio Cianfarani, ai quali si deve gran parte dell’attuale patrimonio fotografico romano conservato presso diverse istituzioni pubbliche della stessa città⁶.

Ma è Lamberto Vitali che per primo riconosce nella fotografia storica non solo la sua natura documentaria, per meglio dire “testimoniante”, ma anche l’essenza espressiva, tecnica e autoriale. Egli tenta di tracciare per la prima volta un profilo storico della fotografia italiana dell’Ottocento, fatto di procedimenti tecnici, nomi di fotografi, sintassi estetica e codici linguistici. Una collezione di fotografie⁷, la sua, iniziata a partire dagli anni Venti e pressoché conclusa negli anni Sessanta, in cui è l’oggetto fotografia ad essere per la prima volta il tema d’interesse principale, che lo studioso con raffinata capacità intuitiva e di gusto ricolloca all’interno di un più ampio quadro culturale, fatto di rapporti con le altre discipline artistiche, piuttosto che nel quadro storico di cui si fa testimone. Questo approccio lo porta a trovare i suoi interlocutori più vicini, sul piano degli interessi metodologici legati allo studio della fotografia dell’Ottocento, in personalità

6 Sul tema della nascita del collezionismo fotografico a Roma vedi M. F. Bonetti, *Fotografi e collezionismo: il caso romano*, in Ead. (a cura di), *Roma 1840-1870. La fotografia, il collezionista e lo storico. Fotografie della collezione Orsola e Filippo Maggio*, Roma 2008, pp. 13-16.

7 Cfr. S. Paoli, “Onestà di mestiere... castità di visione”. *Sguardo critico, promozione culturale e collezionismo fotografico in Lamberto Vitali*, in S. Paoli (a cura di), *Lamberto Vitali e la fotografia. Collezionismo, studi e ricerche*, Silvana Editoriale, Milano 2004, pp. 22-34.

per lo più straniere, come Helmut Gernsheim, da lui invitato a presentare la sua collezione alla Triennale di Milano del 1957, e, successivamente, con Peter Pollack che nella sua *Storia della Fotografia* del 1959 ospiterà il saggio di Vitali sulla *Fotografia Italiana dell'Ottocento*⁸.

Tuttavia, l'impegno svolto con pionieristico entusiasmo e vivace capacità intellettuale da Vitali, affinché alla fotografia italiana del XIX secolo venisse riconosciuta la sua identità e una collocazione autonoma nel panorama nazionale delle discipline di studio, non trovò corrispondenza nell'appello da lui rivolto alle istituzioni pubbliche milanesi al fine di trovare una collocazione permanente alla collezione Gernsheim, che nel 1963, con più lungimiranza, venne acquistata dall'Università del Texas ad Austin.

I primi studi dedicati alla storia della fotografia italiana dell'Ottocento, come abbiamo visto, vengono proposti dunque da alcuni collezionisti che, procedendo nella sistematizzazione delle loro raccolte di opere e di documenti storici, si fanno promotori delle prime pubblicazioni e mostre dedicate al tema, utilizzando in prevalenza i materiali delle loro collezioni, mossi da quel duplice sentimento, "filantropico e esibizionistico", già riconosciuto da Benjamin come pulsione ineludibile di tutti i collezionisti.

Partendo dai suoi interessi per lo più romanisti, ma ben presto interessandosi in modo più ampio a tutto ciò che rappresenta la storia della fotografia in Italia, Piero Becchetti opera in modo sistematico e pionieristico la prima identificazione del documento fotografico come chiave di lettura per la formulazione di un inedito censimento dei fotografi attivi in Italia. Un repertorio⁹ strutturato grazie alle informazioni storiche e documentarie che potevano essere estrapolate dall'insieme di materiali raccolti nella sua collezione fotografica e bibliografica, concepito come dizionario topografico e per autori, ancor'oggi la base per qualsiasi ricerca sistematica.

Il lavoro di Becchetti si colloca nel quadro delle molteplici attività editoriali ed espositive che vedono la luce negli anni Settanta, età d'oro del collezionismo fotografico¹⁰, come venne definito quel periodo dalla critica

8 L. Vitali, *La fotografia italiana dell'Ottocento*, in P. Pollack, *Storia della Fotografia dalle origini a oggi*, Garzanti, Milano 1959, pp. 258-280.

9 P. Becchetti, *Fotografi e fotografie in Italia 1839-1880*, Edizioni Quasar, Roma 1978.

10 D. Palazzoli, *L'età dell'oro del collezionismo fotografico*, in «I Quaderni del conoscitore di

d'arte e collezionista Daniela Palazzoli, curatrice insieme a Luigi Carluccio nel 1973 della mostra *Combattimento per un'immagine*¹¹. Assistiamo in questi anni, infatti, alla scoperta del “personaggio-fotografo” e nelle collezioni pubbliche come in quelle private si procede alla sistematizzazione delle opere classificandole per autore. Non è casuale, che nello stesso periodo si producano i primi studi sui fotografi italiani del XIX secolo e le relative mostre ne confermino con successo il grande interesse: nel 1977 assistiamo all'apertura delle mostre *Fotografi del Piemonte 1852-1899*¹², *Gli Alinari fotografi a Firenze. 1852-1820*¹³ e *Roma dei fotografi al tempo di Pio IX 1846-1878. Fotografie da collezioni danesi e romane*¹⁴, per concludere nel 1979 con la summa delle due mostre a Venezia e Firenze sulla *Fotografia italiana dell'Ottocento*¹⁵ e la *Fotografia pittorica 1889-1911*¹⁶, curate da Marina Miraglia, Daniela Palazzoli, Italo Zannier e alle quali parteciparono alcuni noti collezionisti e studiosi di fotografia storica italiani, tra i quali, Michele Falzone del Barbarò, Giuseppe Marcenaro e il già ricordato Becchetti.

Proseguendo nel nostro excursus vediamo nel 1985, nello stesso anno in cui il Getty avvia la sua collezione fotografica, a Firenze la Fratelli Alinari inizia una nuova attività che in poco tempo diventerà determinante per gli sviluppi della stessa società; nasce il Museo di Storia della Fotografia¹⁷ con la finalità di costituire una raccolta fotografica di riferimento per tutti coloro che si occupano di storia della fotografia e a tale scopo compie un'imponente attività di acquisizione di archivi, stampe fotografiche antiche e collezioni, come quelle Palazzoli, Zannier, Malandrini, Aranguren, Gabba,

stampe», n. 29, novembre-dicembre 1975, pp. 79-89.

11 L. Carluccio, D. Palazzoli (a cura di), *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori*, Associazione Amici Torinesi dell'arte contemporanea, Torino 1973.

12 G. Avigdor (a cura di), *Fotografi del Piemonte 1852-1899. Duecento stampe originali di paesaggio e veduta urbana*, Assessorato per la Cultura-Musei Civici, Torino 1977.

13 F. Zevi (a cura di), *Gli Alinari fotografi a Firenze, 1852-1920*, Alinari, Firenze 1977.

14 P. Becchetti et al. (a cura di), *Roma dei fotografi al tempo di Pio IX 1846-1878. Fotografie da collezioni danesi e romane*, Multigrafica Editrice, Roma 1979.

15 M. Miraglia, D. Palazzoli, I. Zannier (a cura di), *Fotografia italiana dell'Ottocento*, Electa/Alinari, Milano-Firenze 1979.

16 AA.VV., *Fotografia pittorica 1889-1911*, Electa/Alinari, Milano-Firenze 1979.

17 Per una parziale ricognizione delle raccolte e collezioni fotografiche conservate dal Museo Alinari si rimanda alle schede pubblicate nella guida dello stesso museo a cura di M. Maffioli et al., *MNAF. Museo Nazionale Alinari della Fotografia*, Alinari, Firenze 2006.

Falzone del Barbarò, Scarpellini, Reteuna, solo per ricordarne alcuni, ma anche di collezionisti stranieri, come Favrod, Romer, Blatt, ecc., con una connotazione imprenditoriale e collezionistica ma, allo stesso tempo, rendendo fruibile la raccolta al pubblico e agli studiosi. In breve tempo l'Alinari diviene il punto di riferimento per molti collezionisti privati italiani che non trovano ancora negli anni Ottanta e Novanta degli interlocutori nelle istituzioni pubbliche verso le quali, confessano, nutrono diffidenza e la non dichiarata paura che al momento della cessione della collezione possano perdere definitivamente ogni legame con essa.

In questo quadro, desidero soffermarmi sulla figura di Ferruccio Malandrini e sulla sua collezione fotografica, poiché forse rappresenta un caso unico nel panorama del collezionismo italiano¹⁸. Per più di un trentennio egli svolge un sistematico e capillare lavoro di ricerca e di recupero di materiali legati alla storia della fotografia costituendo una collezione che documenta nel suo insieme, sia per quantità e qualità dei pezzi, sia per le differenti tipologie di materiali trattati, un articolato e eccezionale capitolo della storia della fotografia mondiale, dalle sue origini fino alla seconda metà del Novecento, nelle sue diverse declinazioni e modalità di rappresentazione. Un percorso collezionistico non solo interessato alle opere dei grandi maestri della fotografia, ma che vede anche delle scelte nei confronti di manufatti minimalisti; un lavoro di “antropologia fotografica”, come Malandrini ama definire la propria collezione, per costituire un insieme che documenta la storia dell'uomo attraverso le sue forme di rappresentazione fotografica. Egli si interessa a tutto ciò che l'umanità riesce ad accumulare sotto forma fotografica, restituendola come “rifiuto”, con la consapevolezza di sapere che questo rifiuto non è tale e, viceversa, recuperandolo gli restituisce valore.

Il lavoro critico svolto da Malandrini nel selezionare i materiali che via via sono entrati a far parte della sua collezione, rappresenta, dunque, esso stesso un valore significativo, testimoniando dell'opera di ricerca e della sensibilità intuitiva che lo hanno accompagnato negli anni, portandolo, a

18 P. Costantini, *La raccolta Malandrini*, in «Fotologia. Quaderni di storia della fotografia», n. 2, 1985, pp. 12-23. D. Tartaglia, *Intervista a Ferruccio Malandrini*, in «Fotostorica. Gli Archivi della Fotografia», n. 1, settembre 1998, pp. 26-31. La collezione di fotografie relative a Siena è stata acquisita dalla Fondazione Monte dei Paschi di Siena ed è consultabile anche sul sito della stessa Fondazione.

volte in modo avventuroso e fortuito, piuttosto che con la tenacia della meticolosa ricostruzione a partire dalle fonti, a importanti recuperi di opere appartenenti ai più conosciuti autori della fotografia, così come di interi archivi di atelier noti e meno noti, ma comunque testimonianze di un variegato e oggi sempre più significativo panorama di operatori che hanno partecipato a quel fondamentale processo di alfabetizzazione visiva del nostro tempo; e ancora, la collezione documenta singoli episodi di grande spessore critico, come il caso del recupero di archivi fotografici appartenuti a famiglie dell'aristocrazia italiana o a figure di intellettuali e artisti dell'Ottocento e del primo Novecento, come i Coppedè, Murray e Nunes Vais; a questi si affiancano insiemti costituiti nel tempo con la paziente raccolta di un documento alla volta, come, ad esempio, per il fondo dedicato al tema del circo, un corpus di grande rarità e particolarmente apprezzato nell'ambiente del collezionismo fotografico, come testimoniano anche le quotazioni di mercato di questo genere di fotografie.

Malandrini si è mosso in modo intuitivo e precoce nella ricerca del “rifiuto fotografico” che ha meticolosamente conservato, e che solo recentemente l'attualità della critica fotografica legittima con uno specifico linguaggio semiologico ed estetico, riconoscendolo come “fotografia vernacolare”: documenti che non nascono con connotazioni di ricerca artistica o di conformità a codici compositivi convenzionali, ma come genuine espressioni di coloro che operarono in ambiti professionali e territoriali marginali, periferici, oppure familiari, e testimonianze oggi di interesse antropologico, sociale, storico, preziosi frammenti che contribuiscono allo studio del nostro passato e del nostro presente¹⁹.

La maggior parte dei musei e delle istituzioni pubbliche non sembrano ancora essere interessate a questo genere di fotografia, in considerazione di quel processo di valutazione critica e di attribuzione di una “dignità artistica e museale” nei confronti della fotografia compiuta da scelte personali dei curatori museali, che stigmatizzano la differenza tra “collezione documentaria” e “collezione artistica”. L'attenzione dei collezionisti si è invece già da tempo indirizzata in tal senso, accogliendo nelle loro raccolte

¹⁹ Cfr. *Vernacular Photographies. Responses to a Questionnaire*, in G. Batchen (a cura di), «History of Photography», vol. 24, n. 3, autunno 2000, pp. 229-231.

frammenti di storie fotografiche connotabili più nell'ambito dell'“etnografia della fotografia”, apparenti documenti minimalisti se confrontati con la fotografia di valore estetico e artistico, ma essenziali testimonianze di un più complesso e variegato tessuto sociale della fotografia.

Dagli anni Novanta, quando la fotografia si è ormai pienamente inserita nel mercato artistico internazionale, raggiungendo nel caso dei grandi maestri valutazioni paragonabili a quelle dei disegni e degli acquarelli, il quadro delle collezioni private italiane dedicate alla fotografia italiana dell'Ottocento si amplia considerevolmente, con interlocutori che si muovono su piani e interessi diversi, alcuni più presenti e direttamente coinvolti negli ambienti culturali fotografici, altri che preferiscono rimanere ancorati ad una dimensione più privata, fuori dal circuito delle mostre e delle pubblicazioni dedicate al settore.

Non possiamo non ricordare la figura di Antonio Brescacin, che insieme alla Fondazione Italiana per la Fotografia diede vita nel 1999 al Salone della fotografia storica moderna e contemporanea, iniziativa lodevole per il tentativo di proporre a Venezia la formula parigina del Mois de la Photo, ma che non ebbe il successo sperato e si concluse dopo la seconda edizione. La collezione Brescacin²⁰ è stata acquisita nel 2002, dopo la scomparsa dello studioso, dalla Fondazione Italiana per la Fotografia con l'intervento della Fondazione Cassa di Risparmio di Torino ed è stato, a mia conoscenza, il primo intervento di una Fondazione bancaria italiana di patrimonializzazione attraverso opere fotografiche del XIX secolo, seguita dalla Fondazione Monte dei Paschi di Siena con l'acquisizione, nel 2005, della collezione di fotografia senese di Malandrini, e dalla Fondazione di Venezia, con l'acquisizione, nel 2006, della Biblioteca e di una raccolta di fotografie di Italo Zannier.

Potendo citare qui solo alcune delle figure di riferimento del collezionismo fotografico italiano, tuttavia non possiamo non ricordare la collezione di Lorenza Trionfi Honorati a Firenze, orientata a documentare il mondo dell'aristocrazia e della moda del XIX secolo, il “furor photologicus” che

20 R. Maggio Serra, *Dallo studio alla tutela della fotografia italiana. L'azione culturale e la collezione di Antonio Brescacin*, in B. Bergaglio (a cura di), *Photo-Album 1850-1920. Un viaggio mediterraneo*, Edizioni Angolo Manzoni, Torino 2003, pp. 15-16.

sta alla base della raccolta di documenti bibliografici e fotografici da parte di Italo Zannier, mentre l'attenzione agli aspetti tecnici della fotografia governa lo sguardo e le scelte della collezione di Marco Antonetto a Torino, ed infine, la collezione Sandretto Re Rebaudengo di recente formazione. Più documentarie e "topografiche" sono, ad esempio, la collezione di Ruggero Pini, dedicata al Lago di Como, di Giuseppe Vanzella a Treviso, di Gaetano Fiorentini a Napoli, la collezione romana di Filippo Maggia, ciascuna con una sua specificità identificativa e differenti modalità di operare. Tanto che a volte risulta difficile distinguere tra interessi di tipo amatoriale e attività commerciale, tra ruoli scientifici di indirizzo o accademici e pulsioni collezionistiche private, comunque nel loro insieme sono tutte testimonianza di una maggiore e più diffusa attenzione nei confronti della fotografia storica italiana, non più elitaria e pionieristica passione di pochi, ma al centro dell'attenzione di diversi operatori anche per gli spazi conquistati nel mercato antiquario internazionale e, più di recente, nazionale.

Infine, un'ultima considerazione, che certamente necessita di una riflessione più ampia, relativamente a come il collezionismo è stato ed è indispensabile alla fotografia poiché implica conoscenza e cultura specifiche del prodotto di cui si tratta, non solo nel senso del contributo scientifico che apporta, ma anche sul versante commerciale, e non ultimo anche economico e speculativo²¹.

In Italia, la marginale attenzione dedicata dagli studi e dalla critica italiana alla fotografia, si riflette infatti sul mercato antiquario. La prima asta fotografica avviene a Milano nella primavera del 1980 da Finante, con la vendita di 111 lotti di fotografie storiche e contemporanee, suddivise in diverse categorie: la prima, "dagherrotipi", la seconda, "topografia" – e qui troviamo segnalate le fotografie degli Alinari presso Bardi, di Baldus e di altri operatori italiani e stranieri –, la terza, "autori dell'Ottocento e Novecento", dove vengono offerte all'incanto stampe fotografiche di Margaret Cameron, Muybridge, Michetti, Atget, Primoli, Curtis, Man Ray ed altri. Una suddivisione, che tradisce l'ambiguità critica e di valutazione con

21 C. Marra, *Collezionando fotografie, che cosa collezioniamo?*, in U. Lucas (a cura di), *L'immagine fotografica 1945-2000*, Storia d'Italia, Annali 20, Einaudi, Torino 2004, pp. 449-564.

cui il curatore della vendita propose al pubblico queste immagini, creando tre categorie differenti di oggetti fotografici: quelli riferiti ad un pubblico con interessi di tipo “tecnico”, oppure di orientamento “topografico”, al di là dell’autore, e quindi di richiamo per i collezionisti “iconografi”, e infine quelli orientati verso un valore artistico e autoriale, indirizzati al collezionismo d’arte. Una valutazione che nel catalogo dell’anno successivo verrà immediatamente corretta, riportando tutte le stampe fotografiche sotto un’unica categoria “autori dell’Ottocento e Novecento”. L’anno dopo ancora, un ulteriore progresso, porterà a redigere le schede dei lotti, ove possibile, arricchite di una breve biografia del fotografo.

Il mercato nazionale, tuttavia, non reagì a questo tipo di offerta e dovranno trascorrere diversi anni prima che avvenga un nuovo tentativo volto a sollecitare il collezionismo italiano della fotografia dell’Ottocento, quando, nell’aprile 2008, la casa d’aste genovese Cambi oserà dedicare un catalogo alla fotografia, con un buon successo di vendita; seguirà nell’autunno dello stesso anno, a Roma, Bloomsbury, e nel 2009, a Venezia, la casa d’aste San Marco, ma già in questo scorcio d’anno stiamo assistendo al raffreddamento del momento di euforia forse da imputarsi alla crisi economica che ci sta coinvolgendo.

Una crisi che è, tuttavia, anche di stimolo per delle nuove riflessioni da parte della cultura fotografica e in particolare sulle scelte dei curatori e conservatori della fotografia. François Cheval, conservatore del Museo della Fotografia Nicephore Niepce, in un’intervista a «Le Monde» del 2010, provocatoriamente ha dichiarato: «i musei non possono legittimare le scelte dei mercanti che hanno ridotto la storia della fotografia ad una storia scritta in modo revisionista da dei collezionisti, riducendo la storia della fotografia alla storia delle forme, al contrario il museo deve aprirsi non solo alla fotografia in quanto oggetto, ma anche al soggetto, alla destinazione d’uso dell’immagine secondo un’equazione complessa che vede l’interesse concentrarsi su grandi temi come la luce, il colore, il nero ecc.»²².

Nuovi orientamenti, nuovi contenuti, nuove chiavi di lettura che si offrono al dibattito contemporaneo della critica storico fotografica.

22 C. Guillot, *François Cheval: On ne peut résumer l’histoire de la photo à l’histoire des formes*, in «Le Monde», 8 agosto 2010.

Il collezionismo fotografico nelle istituzioni pubbliche: una necessità o una scelta?

Un *archivio di fotografia* è qualcosa di più e, nello stesso tempo, di meno, di un *museo di fotografie documentarie*: esso, come quelli di manoscritti, se è destinato a facilitare le ricerche e gli studi della generazione presente, ha da poter costituire una preziosa raccolta di materiale per gli studiosi dell'avvenire, e da rispondere quindi a condizioni speciali che non sempre una collezione di fotografie di varia origine è atta a soddisfare [...].

Io vedrei con viva soddisfazione il *Prof. Ricci* [...] farsi promotore di un Regolamento internazionale degli archivi fotografici, nel quale fossero fin da ora fissate le norme da seguire nella produzione dei materiali a questi destinati¹.

È questo l'auspicio che Giovanni Santoponte, nell'ottobre 1904, rivolge dalle pagine dell'«Annuario della Fotografia e delle sue Applicazioni» (1905), in occasione della notizia relativa all'istituzione di un Archivio Fotografico presso le Regie Gallerie degli Uffizi, avvenuta l'anno precedente per iniziativa appunto di Corrado Ricci².

Nonostante il compiacimento espresso per l'iniziativa, che dà adito a Santoponte di ricordare anche e rinnovare l'invito, già rivolto alla comunità che allora faceva capo alla Società Fotografica Italiana, per la creazione a Roma di un "Museo Italiano di Fotografie documentarie" – che egli

1 G. Santoponte, *Per un Museo italiano di Fotografie documentarie*, in «Annuario della fotografia e delle sue applicazioni», Roma, VII, 1905, pp. 38-48, pp. 40, 42. Il corsivo è di chi scrive.

2 L'articolo citato, apparso nel 1905, riporta la data "ottobre 1904". Per l'attività di Corrado Ricci, quale fondatore e promotore di importanti raccolte fotografiche nell'ambito dell'amministrazione delle Antichità e Belle Arti, cfr. in particolare M. Miraglia, M. Ceriana (a cura di), *Brebra. 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano. Il "ricetto fotografico" di Brebra*, Electa, Milano 2000; B. Cestelli Guidi, *Le applicazioni delle tecniche di riproduzione visiva tra pedagogia e tutela: il caso esemplare di Corrado Ricci*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 58 (III Serie, XXVI), 2003, pp. 413-426.

aveva progettato fin dal 1901 –³, il progetto fiorentino non manca tuttavia di destare alcuni dubbi e suscitare alcune riflessioni, che mi sembra utile riportare, così come espressi nell'articolo di Santoponte, per poi rileggerli alla luce di quanto avvenuto e sperimentato, nel corso del secolo, nelle nostre istituzioni; e per interrogarci quindi, di nuovo, sul senso, sul valore, sulla necessità e opportunità, nonché sulle modalità del collezionare oggi i materiali, i fondi, le opere, i beni fotografici in genere.

Nelle parole di Corrado Ricci, l'Archivio delle Regie Gallerie degli Uffizi sarebbe stato destinato a costituire

una raccolta pubblica, dove i prodotti della fotografia si trovino in numero cospicuo e con ordine disposti. Ognuno potrebbe ricercarvi molti dei documenti grafici che gli abbisognano pei suoi studi [...]. In tale deposito si raccoglierebbero, nel maggior numero possibile, fotografie di opere d'arte, di luoghi, d'avvenimenti, di persone ragguardevoli in ogni campo dello scibile [...]. Chi oggi conosce la fatica dei molti dilettanti che si sono spinti a riprodurre cose interessanti, in luoghi difficili e con viaggi costosi? A chi servono le fotografie che uno scrittore con grandi spese ha raccolto per qualche sua opera, dopo ch'ei se n'è giovato? Chi trova le riproduzioni di molte opere d'arte possedute da privati? Dove va il grande cumulo di fotografie usato dai giornali illustrati? Chi vede le fotografie depositate per legge ne' musei, nelle pinacoteche, negli uffici regionali dei monumenti?⁴

Ma [tale raccolta di documenti fotografici] – si chiede Santoponte – è da considerare, a stretto rigore, un Archivio Fotografico, nel significato moderno della parola? O non tende piuttosto a costituire un farraginoso museo di fotografie svariatissime, ma solo in parte rispondenti al carattere di fotografie documentarie? E quindi, non è da temere che essa finisca col non esser più né un archivio fotografico, né un museo di fotografie documentarie?⁵

3 G. Santoponte, *Per un Museo italiano di Fotografie documentarie*, cit., p. 38. Fallito il progetto del museo di fotografie documentarie con sede a Roma (che Santoponte aveva lanciato dalle pagine dell'«Annuario della fotografia e delle sue applicazioni», Roma, IV, 1902, p. 146), nel presente articolo egli riferisce invece delle intenzioni e delle trattative in corso tra la Società Fotografica Italiana e il Touring Club Italiano per la creazione di tale istituzione, a livello nazionale, con due sedi di riferimento (Milano e Firenze).

4 Dal programma dell'Archivio Fotografico, steso da Corrado Ricci e in parte riportato da G. Santoponte, *Per un Museo italiano di Fotografie documentarie*, cit., p. 39.

5 Ivi, p. 40.

È innanzi tutto doveroso considerare il sottile distinguo che, di fatto, oggi, noi possiamo scorgere in tale formulazione, visto il limite del linguaggio utilizzato, chiaramente condizionato dall’atteggiamento “positivista” che traspare nei confronti del mezzo, che comunque, all’inizio del secolo scorso, era apprezzato ancora soprattutto in relazione alle sue più evidenti caratteristiche referenziali e alla sua implicita vocazione documentaria; distinguo che induce Santoponte a stabilire il confine tra le due diverse entità, quella archivistica e quella museale, sulla base piuttosto del rigore dell’ordinamento scientifico e dell’uniformità e omogeneità tipologica dei materiali raccolti. E, a proposito di ciò, è interessante rilevare, nella proposta di Santoponte, anche tutto un insieme di raccomandazioni normative che sono state poi recepite soltanto in tempi molto più recenti, sia per ciò che riguarda gli aspetti della catalogazione e dell’ordinamento, sia per ciò che concerne la qualità e gli standard per la conservazione e la garanzia della stabilità nel tempo dei materiali⁶.

Tuttavia, al di là di questi distinguo, è importante sottolineare come già allora – agli inizi cioè del lungo e tortuoso processo che ha in seguito accompagnato la sedimentazione delle raccolte fotografiche pubbliche, nelle varie realtà italiane, centrali e periferiche, e che ha condotto all’attuale assetto legislativo e normativo, finalizzato alla salvaguardia, alla tutela e alla gestione dei beni fotografici in Italia – fosse presente *in nuce* la piena consapevolezza dei diversi ruoli e delle diverse funzioni che competono alle varie entità, ai vari soggetti responsabili, a vario titolo e in contesti differenziati, della conservazione e della patrimonializzazione della fotografia.

Secondo Santoponte,

Un Archivio Fotografico, dunque, ha per oggetto di dare un quadro fedele ed esatto dello stato presente di un popolo e dell’ambiente in cui esso vive

6 Si pensi anche soltanto agli sforzi condotti per la definizione di uno standard catalografico nazionale per il patrimonio fotografico (Scheda F, per la quale cfr. *Strutturazione dei dati delle schede di catalogo. Beni artistici e storici. Scheda F/prima parte*, ICCD, Roma 1999), oltre a tutte le varie normative e ai diversi protocolli individuati dall’Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, dall’Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche italiane e da varie altre istituzioni per la documentazione digitale dei vari beni e l’archiviazione dei relativi dati (cfr. ad esempio, *Linee guida per la digitalizzazione del materiale fotografico*, ICCU, Roma 2005).

(nonché delle condizioni attuali dei prodotti delle civiltà anteriori che il paese racchiude), per uso, specialmente, delle generazioni avvenire; quadro che deve essere informato, negli elementi di cui si compone, a criteri fissi e determinati, che rendano possibile, per la omogeneità dei dati che ne risultano, il confronto, per una stessa epoca, fra un popolo e l'altro. A questo rigore scientifico non occorre che s'informi un Museo di fotografie documentarie: esso non ha tanto da porgere materia di esame e di studio ai posteri, quanto ai contemporanei, i quali devono potervi trovare i materiali atti a confortare una ipotesi; a comprovare una teoria, un saggio [...]. Si tratta, per così dire, di raccogliere gli elementi di tutta una civiltà, nelle varie sue fasi [...] tutto quanto ha rapporto con qualsiasi parte dello scibile [come, ad esempio, nel Museo parigino sorto nel 1894 per iniziativa di Léon Vidal]⁷.

Un tale genere di Museo, per il quale Santoponte avrebbe previsto anche un protocollo ben definito per l'accesso e la selezione dei materiali, oltre che una serie di attività per la loro conoscenza e divulgazione, avrebbe ben potuto far fronte, ad esempio, alla dispersione di importanti fondi fotografici, come quello – cui egli si riferisce espressamente – di «preziose negative di Roma sparita, di costumi, di monumenti, di fatti e di personaggi del Risorgimento, [...] di tutto quanto si conteneva nello studio di un antico ed esimio fotografo romano», andato invece all'asta nel 1903⁸. Si tratta, in questo caso, del fondo fotografico di Lodovico Tuminello, poi fortunatamente in parte recuperato (con l'acquisto nel 1906) e assicurato alle raccolte dell'allora Gabinetto Fotografico Nazionale, grazie all'opera illuminata e lungimirante di Giovanni Gargioli, che diresse il GFN dalla sua istituzione, nel 1892, fino al 1913. Raccolte che sono poi confluite nelle collezioni fotografiche dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione e che hanno visto, più recentemente, il passaggio da uno stato di materiali d'uso e di corredo ai servizi catalografici e documentari, a quello di “beni culturali”, con la musealizzazione del patrimonio storico fotografico dell'ICCD⁹.

7 G. Santoponte, *Per un Museo italiano di Fotografie documentarie*, cit., p. 44.

8 Ivi, p. 46.

9 Cfr., per l'istituzione del MAFOS (Museo-Archivio di Fotografia Storica), S. Romano (a cura di), *Museo della fotografia*, Argos, Roma 1996 e M. L. Cavallo, *Gli archivi fotografici dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione*, in D. Brunetti (a cura di), *Beni Fotografici. Archivi e collezioni in Piemonte e in Italia*, Regione Piemonte - Centro Studi Piemontesi, Torino 2012, pp. 223-241. Per la vicenda del

A parte i numerosi e interessanti spunti offerti da Santoponte, va comunque segnalato un certo errore di valutazione nella sua considerazione dell'impegno profuso da Corrado Ricci nei confronti del patrimonio fotografico.

Questi, infatti, non soltanto in quegli anni – tra il 1903 e il 1909 –, in qualità di Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, si era attivato in maniera particolare per la nascita dei primi archivi fotografici all'interno delle soprintendenze artistiche, ma anche prima, nel 1899, aveva promosso e sostenuto – insieme a Camillo Boito, Gaetano Moretti e Giuseppe Fumagalli – l'istituzione del “Ricetto fotografico”, la Raccolta Fotografica Pubblica di Brera, dando vita alla prima significativa esperienza di “collezionismo fotografico” all'interno dei musei italiani.

Una raccolta, questa, nelle intenzioni dei fondatori, non semplicemente al “servizio” della Pinacoteca e della mera documentazione delle opere d'arte, ma pensata già – e anche piuttosto precocemente – come un vero e proprio museo di fotografia, una collezione effettivamente “autonoma”, nell'ambito del più vasto settore storico artistico che le istituzioni braidensi coprivano; una raccolta che, nel riconoscimento implicito delle qualità autoriali del mezzo, fosse in grado di abbracciare i diversi campi d'interesse che la fotografia, fin dalla sua nascita, aveva attraversato e sperimentato, in tutte le sue accezioni, professionali e amatoriali e in tutte le sue declinazioni, documentative/conoscitive, espressive/creative.

Nel progetto di Brera, come ha sottolineato Marina Miraglia, era «l'anticipazione concettuale di più attuali progetti» museali, il primo tentativo istituzionale di indagare, nelle sue varie sfaccettature, la storia della fotografia nella storia più generale dell'immagine e della cultura dello sguardo, e di «offrire alla posterità i documenti idonei a scriverla»¹⁰.

D'altra parte, proprio tra fine Ottocento e primo Novecento, con l'irrompere della fotografia amatoriale nella scena della produzione fotografica, e con il contributo delle riviste e dei movimenti legati

fondo Tuminello, cfr. S. Romano, *Il collezionismo di una istituzione pubblica: Roma, l'archeologia e il Medioevo*, in S. Romano (a cura di), *L'immagine di Roma 1848-1895. La città, l'archeologia, il medioevo nei calotipi del fondo Tuminello*, Electa, Napoli 1994, pp. 11-15.

¹⁰ Cfr. in particolare M. Miraglia, *La fortuna istituzionale della fotografia dalle origini agli inizi del Novecento*, in Ead., M. Ceriana (a cura di), *Brera. 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano. Il “ricetto fotografico” di Brera*, cit., pp. 11-21.

al Pittorialismo e alla “Fotografia artistica”, anche in Italia si avvia progressivamente quel processo per il riconoscimento dell’autonomia linguistica della fotografia che porterà alla piena consapevolezza di una concezione moderna della fotografia, quale espressione e manifestazione di uno sguardo soggettivo sul mondo e, come tale, immagine anch’essa dotata di autorialità.

Tuttavia, bisognerà aspettare gli anni Settanta per assistere, anche in Italia, all’incontro vero della fotografia con l’arte e alla definizione del dibattito sulla specificità della fotografia e sulla sua autonomia linguistica. Con l’avvio di nuove esperienze e di nuove tendenze nella produzione fotografica, determinate e influenzate – come anche a livello internazionale – essenzialmente dalla Pop Art e dalle diverse manifestazioni dell’Arte Concettuale, nonché dalle speculazioni teoriche della linguistica e della semeiotica, viene superata definitivamente la concezione positivista della fotografia come mezzo dotato di oggettività muta e passiva. Contestualmente, si assiste in questi anni – anche a livello istituzionale – a un nuovo interesse per la fotografia nei campi dell’espressione e della comunicazione, considerata ora anche al di là del suo utilizzo strumentale e dei suoi tradizionali ambiti di applicazione¹¹.

È appunto in questi anni che nasce anche l’esigenza di raccogliere, conservare e tutelare il patrimonio fotografico. Esigenza ancor più avvertita oggi, e a partire soprattutto dagli anni Novanta, proprio nel momento in cui – con l’avvento del digitale – la fotografia viene superata dai nuovi sistemi di produzione e trasmissione delle immagini, con una rinnovata consapevolezza, perciò, della necessità di storicizzazione e musealizzazione di quello che Roberta Valtorta ha definito «l’ultimo oggetto fisico della storia dell’arte in un mondo che va verso la smaterializzazione»¹².

È infatti proprio nel corso degli anni Settanta-Ottanta che si hanno anche in Italia – seppure in maniera più sporadica e con risorse molto più scarse che in altri paesi europei – le prime forme di collezionismo fotografico in

11 Cfr. M. Miraglia, *Il patrimonio fotografico italiano: stato di conservazione e progetti di tutela*, in U. Lucas (a cura di), *Storia d’Italia. Annali 20. L’immagine fotografica 1945-2000*, Einaudi, Torino 2004, pp. 701-720.

12 R. Valtorta, *Un progetto delicato*, in Ead. (a cura di), *Il museo, le collezioni*, Museo di Fotografia Contemporanea - Giovanni Tranchida Editore, Cinisello Balsamo-Milano 2004, pp. 32-47 (p. 32).

ambiti istituzionali e i primi sforzi di valorizzazione e di tutela di nuclei fotografici già esistenti presso biblioteche, archivi e soprintendenze; o la creazione di sezioni specifiche dedicate alla fotografia nei musei d'arte moderna e contemporanea; contemporaneamente, si giunge per la prima volta a delineare, anche sotto il profilo legislativo, una linea di politica culturale volta alla salvaguardia del patrimonio fotografico che poi, nell'arco di un trentennio (dall'assegnazione dei compiti specificamente riservati all'Istituto Nazionale per la Grafica e all'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione nell'ambito del Ministero per i Beni Culturali, fin dal 1975, alla definitiva inclusione dei beni fotografici tra le categorie dei beni sottoposti a tutela, con il *Testo Unico dei Beni Culturali*, del 1999 e, successivamente, con il *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, del 2004), passa finalmente dallo status di oggetto-strumento per la tutela, allo status di "bene" a sua volta oggetto di tutela¹³.

Senza ripercorrere, per necessità di sintesi, le diverse fasi attraverso le quali questo processo si è svolto, e che del resto sono ormai note¹⁴, mi soffermerò invece su alcune questioni che, nonostante tutto, ancora oggi, rendono problematica la corretta collocazione, se non addirittura l'individuazione e la definizione critica degli oggetti fotografici destinati al collezionismo, a livello pubblico. E questo, ancora una volta, proprio a causa della specificità della fotografia; specificità che si fonda sulla sua poliedrica e ambigua natura, è implicita nel suo incerto e mobile statuto di indice, di icona e di simbolo, sempre sospesa e in bilico tra istanze di referenzialità e aspirazioni alla creatività.

Questa sua stessa ineludibile natura, che è del resto alla base anche delle diverse tendenze pittoriche che, fin dalle origini, si sono manifestate nella pratica fotografica, come contraltare della vocazione documentaria del mezzo, costituisce il nodo delle relazioni che la fotografia ha stabilito nel

13 I riferimenti legislativi essenziali, ai quali qui si fa riferimento, sono: DPR 3/12/1975, n. 805 (Organizzazione del Ministero per i beni culturali e ambientali); Decreto Legislativo 29/10/1999, n. 490 (Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali); Decreto Legislativo 22/1/2004, n. 42 (Codice dei beni culturali e del paesaggio).

14 Per un approfondimento sulle problematiche poste dalla legislazione relativa alla tutela dei beni fotografici, rimando a M. F. Bonetti, *La tutela dei beni fotografici nell'ambito della nuova disciplina dei beni culturali*, in O. Goti, S. Lusini (a cura di), *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, atti del convegno (Prato 2000), Archivio Fotografico Toscano - Comune di Prato, Prato 2001, pp. 19-24.

tempo con le diverse correnti artistiche, manifestando, soprattutto nelle “simulazioni” della contemporaneità, una dimensione estetica sempre più ibrida e polisemica.

La tensione poetica e la forza concettuale che l’opera d’arte ha continuato a mostrare e ad affermare, dagli anni Settanta, anche in mancanza di un oggetto da ammirare, in seguito all’eliminazione della materia e alla rinuncia alla manualità nelle pratiche artistiche contemporanee, hanno dimostrato quanto l’arte, lungi dall’esser morta, sia ancora – sotto forme e con metodi diversi – estremamente vitale, e hanno contribuito all’affermazione di una concezione dell’arte, non chiusa in se stessa, atemporale e metastorica, ma come sistema condiviso di riferimenti etici e culturali contingenti, continuamente mutante e pronto a reagire alle diverse sollecitazioni del contesto¹⁵.

Lo aveva del resto già messo in luce Walter Benjamin – riprendendo il materialismo storico di Engels – nel rilevare l’aspetto “rivoluzionario” della considerazione materialistica dell’arte che aveva caratterizzato l’opera pionieristica di Eduard Fuchs come collezionista¹⁶.

In tale sistema, anche la fotografia, come qualsiasi altro elemento teso ad assumere e ad affermarsi come “valore” al suo interno, ha cercato e trovato nel tempo la sua diversa legittimazione, operando poi da protagonista nell’ambito delle pratiche artistiche contemporanee. Queste infatti, come ha sottolineato Rosalind Krauss,

hanno vissuto il rimescolamento operato dalla fotografia delle idee di originalità, espressività soggettiva, o singolarità formale, non come una versione deviata di questi valori, ma come la negazione stessa del sistema delle differenze che permette di pensarle. Svelando nel cuore di *ogni* gesto estetico la molteplicità, il fittizio, la ripetizione e lo stereotipo, la fotografia decostruisce la possibilità di differenziare l’originale dalla copia, l’idea prima dalle sue imitazioni servili. La pratica del multiplo [...] è interpretata da centinaia di artisti non come una forma degradata o cattiva dell’originale estetico, ma come il vacillare della distinzione stessa tra originale e copia.¹⁷

15 Cfr. A. Vettese, *Ma questo è un quadro? Il valore nell’arte contemporanea*, Carocci, Roma 2005 (in particolare, *Premessa*, pp. 9-24).

16 W. Benjamin, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico* (1937), in Id., *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1991 (I ed. 1966), pp. 79-123.

17 R. Krauss, *Nota sulla fotografia e il simulacro* (1983), in Ead., *Teoria e storia della fotografia*,

L'attacco alla creatività e all'originalità messo in atto dalle esperienze postmoderniste, che hanno posto al centro della loro rivoluzionaria logica artistica la "morte dell'autore", con la conseguente tendenza al citazionismo e alla pratica del *remake* (della "ripetizione"), ha trovato proprio nelle diverse accezioni della pratica e del linguaggio fotografico le sue più paradossali esemplificazioni.

Si tratta, in altri termini, della stessa prospettiva già lucidamente aperta da Benjamin, il quale aveva spostato la questione del dibattito estetico sulla fotografia in quanto arte alla razionalizzazione del fenomeno sociale dell'arte in quanto fotografia¹⁸.

È evidente allora, in base a quanto fin qui anche soltanto brevemente accennato, la complessità della valutazione che si presenta ai responsabili delle collezioni museali nei confronti della fotografia.

Ciò che ne deriva, in relazione ai compiti della selezione, dell'attribuzione di valore, della legittimazione, e poi anche della gestione, ha ancora a che fare con la spinosa questione, messa in discussione sempre da Rosalind Krauss, del riconoscimento dei diversi «spazi discorsivi» della fotografia, e cioè della sua giusta posizione: non sempre e non necessariamente pertinente alla sfera dell'estetica, e quindi al *Museo*, quale luogo di conservazione e spazio espositivo deputato all'arte; ma, in molte e importanti accezioni, riconducibile invece allo spazio dell'*Archivio*, all'interno del quale, tra l'altro, operano valori autonomi dalle categorie di "autore", di "opera" e di "genere" che costituiscono i presupposti essenziali per il riconoscimento e l'identificazione di un oggetto artistico¹⁹.

Ecco allora che – come già diversamente affermato e sottolineato in altre precedenti occasioni di riflessione sul ruolo e sulle varie competenze delle istituzioni nei confronti della fotografia –²⁰ la patrimonializzazione

edizione italiana a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 1996, pp. 218-232 (pp. 225-226).

18 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 17-56 (pp. 29-30).

19 R. Krauss, *Gli spazi discorsivi della fotografia* (1982), in Ead., *Teoria e storia della fotografia*, cit., pp. 28-49.

20 Cfr. ad esempio S. Lusini (a cura di), *La cultura fotografica in Italia oggi. A 20 anni dalla fondazione di AFT. Rivista di Storia e Fotografia*, atti della Giornata di studio (Prato 2006), Comune di Prato - Archivio Fotografico Toscano, Prato 2007 (in particolare: R. Valtorta, *Fotografia e musei in Italia. L'esperienza del Museo di Fotografia Contemporanea*, pp. 71-74; M. F. Bonetti, *Istituzioni e promozione della cultura fotografica*, pp. 75-76; S. Paoli, *Istituzioni e promozione della cultura fotografica. Identità fra storia, etica e politiche culturali*, pp. 77-78).

e la valorizzazione dei beni fotografici, al di là del riconoscimento del loro genere e dei contenuti storico-artistici, antropologici, architettonici, geografici, ecc., o dei valori espressivi e simbolici che essi veicolano, trovano le loro motivazioni e il loro ultimo senso nell'indagine e nell'interpretazione anche teorica della storia specifica dei singoli beni, delle identità a cui essi si riferiscono, delle pratiche e delle intenzioni sottese alla loro realizzazione, delle relazioni e mediazioni messe in atto, delle istituzioni e dei soggetti coinvolti nella loro produzione e che hanno operato per la loro stessa esistenza e sopravvivenza.

In sintesi, affinché le istituzioni possano svolgere appieno la loro missione, rispondendo nello stesso tempo alle diverse necessità della conoscenza e dell'analisi critica della contemporaneità, anche attraverso la storicizzazione dei fenomeni culturali che l'hanno preceduta, muovendosi costantemente e coerentemente tra tensioni conservative e scelte collezionistiche, tra committenza/produzione da una parte, e divulgazione/promozione dall'altra, occorrerà far corrispondere sempre alla "connotazione" dei beni fotografici individuati, una "connotazione" della collezione, dello spazio specifico in cui essi possano essere meglio compresi e valorizzati.

Accettando anche la sfida – che oggi si impone con più forza e più frequentemente – della trasformazione e dello slittamento del "senso" e del "valore" stesso delle immagini e del loro statuto; trasformazione che lo spazio "discorsivo" della comunicazione, sempre più ampio e pervasivo, per le incalzanti innovazioni tecnologiche del mondo della rete, determina e manipola, predominando e condizionando ormai lo scenario complessivo del mondo del visuale.

La patrimonializzazione della fotografia. Profili giuridici

1. Patrimonio, bene, beni

Nel linguaggio giuridico, si intende per *patrimonio* l'insieme dei rapporti aventi contenuto economico che fanno capo ad un soggetto: tanto quelli attivi, che comportano un diritto soggettivo (assoluto o relativo) del titolare, quanto quelli passivi, che comportano invece un obbligo¹. Lo stesso versante *attivo* è peraltro definito, nei suoi confini, dai limiti che incontrano l'esercizio dei diritti del titolare: limiti che possono consistere, in primo luogo, in *doveri di astensione* dal tenere comportamenti che interferiscano con diritti di terzi, ma che possono altresì consistere in *doveri di cooperazione*.

Sotto il profilo giuridico, quindi, parlare di “patrimonializzazione della fotografia” significa porre l'attenzione sull'intreccio dei diritti ed obblighi che fanno capo ad un certo soggetto riguardo ad una specifica categoria di beni; e sui doveri che concorrono ad identificare e circoscrivere quel patrimonio.

Il quadro che ne emerge è complesso. Sul medesimo *bene-fotografia*, infatti, più soggetti possono vantare differenti diritti, aventi natura tra loro eterogenea e potenzialmente confliggenti; e tale circostanza può portare a qualificare la stessa fotografia come *bene* in differenti accezioni. Un uso più accurato del linguaggio giuridico suggerisce anzi di dire che nella fotografia è ravvisabile una pluralità di «cose che possono formare oggetto di diritti» (art. 810 c.c.), quindi una pluralità di *beni*, dei quali almeno cinque facilmente individuabili: l'“esemplare” o “supporto”, ossia la fotografia nella sua materialità; l'opera dell'ingegno (o il lavoro tutelato da un diritto connesso al diritto d'autore), ossia la fotografia quale oggetto di diritti di proprietà intellettuale; l'immagine, ossia la fotografia quale

1 Cfr. M. Bessone (a cura di), *Istituzioni di diritto privato*, Giappichelli, Torino 1999, p. 344.

rappresentazione delle sembianze di persone o di cose; il documento, ossia la fotografia quale veicolo di informazioni; l'*input*, ossia la fotografia quale fattore produttivo per l'industria culturale e dell'intrattenimento, per la realizzazione di *applicazioni* informatiche, ecc.

Evidenti esigenze espositive consigliano a questo punto di scegliere un *punto di vista*, di porsi cioè nella prospettiva del titolare di una sola tipologia di tali beni, tentando di indagare (senza pretesa di esaustività) quali relazioni attive e passive compongano il suo "patrimonio fotografico" e come questo sia delimitato dall'esistenza di differenti beni afferenti alla medesime fotografie. Sceglierò la prospettiva del titolare di un patrimonio fotografico materiale: per usare l'efficace espressione della *Florence Declaration*, di un patrimonio di fotografie intese come «oggetti materiali nel tempo e nello spazio»². Si tratta di una scelta che deriva dalla mia esperienza professionale, nella quale ho spesso constatato come la gestione di un simile patrimonio comporti difficoltà e incertezze di natura giuridica maggiori rispetto alla gestione di un patrimonio fatto di diritti di proprietà intellettuale, diritti d'immagine, informazioni, ecc.

2. Il "potere sulle cose"

Nella sua materialità, la fotografia è certamente un bene mobile, quindi suscettibile di essere acquistato mediante il possesso; altre classificazioni sono più ardue: distinzioni che solitamente opera la manualistica di diritto privato², come quelle tra beni *specifici* e *generici*, *fungibili* e *infungibili*, *produttivi* e *non produttivi*, si attagliano con difficoltà alla fotografia. È infatti difficile dire in termini generali ed astratti, ad esempio, se il positivo fotografico sia un bene di cui rileva solo l'appartenenza al *genere* delle innumerevoli stampe realizzabili a partire dallo stesso negativo, o non sia piuttosto un bene specifico, cioè individuato e distinto.

Il proprietario della fotografia intesa quale bene materiale, come il proprietario di qualsiasi altro bene, potrà *goderne e disporne in modo pieno ed esclusivo* (art. 832 c.c.): potrà utilizzare le fotografie, anche al fine di trarne

2 Cfr. F. Gazzoni, *Manuale di Diritto privato*, ESI, Napoli 2003, p. 197 e ss.

un'utilità economica; venderle, donarle, costituirvi diritti reali minori a favore di terzi, ecc.; e potrà escludere chiunque altro dal godimento e dalla disposizione. L'esclusività del diritto di proprietà, lo *ius excludendi alios*, ha un'evidente implicazione: il potere di regolamentare l'accesso e la fruizione da parte di terzi.

Il diritto di sottrarre un patrimonio fotografico all'accesso dei terzi, o di condizionare tale accesso all'accettazione da parte del terzo di determinati termini e clausole, o di discriminare tra terzi in base ai criteri più vari (o semplicemente al *bon plaisir* del titolare); o, ancora, di spostarlo, adibirlo agli usi più vari, trascurarne la conservazione, ecc. può avere riflessi che travalicano un mero assetto di interessi privati.

Così, esso può trovare dei limiti nella disciplina dei beni culturali, applicabile alle «fotografie, con relativi negativi e matrici, [...] aventi carattere di rarità e di pregio»³. Benchè l'attuale Codice, a differenza del previgente Testo Unico, non specifichi che il "pregio" possa essere sia di carattere artistico che di carattere storico, non penso che a tale mancata qualificazione debba attribuirsi una portata restrittiva; mi pare quindi che resti d'attualità quanto si osservava nel vigore della vecchia norma: che «il *pregio storico* può essere connesso alla storia dell'arte, ma anche alla storia *tout-court* e, soprattutto, alla storia del mezzo [fotografico] e delle sue funzioni sociali»³.

Le fotografie sono peraltro beni che, anche quando non assurgano a «testimonianza avente valore di civiltà»⁴, sono suscettibili di costituire importanti strumenti di dibattito pubblico, di ricerca storica e storico-artistica, di insegnamento e studio, di tutela del patrimonio culturale, e così via.

Il *potere sulle cose*, quindi, non può identificarsi con uno *jus utendi atque abutendi* che lasci al puro arbitrio (o al capriccio) del proprietario stabilire chi ed in che modo possa accedere alla fotografia e quale uso farne: se il titolare è un ente pubblico, tale potere andrà esercitato alla stregua sia di specifiche disposizioni di legge, che dei principi generali che regolano l'azione amministrativa (quali logicità, proporzionalità, imparzialità,

3 M. F. Bonetti, *La tutela dei beni fotografici nell'ambito della nuova disciplina dei beni culturali*, in O. Goti, S. Lusini (a cura di), *Strategie per la fotografia*, atti del convegno, Archivio Fotografico Toscano, Prato 2001, p. 19.

4 Cfr. il combinato disposto degli artt. 2 co. 2, 10 e 11 del Codice dei beni culturali.

adeguatezza dell'istruttoria); se si tratta di un ente privato, alla stregua dei suoi fini statutari; comunque, entro i limiti posti dai principi generali dell'ordinamento giuridico (quali il divieto dell'abuso del diritto)⁵, e dalle leggi speciali in rapporto alle diverse categorie di beni, anche alla luce dell'art. 42 della Costituzione (funzione sociale della proprietà).

3. Patrimonio materiale versus proprietà intellettuale

Una specifica serie di limiti al potere di godere e disporre delle fotografie – quindi, una specifica linea di demarcazione del patrimonio fotografico materiale – deriva dall'indipendenza tra la proprietà (o disponibilità ad altro titolo) della fotografia nella sua materialità, e la titolarità (o disponibilità) dell'opera che eventualmente in quell'oggetto sia incorporata. Il supporto materiale e l'opera sono, come già accennato, *beni* distinti, non solo perché proprietario del primo e titolare della seconda possono non coincidere, ma anche perché differente è la disciplina dell'acquisto e della circolazione, così come differente è il contenuto dei rispettivi diritti e i relativi limiti.

Il titolare di un patrimonio fotografico materiale potrebbe così trovarsi a vestire i panni dell'aspirante utilizzatore dei relativi “*beni immateriali*” (altrui), bisognoso dell'autorizzazione dei titolari dei diritti di proprietà intellettuale per compiere una serie ampia di attività ed esposto, in mancanza di tale autorizzazione, alle azioni di costoro (in particolare, a quelle di carattere inibitorio).

Ciò vale non solo per attività consistenti nello sfruttamento commerciale delle fotografie, ma anche per attività aventi finalità puramente culturali, scientifiche, didattiche o conservative. Già la semplice digitalizzazione,

5 Che il più recente insegnamento della Suprema Corte (Cass. 18.9.2009 n. 20106) afferma appunto essere un principio di portata generale, specificazione del generale principio di solidarietà sociale di cui all'art. 2 Cost. Più in particolare, la Corte ha ritenuto che «gli elementi costitutivi dell'abuso del diritto – ricostruiti attraverso l'apporto dottrinario e giurisprudenziale – sono i seguenti: 1) la titolarità di un diritto soggettivo in capo ad un soggetto; 2) la possibilità che il concreto esercizio di quel diritto possa essere effettuato secondo una pluralità di modalità non rigidamente predeterminate; 3) la circostanza che tale esercizio concreto, anche se formalmente rispettoso della cornice attributiva di quel diritto, sia svolto secondo modalità censurabili rispetto ad un criterio di valutazione, giuridico od extragiuridico; 4) la circostanza che, a causa di una tale modalità di esercizio, si verifichi una sproporzione ingiustificata tra il beneficio del titolare del diritto ed il sacrificio cui è soggetta la controparte».

ad esempio, è qualificabile giuridicamente come atto di riproduzione dell'opera, e come tale rientra nella sfera di esclusiva dell'autore (o dei suoi aventi causa), non in quella del proprietario della fotografia intesa come bene materiale.

È stata persino questione dibattuta, fino a tempi recenti, quella dell'individuazione del soggetto a cui spetti il diritto di esporre in pubblico l'esemplare di un'opera. I pareri favorevoli all'autore, così come le posizioni dubitative, si fondavano sull'ampia portata della facoltà di utilizzazione economica dell'opera conferita all'autore dall'art. 12 LDA e sulla constatazione che l'esposizione influisce sull'«intensità di fruizione dell'opera»⁶. La (scarsa) giurisprudenza italiana che si era occupata della questione propendeva per il proprietario dell'esemplare materiale⁷, e tale posizione sembra avere avuto un'esplicita emersione legislativa nell'art. 21 d.lgs. 685/1994 che esclude dalle attività sottoposte al diritto di noleggio e di prestito dell'autore proprio la «cessione [in uso] di opere o di esemplari di opere a fini di esposizione». La Corte di Giustizia delle Comunità europee, con la sentenza del 17 aprile 2008⁸, ha infine negato che tra i diritti esclusivi di utilizzazione economica conferiti all'autore vi sia quello di esporre l'opera in pubblico, così pronunciandosi a favore del proprietario dell'esemplare materiale.

Un'altra, più recente sentenza della Corte di Giustizia ha peraltro messo in crisi la tradizionale distinzione italiana tra *fotografie creative* e *fotografie semplici*⁹, così che oggi ancor più che in passato il titolare di un patrimonio fotografico materiale dovrà fare i conti con il diritto d'autore e con la panoplia di singole facoltà esclusive (*iura excludendi alios*) che questo conferisce¹⁰.

6 Rispettivamente, D. Sarti, *Diritti esclusivi e circolazione dei beni*, Giuffrè, Milano 1996, p. 413; P. Greco, P. Vercellone, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, UTET, Torino 1976, p. 153 e ss.

7 Cfr. C. App. Milano, 25.2.1997, in «Annali Italiani del Diritto d'Autore», 1997, 887, Trib. Verona, 13.10.1989, in «Foro Italiano», 1990, I, 2626. Cfr. Cass. 24.4.1941, in «Il Diritto d'Autore», 1941, 371; C. App. Venezia, 25.3.1955, in «Foro Italiano», 1955, I, 717.

8 In causa C-456/06, *Peek & Cloppenburg KG c. Cassina SpA*, disponibile on line al sito istituzionale della Corte www.curia.eu.

9 Corte di Giustizia, 1° dicembre 2011, in causa C-145/10, *Eva Maria Painer - Standard Verlags GmbH e a.* disponibile on line al sito istituzionale della Corte www.curia.eu; su tale sentenza mi permetto di rinviare a C. E. Mezzetti, *Il caso Painer: una rivoluzione copernicana per la tutela della fotografia in Italia?*, in corso di pubbl. in «Giurisprudenza italiana».

10 Tra queste si annoverano i diritti di autorizzare: «la moltiplicazione in copie diretta o indiretta, temporanea o permanente, in tutto o in parte, dell'opera, in qualunque modo o forma»

Il proprietario dell'esemplare si trova infatti rispetto al titolare del diritto d'autore in una posizione deteriore, derivante anche dalla circostanza che il diritto d'autore gode tradizionalmente, rispetto alle altre privative intellettuali (brevetti, marchi, *design*, ecc.), di uno statuto particolare:

- l'esclusiva sorge immediatamente ed automaticamente, all'atto stesso della creazione dell'opera (i.e. della realizzazione della fotografia), prescindendo quindi sia dalla "meritevolezza" dell'opera stessa, che da formalità e controlli sull'esistenza dei requisiti di tutela; manca quindi (o quanto meno è assai tenue) un meccanismo articolato di limiti e di filtri a cui sia assegnata la funzione di equilibrare i costi sociali della privativa con i suoi benefici; ugualmente manca un regime di pubblicità che consenta di sapere se una certa opera è tutelata e chi sia il titolare dei relativi diritti di proprietà intellettuale;

- tra i requisiti di tutela, quello della novità è richiesto sul piano soggettivo (indipendenza della creazione) e non su quello oggettivo-estrinseco¹¹, così che anche opere identiche, purchè frutto di un lavoro autonomo dei rispettivi autori, sono singolarmente tutelate;

- essendo il sorgere della tutela indipendente da un atto amministrativo, la protezione è automaticamente universale (o almeno estesa a tutti i Paesi aderenti alla Convenzione di Unione di Berna e oggi all'Accordo TRIPS);

- l'esclusiva permane per un tempo assai lungo, di nuovo indipendentemente da formalità o costi per il suo mantenimento; la sua durata è incerta a priori (decorrendo dalla morte dell'autore), ma può

(diritto di riproduzione – art. 13 l. 633/1941 LDA); la comunicazione al pubblico mediante «l'impiego di uno dei mezzi di diffusione a distanza», comprese «le comunicazioni al pubblico codificate con condizioni particolari di accesso» e, altresì, la «messa a disposizione del pubblico dell'opera in maniera che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e nel momento scelti individualmente» (diritto di comunicazione – art. 16 LDA); «di mettere in commercio, di porre in circolazione o comunque a disposizione del pubblico» l'opera o suoi esemplari, salvo il c.d. principio dell'esaurimento (diritto di distribuzione – art. 17 LDA); la «cessione in uso degli originali, di copie o supporti di opere [...] fatta per un periodo limitato di tempo ed ai fini del conseguimento di un beneficio economico o commerciale diretto o indiretto» (diritto di noleggio – art. 18-bis co. 1 LDA); la medesima attività sopra menzionata, fatta però da «istituzioni aperte al pubblico [...] a fini diversi da quelli di cui al comma 1» (diritto di prestito – art. 18-bis co. 2 LDA); la modificazione dell'opera, ed il trarne una nuova opera creativa (diritto di elaborazione – art. 18 co. 2 LDA).

11 Il punto è, in effetti, controverso: mentre le Istituzioni comunitarie paiono decisamente orientate nel senso indicato nel testo, parte della dottrina (segnatamente, italiana) richiede invece la presenza anche della novità oggettiva. Sulla questione cfr., *ex multis*, P. Auteri, *Diritto d'autore*, in AA. VV., *Diritto industriale – Proprietà intellettuale e concorrenza*, Giappichelli, Torino 2009, p. 500 e ss.

estendersi in perpetuo grazie a successive elaborazioni dell'opera;

- non esiste alcun onere di "attuazione" o di "uso effettivo", i.e. di pubblicazione o divulgazione dell'opera: l'autore ha diritto di mantenerla in regime di "inedito";

- l'esclusiva è di natura intrinsecamente ultramerceologica, grazie al diritto di autorizzare successive elaborazioni o adattamenti dell'opera, oltre che grazie al principio di indipendenza delle varie facoltà di utilizzazione economica, così che la privativa può estendersi su più mercati indipendenti (ad es., da quello editoriale, a quello delle *app*, a quello del *merchandising*, ecc.);

- in virtù, infine, del legame tra forma espressiva e personalità dell'autore, il diritto d'autore conferisce un potere sull'utilizzazione dell'opera assai ampio, che comprende la facoltà di impedire a terzi di trarne opere "dipendenti" (elaborazioni creative) e che investe anche profili non patrimoniali (diritto morale).

Risulta quindi evidente quanto sia limitato il potere di godere e disporre dell'*esemplare* a fronte delle facoltà esclusive di cui si compone il diritto sull'*opera*.

Ed è altresì evidente che il primo problema che il titolare di un patrimonio fotografico materiale si trova dinnanzi, una volta che abbia ritenuto che le fotografie che lo compongono sono tutelate dal diritto d'autore (o da un diritto connesso), è di individuare e ritracciare il titolare di quest'ultimo, al quale rivolgersi per le necessarie autorizzazioni; ciò che può rivelarsi tutt'altro che semplice, e a volte addirittura impossibile.

La Commissione Europea è recentemente intervenuta con una proposta di direttiva *su taluni usi consentiti di opere orfane*¹². L'obiettivo di tale proposta è appunto quello di consentire ad alcune istituzioni culturali (tra le quali «biblioteche, istituti di istruzione, musei pubblicamente accessibili, nonché archivi») di digitalizzare e di mettere a disposizione del pubblico *on line* quelle opere il cui titolare non sia stato individuato o rintracciato nonostante una "ricerca diligente" nello Stato di prima pubblicazione.

Il testo originario della proposta prevedeva però che tale disciplina

¹² COM (2011) 289 del 24.5.2011, disponibile on line al sito istituzionale <http://eur-lex.europa.eu>.

fosse applicabile (oltre che a talune opere cinematografiche, audio e audiovisive) soltanto alle «opere pubblicate sotto forma di libri, riviste, quotidiani, rotocalchi o altre pubblicazioni» (art. 1.2.1); e se il generico riferimento a *pubblicazioni* contenuto nella versione italiana poteva consentire interpretazioni estensive o evolutive, esaminando altre versioni (*other writings, autres écrits, sonstiger Schriftform*) ci si avvedeva che esso era probabilmente frutto di una traduzione inaccurata. Le *fotografie orfane* suscettibili di digitalizzazione e messa a disposizione *on line* per fini culturali ed educativi potevano così essere solo quelle che erano già state oggetto in passato di utilizzazione editoriale. Il nuovo testo della proposta, licenziato l'8 giugno 2012¹³, prevede invece una significativa apertura, laddove estende la disciplina delle opere orfane alle opere inedite, ma rese pubblicamente accessibili (in formato analogico, sembra sottinteso) dall'istituzione culturale in questione con il consenso del titolare dei diritti di proprietà intellettuale, a condizione che sia ragionevole assumere che questi non si opporrebbe oggi alla digitalizzazione e messa a disposizione *on line*.

4. Altri limiti: immagini, informazioni

Anche nel caso di coincidenza tra proprietà del *supporto* e proprietà dell'*opera*, o di assenza di diritti di proprietà intellettuale per carenza dei requisiti di accesso alla tutela o per lo spirare del termine di protezione, le situazioni passive ed i limiti alle facoltà di disposizione e di godimento del titolare del patrimonio fotografico materiale non sono comunque trascurabili.

Una prima serie di limiti si rinviene nella disciplina del diritto all'immagine (artt. 96 e 97 LDA e art. 10 c.c.) che prevede, come regola generale, che l'uso dell'immagine altrui sia lecito solo con il consenso della persona ritratta, salvo che tale uso sia «giustificat[o] dalla notorietà o dall'ufficio pubblico ricoperto, da necessità di giustizia o di polizia, da scopi scientifici, didattici o culturali, o quando la riproduzione è collegata a fatti, avvenimenti, cerimonie

¹³ Disponibile on line al sito <http://register.consilium.europa.eu/pdf/en/12/st10/st10953.en12.pdf>.

di interesse pubblico o svoltisi in pubblico» (art. 97 LDA).

Benché il diritto all'immagine rientri nel novero dei diritti della personalità (tradizionalmente considerati non patrimonialmente valutabili, oltre che indisponibili)¹⁴ esso ha però subito una crescente *patrimonializzazione*, tanto che la giurisprudenza ha riconosciuto l'esistenza, segnatamente in capo a persona nota, di un vero e proprio diritto «allo sfruttamento commerciale della propria immagine»¹⁵. Non solo: tale diritto, che tradizionalmente si riteneva potesse riferirsi alla sola rappresentazione esteriore di persone fisiche, è stato da una recente pronuncia della Corte di Cassazione esteso agli oggetti materiali¹⁶, con il riconoscimento ad una persona giuridica del diritto allo sfruttamento economico dell'immagine di un bene aziendale (una barca, nel caso di specie).

È invece un dato da tempo acquisito al diritto positivo che la riproduzione di beni culturali sia subordinata ad un provvedimento concessorio, di natura discrezionale, dell'ente che ha in consegna il bene stesso (artt. 107-109 Codice dei beni culturali e del paesaggio); la concessione della facoltà di riproduzione (e la determinazione dell'eventuale canone o corrispettivo) è in particolare subordinata alla valutazione delle utilizzazioni previste, che devono costituire oggetto di dichiarazione e di impegno da parte del richiedente nei confronti dell'Amministrazione. Ne consegue che tale provvedimento normalmente limita l'ulteriore utilizzabilità delle immagini, e così anche il diritto di godimento del proprietario della fotografia.

Un più recente intervento legislativo (art. 12 D.lgs. 13.8.2010 n. 131) conferisce altresì alle amministrazioni dello Stato ed agli enti locali la facoltà di registrare come marchio gli «elementi grafici distintivi tratti dal patrimonio culturale, storico, architettonico o ambientale del relativo territorio» al fine di trarne proventi anche «mediante la concessione di licenze e per attività di merchandising»; la portata precettiva della norma è piuttosto sfuggente (si sostiene anzi che ne sia totalmente priva)¹⁷ ma essa è sintomatica di

14 Cfr. F. Gazzoni, *Manuale di Diritto privato*, cit., p. 176.

15 Trib. Roma, 23.5.2001, in «Gius» 2001, 2888; cfr. Cass., 2.5.1991, n. 4785.

16 Cass. 11.8.2009 n. 18218. Sulle differenti opinioni relative all'estendersi del diritto di proprietà alla rappresentazione del bene che ne è oggetto cfr. G. Spedicato, *Digitalizzazione di opere librarie e diritti esclusivi*, www.aedon.mulino.it/archivio/2011/2/spedicato.htm, 2011 (ultima cons. 19.6.2012).

17 Cfr. P. Galli (a cura di), *Codice commentato della Proprietà industriale e intellettuale*, UTET, Torino 2012, p. 252 e ss.

una politica legislativa che intende la *valorizzazione* degli elementi visivi del patrimonio culturale e paesaggistico italiano essenzialmente come estrazione di valore economico.

Ulteriori limiti alle facoltà di disposizione e godimento delle fotografie derivano dal loro essere veicolo di informazioni. Non mi riferisco qui soltanto al diritto alla *privacy* (la cui prima affermazione giurisprudenziale, peraltro, avvenne in Italia proprio con riferimento a fotografie: quelle ritraenti l'ex-imperatrice di Persia Soraya Esfandiari, all'interno della sua abitazione, in atteggiamenti intimi con un uomo)¹⁸, ma anche al diritto alla protezione dei dati personali, che si estende a qualunque informazione relativa ad una persona identificabile ed investe anche la sfera pubblica dell'individuo; sono anzi annoverate tra i *dati sensibili*, che godono di una tutela rafforzata, proprio le informazioni che possono rivelare le opinioni politiche e le convinzioni filosofiche o religiose¹⁹.

I limiti alla facoltà di godimento e disposizione del bene fotografico derivanti da tale disciplina possono essere notevoli, tenuto conto che nella nozione di *trattamento di dati* rientrano anche attività come «l'organizzazione, la conservazione, la consultazione» (art. 4 co. 1 lett. a Codice in materia di protezione dei dati personali) e che persino la vendita di un esemplare della fotografia, implicando che l'acquirente venga a conoscenza delle informazioni ivi contenute (art. cit. lett. l), è qualificabile come *comunicazione di dati personali*.

È pur vero che il Codice salvaguarda la libertà di stampa, di manifestazione del pensiero e di espressione artistica (art. 136 e ss.), così come la ricerca storica (art. 101 e ss.), ma è altresì vero che quando si esuli da tali ambiti e dagli altri casi tassativamente previsti dal legislatore (v. in particolare gli artt. 24 e 26) il *trattamento* sarà lecito solo se si è ottenuto il consenso dell'*interessato*, cioè dell'individuo le cui sembianze sono riconoscibili nella fotografia.

18 Cass. 27.5.1975 n. 2129.

19 Art. 4 co. 1 lett. d) D. Lgs 30.6.2003 n. 196.

5. Doveri di cooperazione

Ho sino ad ora guardato ai limiti del patrimonio fotografico materiale in una prospettiva statica: quella cioè dei doveri di astensione del titolare, aventi lo scopo di mantenere integro il patrimonio altrui o di salvaguardare gli altrui diritti della personalità. Il tema andrebbe, però, indagato anche in una prospettiva dinamica: quella dei doveri di cooperazione, aventi lo scopo di consentire a terzi di conseguire un'utilità.

Un esempio significativo di tali doveri di cooperazione si rinviene nella Direttiva 2003/98/CE relativa al riutilizzo dell'informazione nel settore pubblico (attuata in Italia col D.lgs. 36/2006), con la quale il legislatore comunitario ha inteso armonizzare le discipline nazionali relative appunto al "riutilizzo" da parte di soggetti privati dei "documenti" (nell'accezione amplissima di «qualsiasi contenuto, a prescindere dal suo supporto») posseduti dagli enti o dagli "organismi" pubblici degli Stati membri, intendendosi per "riutilizzo" qualunque uso per fini, anche commerciali, diversi da quello iniziale per il quale i documenti stessi sono stati prodotti (art. 3).

Che la fotografia possa essere *documento* ai fini della direttiva è confermato dall'11° *considerando*, laddove si specifica che si tratta di definizione volutamente generica che comprende qualsiasi *rappresentazione* di atti e fatti; più ambiguo è invece il tenore delle norme italiane di trasposizione, che fanno un ripetuto riferimento ai *dati* contenuti nel *documento*.

Entra comunque qui in scena la fotografia quale *input*, cioè quale fattore produttivo per l'industria culturale, dell'intrattenimento, dei *software* applicativi, ecc. perché il fine dichiarato di tale Direttiva è proprio quello di favorire lo sviluppo dell'industria dei "contenuti digitali", per la quale i documenti in possesso di enti pubblici rappresentano «un'importante materia prima» (dir. cit., 5° *considerando*); e che la fotografia sia tra i tipi più appetibili di tale "materia prima" non è solo intuitivo, ma è confermato dalla circostanza che lo sfruttamento di *image libraries* sia la principale fonte di proventi economici per le istituzioni culturali in Europa²².

22 Cfr. R. Davies, *PSI in the Cultural Sector*, <http://epsiplatform.eu/sites/default/files/epsiplatform%20Topic%20Report%204%20culture-psi%20final.pdf>, 2009 (ultima cons. 19.6.2012).

La Direttiva prevede un'articolata serie di doveri di cooperazione dell'ente proprietario del documento con il soggetto che si proponga di riutilizzarlo:

- che la risposta dell'ente pubblico alla richiesta di riutilizzo avvenga in tempi che non sono soltanto indicati genericamente come "ragionevoli" e "tempestivi", ma sono espressamente previsti come piuttosto brevi (art. 4);

- che essa, se negativa, debba essere puntualmente (e non genericamente) motivata (art. 4.3);

- che l'autorizzazione non possa limitare «in maniera inutile» le possibilità di riutilizzo dei documenti (art. 8);

- che non possano applicarsi condizioni difformi per categorie analoghe di riutilizzo (art. 10.1);

- che l'ente metta a disposizione del pubblico dei potenziali riutilizzatori «soluzioni pratiche per facilitare la ricerca di documenti disponibili per il riutilizzo», tra le quali "elenchi di contenuti", di preferenza accessibili per via elettronica, dei documenti più importanti (art. 9);

- che le condizioni contrattuali e le tariffe siano predeterminate e rese pubbliche (art. 7).

A tali doveri di cooperazione si aggiungono ulteriori divieti, di natura pro-concorrenziale, aventi cioè il fine di evitare che, tramite il riutilizzo di materiali pubblici, possa acquistarsi o consolidarsi il potere di mercato del medesimo ente pubblico o dei soggetti privati suoi aventi causa:

- l'ente che riutilizzi esso stesso i documenti per attività commerciali «che esulano dall'ambito dei suoi compiti di servizio pubblico» non può praticare ai propri *clienti* tariffe e condizioni difformi rispetto a quelle applicate ai riutilizzatori (art. 10);

- tale ente neppure potrà concedere il riutilizzo in regime di esclusiva, salvo che ciò non sia strettamente necessario per l'erogazione di un servizio d'interesse pubblico; anche ove ricorra tale presupposto, la fondatezza del motivo per l'attribuzione di un diritto esclusivo sarà soggetta a riesame periodico (al massimo triennale) e l'accordo di esclusiva dovrà essere reso pubblico²³.

L'armonizzazione, attualmente, esclude i documenti posseduti da taluni soggetti specificamente individuati, tra i quali gli enti culturali come i musei, le biblioteche e gli archivi. La Commissione europea ha però

presentato, nel dicembre dello scorso anno, una proposta di modifica della Direttiva²⁴ volta ad estenderne l'ambito di applicazione ai documenti sui quali tali enti detengono i diritti di proprietà intellettuale.

Quest'ultima specificazione appare come un fuor d'opera rispetto al fine che con essa la Commissione si propone di perseguire, che è quello di salvaguardare i diritti di proprietà intellettuale dei terzi: non si vede infatti per quale motivo dovrebbero essere esclusi dal riutilizzo i materiali non protetti dal diritto d'autore e quelli caduti in pubblico.

Ben comprensibile, alla luce della restrizione del sovvenzionamento pubblico avvenuta un po' ovunque in Europa, è invece che musei, biblioteche e archivi siano esclusi da un altro principio che si vuole introdurre con la proposta di Direttiva: quello del corrispettivo rapportato al costo marginale sostenuto dall'ente per la riproduzione e divulgazione dei documenti; le istituzioni culturali, in altri termini, potranno continuare a determinare autonomamente le loro politiche tariffarie.

6. Conclusioni

La fotografia è oggi, più che in passato, crocevia di rapporti molteplici e di diritti confliggenti, tanto da divenire essa stessa bene plurimo, o pluralità di beni. In particolare, si è assistito, in tempi recenti, ad un'espansione o ad

23 Riferiscono peraltro della diffusione di tali accordi di esclusiva, con specifico riferimento alle immagini di beni museali, B. Aalberts, A. Beunen, *Exploiting Museum Images*, in R. Towse (a cura di), *Copyright and the Cultural Industries*, Edward Elgar, Cheltenham 2002, p. 221. La giurisprudenza amministrativa italiana sembrava favorevole a tali accordi; TAR Toscana, 20.3.2003, n. 1080 ha ad esempio ritenuto legittimo il diniego di concessione di fotoreproduzione opposto ad un'impresa privata in ragione del carattere esclusivo dell'affidamento ad altro soggetto del servizio di fotoreproduzione e/o vendita e/o fornitura di materiale fotografico ed "istituzionale", cioè svolto all'interno dell'Istituto nell'ambito di un rapporto stabile con l'Amministrazione. In motivazione si afferma che «in effetti nella normativa che regola la specifica materia non si riscontra una disposizione che prevede il diritto di esclusiva per i soggetti concessionari di servizi di fotoreproduzione nell'ambito della struttura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Tuttavia [...] l'attribuzione ad un privato di un servizio inerente un'attività pubblica mediante il sistema della concessione comporta in capo al concessionario il diritto di pretendere che nessun altro eserciti la stessa attività, salvo che l'atto di concessione non disponga in modo diverso. Nel caso di specie, l'atto di concessione da parte dell'Archivio di Stato non contiene alcuna limitazione perciò esso deve intendersi riferito in via esclusiva al concessionario».

24 COM (2011) 877 del 12.12.2011, disponibile on line al sito istituzionale <http://eur-lex.europa.eu>.

un potenziamento dei diritti afferenti agli aspetti immateriali e puramente *visuali* della fotografia, potenzialmente confliggenti rispetto alla proprietà dell'“esemplare”; in altri termini, ad una “ritrazione” del patrimonio fotografico materiale a vantaggio degli altri *patrimoni fotografici*.

In tale contesto, il titolare di un patrimonio fotografico materiale è in pratica sovente relegato al ruolo, giuridicamente umile, di *custode degli originali* «nel tempo e nello spazio». *Tempo* che pretende conservazione, ricostruzioni biografica, perdurante stabilità ed intellegibilità. *Spazio* che pretende selezione, ordinamento, collocazione, catalogazione.

Dalla gestione del *tempo* e dello *spazio* può emergere però una situazione giuridica attiva di non poco conto, che ha ad oggetto non i singoli esemplari fotografici, ma il loro insieme. Sono infatti tutelabili dal diritto d'autore i criteri di selezione ed ordimento, se creativi, e lo stesso archivio, o raccolta, o collezione quando la sua costituzione, “verifica” o “presentazione” abbia comportato rilevanti investimenti (artt. 1 co. 2, 2 co. 1 n. 9, 64-*quiquies*, 102-bis LDA). Un patrimonio fotografico materiale, se *sistematicamente* o *metodicamente disposto* (art. 2 cit.), può così trovare un forse inaspettato alleato nella disciplina giuridica delle banche dati.

**Ontologia e antropologia
dell'immagine: dai modelli
teorici agli usi sociali del mezzo**

Cristina Grasseni

Dai saperi dello sguardo all'ecologia critica della visione

Permettetemi di aprire il mio breve intervento citando il premo Nobel per la Letteratura Orhan Pamuk. Come ci ricorda nel suo romanzo *Il mio nome è rosso*, il miniaturista devoto ambisce alla cecità. Quando essa sopravviene, egli ha già imparato da tempo a tracciare con abili gesti figure accurate e sempre uguali. Egli infatti non desidera guardare la realtà, pallida illusione che sbiadisce, ma l'essenza delle cose, le quali stanno, pure, nella mente di Dio.

Farò un paragone irriverente tra il miniaturista e il disegnatore di fumetti. Ho seguito da lontano la vicenda di Toni Respiro: Toni avrebbe dovuto essere il personaggio di un fumetto, cui il vincitore di un concorso (bandito dalla Fondazione Arezzo Wave nel 2009) avrebbe dato una “identità visiva”. Di lui si sapeva che sarebbe stato un cartografo o antropologo cieco, che avrebbe ricercato, in un bacino del Mediterraneo alla rovescia, “storie, suoni, sapori e racconti”. Toni Respiro non fu mai disegnato. La competizione fallì, il premio non fu assegnato e Tony Respiro non assunse mai una forma visiva¹. La giuria infatti decise che nessun candidato aveva interpretato soddisfacentemente la descrizione assegnata.

Forse questo ha a che fare con il fatto che normalmente guardiamo con gli occhi. Di Toni Respiro si sarebbe saputo solo che è cieco, ma possiede una sorta di “terzo occhio” che gli permette di percepire al di là dei normali sensi. Noi no. Noi impariamo a guardare con due occhi. Non occorre tatto, non occorre “senso muscolare”, per avere la voluminosità del mondo. Questo, grazie al fatto che «vedere è avere a distanza»². Proprio questa distanza ci permette di *guardare*. Cercherò quindi di partire da qui, da un campo visivo.

1 Mi riferisco al bando e all'esito delle selezioni pubblicizzate sul sito della Fondazione Arezzo Wave Italia, concorso ComicsWave, www.italiawave.com.

2 M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo Spirito*, SE, Milano 1989, p. 23.

Secondo Merleau-Ponty, il vedere rimanda alle effettive condizioni del guardare e dell'osservare, comprese le condizioni sociali dei regimi percettivi – condizioni che sono oggetto precipuo della ricerca antropologica. Ora, una convinzione di senso comune è che la visione sia fondamentalmente una questione individuale, o al limite specie-specifica: l'azione di un individuo qualsiasi posto di fronte alla realtà. L'approccio che ho chiamato *Skilled Visions* invece considera la visione come un'attività eminentemente sociale e culturale, una pratica esperta che dipende in modo fondamentale dall'apprendistato e dalla specificità di ambienti e artefatti rilevanti³.

L'idea di costruire un'agenda di ricerca su *Skilled Visions*, che traduco come “sguardi competenti” o saperi dello sguardo, emerse alla fine degli anni '90, anche grazie a una serie di letture e conversazioni illuminanti, per indicare che non ci facciamo una *rappresentazione spontanea* della realtà ma esercitiamo la visione secondo capacità culturalmente acquisite⁴.

Skilled Visions tematizza la visione esperta come una forma di conoscenza largamente tacita. Tacita perché incorporata, acquisita attraverso un apprendistato culturale e relazionale, grazie al quale tendiamo ad applicare i nostri moduli di interpretazione del reale in modo spontaneo. Il contesto ecologico e culturale delle nostre attività visive comprende infatti sia meccanismi filogeneticamente rodati, sia capacità culturalmente coltivate, con le quali interpretiamo ed esprimiamo significati attraverso artefatti – anche iconici – e tratti salienti dell'ambiente.

Benny Shilo, professore di genetica molecolare al Weizmann Institute of Science in Israele, mostra nella sua attività di fotografo amatoriale non solo quanto affascinante sia il processo di sviluppo embrionale, ma anche quanti paralleli siano possibili con il nostro mondo macroscopico, con la nostra capacità di individui senzienti di leggere l'ambiente e operare scelte percettive che diventano biforcazioni nella nostra storia. Per Shilo è importante comunicare i principi fondamentali dello sviluppo embrionale al grande pubblico, facendo riferimento al fatto che le singole cellule seguono regole dettate dal genoma ma anche che una serie di

3 C. Grasseni (a cura di), *Skilled visions: Between Apprenticeship and Standards*, Berghahn Books, New York 2007.

4 Tra le letture citerei senz'altro il lavoro di Charles Goodwin e Lucy Suchman, e la collaborazione di ricerca con Francesco Ronzon.

storie, memorie e biforcazioni contribuiscono a determinare il destino ovvero la forma dell'organismo finale. La varietà delle situazioni sociali umane mostra somiglianze importanti a livello intuitive con le interazioni cellulari. Tra i tipi di precomprensione associativa cui Shilo fa riferimento vi è l'ostensione fotografica di situazioni sociali. Per esempio, le diverse capacità di leggere il proprio ambiente sociale e materiale di un barbiere haitiano e di un formaggio italiano a Somerville, quartiere "etnico" vicino a Boston e a Cambridge, MA, sono da Shilo messe in parallelo agli effetti "storicamente" diversi di biforcazioni avvenute nello sviluppo embriologico. Tali biforcazioni hanno effetti sulla direzione della comunicazione tra molecole, che procedono secondo "strade ben battute" piuttosto che in modo indifferenziato in ogni direzione. Allo stesso modo la capacità di lettura e di comunicazione sociale di un immigrato di prima generazione e di uno di quarta o quinta, che offrono servizi commerciali nella stessa strada, non procedono secondo gli stessi sentieri (Fig. 1)⁵.



Fig. 1

Benny Shilo, Radcliffe Institute for Advanced Study, Harvard University, Marzo 2011. Apertura della mostra *Egg to Organism: Visualizing the Concepts of Development*. Courtesy of Benny Shilo.

⁵ Il progetto di ricerca di Benny Shilo *Egg to Organism: Visualizing the Concepts of Development* è stato sviluppato e presentato in forma di mostra fotografica presso il Radcliffe Institute for Advanced Study, Harvard University, nel marzo 2012. La presente versione del mio contributo al convegno *Forme e Modelli* è parimenti stata elaborata durante una Fellowship di ricerca presso il Radcliffe Institute for Advanced Study, Harvard University, 2011/2012.

Vale la pena ricordare che «La percezione è culturale. È cioè il prodotto dell'attività umana, così come, al tempo stesso, ne è la guida. Oltre a orientare in senso stretto l'uomo a muoversi nell'ambiente, la percezione ne orienta il comportamento, condiviso con altri nella società». Insomma la natura del guardare è al tempo stesso «fenomenologica e storica»⁶. È a questi “orizzonti incrociati” ma non necessariamente intercomunicanti che mi piacerebbe rifarmi per parlare di quelli che chiamo saperi dello sguardo o *Skilled Visions*, visioni abili, addestrate e competenti. L'abilità visiva non è di per sé una forma di rappresentazione.

Non si tratta di rappresentazioni del mondo ma di codici di lettura del mondo, di diversi modi di guardare il mondo – che sono spesso invisibili. Problematico è quindi studiare questi diversi modi di guardare il mondo, e farne una rappresentazione.

In un saggio nel volume *Made to be seen*, parzialmente disponibile in italiano nel libro a cura di Paolo Chiozzi, *Etica e Metodo*, ho proposto una selezione di casi esemplari che possono fornire strumenti metodologici utili a questa antropologia della visione. Per esempio, faccio riferimento al lavoro di Charles Goodwin sugli sguardi professionali, analizzati con tecniche di *discourse analysis* sulla base di un'approfondita etnografia della “vita di laboratorio”. Pur non contestando l'esistenza di una semantica universale dei colori, Goodwin semplicemente osserva che perché *funzioni*, tale semantica deve adattarsi a cornici empiriche e relazionali di significazione. Da esperto della comunicazione, Goodwin tratta la visione come una attività situata e negoziata tra persone che “accordano” reciprocamente i propri sguardi in termini sia sociali che cognitivi. Anche nel caso di uno sguardo “scientifico” Goodwin problematizza cioè l'idea di una classificazione universale che si imponga *senz'altro*⁷.

L'esempio portato viene da un laboratorio di chimica, in cui una fibra acrilica è soggetta a specifiche reazioni per misurare la quantità di radon nell'acqua. La preparazione della fibra richiede che venga immersa in una

6 A. Marazzi, *Antropologia della visione*, Carocci, Roma 2002, p. 74.

7 M. Banks e J. Ruby, *Made to be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*, University of Chicago Press, Chicago 2011; P. Chiozzi, *Etica e metodo: Considerazioni sull'antropologia visiva*, Bonanno, Acireale 2011; C. Goodwin e N. Ueno (a cura di), *Vision and Inscription in Practice*, numero speciale di «Mind, Culture and Activity», n. 7, 2000.

soluzione e che ne venga estratta quando è diventata nero inchiostro. Goodwin nota che l'inventore stesso del processo di trasformazione della fibra insegna personalmente ai collaboratori a riconoscere "la nerezza del nero", intervenendo con osservazioni e indicazioni che fanno riferimento anche alla sfera tattile: la fibra non dovrebbe essere estratta finché il nero non ha lo spessore del pelo di gorilla, ecc.⁸ Un approccio di questo tipo investiga la pratica della visione come competenza relazionale, cognitiva e sensoriale e privilegia lo studio di casi di apprendistato di specifiche routines.

Personalmente sono arrivata a questa agenda di ricerca da tutt'altro contesto, quello dell'allevamento dei bovini da latte, e in particolare dalla selezione di razza per l'allevamento dei bovini da latte⁹. Le immagini che propongo (Figg. 2 e 3) vengono da quel contesto e mi servono a porre



Fig. 1
Mostra Bovina, Valtaleggio (BG) 2004.
Flaminio Locatelli conduce la regina della mostra.

⁸ C. Goodwin, *The Blackness of Black. Color Categories as Situated Practice*, in L. B. Resnick, R. Säljö, C. Pontecorvo, B. Burge (a cura di), *Discourse, Tools and Reasoning: Essays on Situated Cognition*, Springer, Berlin-New York 1997, pp. 111-40.

⁹ C. Grasseni, *Lo sguardo della mano*, Bergamo University Press, Bergamo 2003.

la seguente domanda: perché abbiamo reazioni così diverse a queste due immagini a seconda di chi siamo? A chi non si interessa di selezione di razze bovine, credo, la figura 2 non dirà nulla. Ma la scena colta dietro le quinte, gli sguardi invidiosi degli astanti (Fig. 3), ci dicono che gli allevatori del contesto particolare in cui questo animale viene mostrato, un piccolo paese di montagna del bergamasco, prendono molto sul serio ciò che vedono. Ciò che vedono e allo stesso tempo discernono questi piccoli allevatori è la propria sconfitta rispetto alla qualità superiore di Razza Bruna introdotta dai loro competitori con una campagna di inseminazione programmata e di selezione di razza.



Fig. 3
Mostra Bovina, Valtaleggio (BG) 2004.
Animosità tra gli astanti.

Ha perfettamente senso chiedersi quali siano le leve profonde che ci smuovono ogni volta che guardiamo un'immagine, in generale – se ci siano cioè connessioni e meccanismi innati che ci fanno propendere per determinate composizioni estetiche, che ci fanno riverberare rispetto a determinati colori, forme, architetture fondamentali¹⁰. Ha altrettanto senso chiedersi se c'è qualcuno a cui una stessa immagine dica qualcosa

¹⁰ È la domanda cui cerca di rispondere, tra l'altro, Barbara Stafford nei suoi ultimi lavori di storia dell'arte ispirati alle neuroscienze: B. Stafford, *Echo Objects: The Cognitive Work of Images*, University of Chicago Press, Chicago 2007.

di più che non a noi, e perché. E anche, come possiamo imparare questa immagine in modo che abbia un senso anche per noi. Questa è la domanda dell'antropologia della visione.

È stata la mia ricerca sul campo in alpeggio, con gli allevatori di Bruna alpina, a interessarmi all'estetica dell'allevamento bovino, in quanto capacità educata, addestrata, di percepire un corpo animale. Come viene illustrato da una serie di workshop e addirittura manuali a stampa su come preparare i bovini di razza per una fiera, la transizione dalle apparenze di tutti i giorni a quelle da "vestito buono della domenica" (*from working clothes to Sunday's best*)¹¹, è un'operazione estetica laboriosa. La sequenza immaginaria dal giorno lavorativo a quello di festa dovrebbe aiutarci a piazzare l'immagine dell'animale prima in un contesto, quello della stalla, poi in un altro, quello della preparazione di una vacca da latte di razza a una fiera bovina. Nei manuali sopra menzionati, lo stesso animale viene mostrato prima e dopo il trattamento che consiste sia di interventi estetici (la tosatura e la pettinatura del pelo, per esempio) che di scelte strategiche di tempi (la mammella viene fotografata al momento di maggior riempimento, subito prima della mungitura) e "messe in posa" (vengono per esempio accuratamente disposte le zampe, e traspare agli astanti l'abilità del "portatore" a far sostare l'animale, distendendo la linea dorsale e allargando il torace).

Questa abilità è forse particolarmente evidente – almeno agli addetti ai lavori – nella foto n. 2, in cui Flaminio ferma praticamente a mezz'aria la vacca che sarà nominata regina della fiera della Valtaleggio nel 2004.

In questi contesti, il criterio rispetto a cui si valuta la bellezza è quello della funzionalità rispetto alla produttività del latte. Questo tipo di vacche vengono guardate da dietro e non da davanti, perché è il punto di vista che permette meglio di valutare la grandezza della mammella, ma anche il modo in cui si armonizza all'interno dell'intero animale, per solidità del legamento, linea dorsale, attitudine al parto o ampiezza strutturale, altezza del garrese, l'altezza dello zoccolo (che evita di predisporre l'animale a infezioni da stalla ecc.).

Tutto ciò costituisce un corpus tecnico di conoscenza, sia codificata che tacita, che sul campo si concretizza in specifici "gesti dello sguardo".

11 B. Telfer, *Showing dairy cattle*, Farming Press, Ipswich, UK 1994.

Questi atti del vedere si trovano inquadrati in una cornice sociale e relazionale molto intensa, anche nel caso di altre razze di allevamento.

Come nel caso della mostra del cavallo Avelignese tenutasi a Carenno in provincia di Lecco nell'ottobre 2010 (Figg. 4 e 5), il giudice di gara esamina con il solo sguardo gli animali disposti in fila per la valutazione tecnica. Che si tratti della Fiera bovina della Valtaleggio del 2004, un ambiente molto informale che conta pochi capi e pochi allevatori, oppure di contesti più formali e prestigiosi, in queste gare sono in palio premi e si compete animosamente.

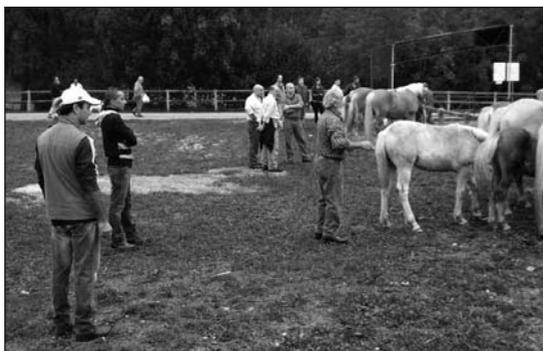


Fig. 4
Mostra del Cavallo Avelignese, Fiera Agricola di Carenno (I.C), 2010.



Fig. 5
Il vincitore del premio mostra il suo stallone.
Fotografia di Laura Grasseni.

Il giudice di gara non mette solo in fila degli animali ma spiega perché il primo è migliore sul secondo, il secondo sul terzo, ecc. Dà cioè una lezione al pubblico su come questo dovrebbe condividere con lui un certo modo di guardare questi animali. Si esplica cioè allo stesso tempo una retorica della bellezza funzionale e un esercizio di gerarchia.

Si tratta di contesti caratterizzati da animosità mal dissimulata. C'è molta competizione fra allevatori come anche aperto disprezzo tra allevatori di razze diverse, disprezzo e competizione che si esprime in giudizi estetici e morali. Attraverso l'analisi etnografica si può apprezzare come nel gesto di uno sguardo professionale si performi in realtà un'intera visione del mondo: necessariamente l'apprendistato di questi tipi di sguardo è un esercizio non solo estetico ma anche morale e ideologico. Per esempio, una vacca Bruna italiana dei giorni nostri viene considerata molto più "funzionale" di una vacca Bruna – anche se premiata – di qualche decennio fa. Gli animali non sottoposti a selezione saranno diversi: più tarchiati, più grassi, più bassi, meno potenziati rispetto alla produzione lattifera.

C'è quindi nell'assorbimento e nell'adeguamento allo sguardo professionale l'accettazione di criteri estetici, morali, funzionali, performativi che costituiscono l'accettazione di un modello di pratica e di un modello di vita e di relazione con la bellezza e la natura animale. Un'ulteriore analisi visiva di alcune mucche giocattolo ci permette di stabilire un sorprendente parallelo tra la standardizzazione delle forme nei modelli di plastica e quella degli esemplari da selezione. I tratti lineari morfofunzionali che si utilizzano per la valutazione delle primipare vere, vengono resi perspicui con tecniche ereditate dalla ritrattistica animale del '700 e '800, associate alla grafica digitale. Ci si rende facilmente conto che le mucche di plastica sono fatte non secondo un adeguamento alla realtà, cioè prendendo una mucca qualsiasi e facendone un'immagine reale, ma sul modello di un ideale estetico funzionale che è quello della pratica della selezione di razza, divulgato nella pubblicitaria legata all'industria agroalimentare (che produce animali da latte piuttosto che da carne, per esempio) e, a seconda della razza che viene rappresentata, si vedono degli animali con forme completamente diverse. Tra alcuni fatti particolarmente evidenti, raramente le mucche di plastica hanno le corna. Queste vengono cauterizzate negli animali da allevamento per evitare collisioni e ferite. Mentre, se guardiamo solo i capezzoli della mammella, essi sono perfettamente

simmetrici, adatti ad entrare nei cilindri di suzione di una macchina mungitrice – effetto questo di una selezione di razza di circa 60 anni, nel caso della Bruna alpina, nella Frisona di 150 anni¹².

Si stabilisce quindi un collegamento diretto fra l'analisi antropologico-visiva degli sguardi e la comprensione antropologico-sociale di come questi sguardi mettano in forma la realtà, costruendo e realizzando visioni e modelli del mondo necessariamente ideologici – che costituiscono cioè una messa in ordine della realtà. L'ecologia della visione si propone allora quale studio dei modi in cui specifici regimi scopici siano disseminati, confermati e riprodotti attraverso gesti dello sguardo e altrettanti artefatti utili a orientare tecnicamente tali gesti. Se la visione è «un pensiero che decifra», chi guarda non si fa un disegno né una immagine speculare della realtà, ma interpreta¹³.

È a partire da questa premessa che sono venuta sviluppando un progetto di ricerca sul guardare inteso come una forma di saper fare. Che tipo di modi di vedere si imparano in diverse comunità di pratica? Quali forme di *osservazione* sono adatte a studiarli? Laddove l'utilizzo di immagini rientri a pieno titolo nella ecologia della visione in oggetto (fotografie, diagrammi, lastre tomografiche, risonanze magnetiche), questi supporti visivi acquisiscono significato nelle narrazioni tra esperti e nelle interazioni tra esperti e novizi¹⁴. In questo senso la visione abile (*Skilled Vision*) è sia “sguardo” che “immagine del mondo”, sia abilità (*skill*) che appropriazione ideologica di determinati *modelli* nell'educazione dell'attenzione. Questo, perché la cassetta degli strumenti di una comunità di sguardi acquisisce significato in una intensa pratica di narrazione, performance teatrale, negoziazione, esercizio della gerarchia, mutuo aiuto, peer-learning e peer-review. I saperi dello sguardo sono quindi competenze socialmente coltivate: un saper notare, evidenziare, seguire, far sbalzare, indicare, cogliere, rappresentare ecc.

12 C. Grasseni, *Tierdarstellung, agrarischer Fortschritt und die Ökologie des Blickes für die agrarische Landschaft*, in U. Eskildsen & H. Lechtreck, *Nützlich, süß und museal - das fotografierte Tier*, Museum Folkwang, Essen 2006.

13 M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo Spirito*, cit., p. 31. Cfr. F. Faeta, *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

14 Come dimostrano Simon Cohn, Andreas Roepstorff e Barry Saunders nei rispettivi studi sulla competenza visiva nei laboratori di risonanza magnetica e nelle scuole mediche, in C. Grasseni, *Skilled visions: Between Apprenticeship and Standards*, cit.

Chi lavora in un laboratorio di risonanza magnetica, come Andreas Roepstorff, un antropologo che lavora al centro di ricerca neuroscientifica dell'Università di Aarhus in Danimarca, sa quanto costruiti siano gli oggetti che partecipa a costruire come scienziato e che osserva dal di fuori come etnografo. Roepstorff, che fa parte di tutte e due le comunità professionali degli etnografi e dei neuroscienziati, ci dice come un tipo di artefatti visivi che siamo sempre più abituati a vedere come delle rappresentazioni adeguate della realtà, gli fMRI, siano soltanto l'esito ultimo di tutta una serie di narrazioni e interpretazioni anche conflittuali, che portano ad esempio a stabilire che entro una certa soglia, l'input ottenuto non venga tradotto in un segnale colorato. Ciò ci porta materialmente a costruire delle aree di "accensione" del cervello in corrispondenza di determinate attività già entro determinati limiti di perspicuità, per poi passare attraverso un'intensa attività di discussione, modellizzazione e narrazione¹⁵.

Roepstorff propone un parallelo tra questo tipo di attività ed un'altra che testimoniò da etnografo, quella della navigazione artica da parte dei pescatori della costa danese, fondamentale orientata dalla capacità di leggere stimoli e sintomi dall'ambiente, ma anche dalla continua negoziazione e coordinamento della propria capacità di lettura con quella degli altri argonauti, che fungono da altrettanti punti di riferimento. Questa continua e intensa attività di negoziazione e orientamento del senso, dice Roepstorff, si ritrova sia in una situazione *low-tech*, quale navigare con un canotto nel fiordo, che in una *high-tech*, e parla di navigazione del *brainscape*, come se questo fosse un paesaggio, un *landscape*, un territorio da esplorare.

Diversi autori sulla base di etnografie approfondite e recenti insistono su diverse tecnologie di medical imaging e sui tipi di scuole dello sguardo che predispongono alla loro lettura, affatto automatica. È l'agire condiviso di una comunità di pratica, fondato su sensibilità fenomenologiche, interazioni discorsive e ricorsive, e l'uso di metafore narrative, che orienta a leggere queste immagini proprio come fossero paesaggi al cui interno ci dobbiamo muovere e navigare.

Per esempio, in due recenti e robuste etnografie sulla pratica della visione

15 A. Roepstorff, *Navigating the Brainscape: When Knowing Becomes Seeing*, in C. Grasseni, *Skilled Visions: Between Apprenticeship and Standards*, cit., pp. 191-206.

biomedica, intesa nel doppio senso di pratica incorporata nel gesto (embodied) e di conoscenza sedimentata nel corpo (embedded), Barry Saunders e Kenny Fountain propongono una eloquente analisi dei setting pedagogici che li contraddistinguono: da una parte la lettura delle lastre tomografiche e dall'altra la "lettura" dell'anatomia umana quale ancora si pratica nelle aule di patologia medica. Entrambi gli autori partono dal corpo umano quale fondazione della capacità di sguardo biomedico, l'uno insistendo sulla necessità di narrare il non visto (e di costruire *narratives of intrigue* alla ricerca di indizi nascosti nel CT), l'altro sulle pratiche relazionali e materiali che permettono di mettere in evidenza quanto vale la pena vedere in una dissezione cadaverica. Entrambe le visioni professionali si basano su una capacità di dialogo intercorporeo che non coinvolge solo (l'immagine del) paziente e l'apprendista medico ma soprattutto gli altri apprendisti, gli istruttori, i donatori eventuali e le loro famiglie, le gerarchie scientifiche e istituzionali¹⁶.

Chi partecipa da novizio in queste reti, come hanno mostrato anche i lavori di Jean Lave e Lucy Suchman anche in area non biomedica, contribuisce a costruire un campo visivo allo stesso tempo pratico e concettuale, ontologico ed estetico, imparando a selezionare e filtrare la propria percezione attraverso schemi e codifiche condivise¹⁷. Il lavoro di Goodwin sugli sguardi professionali e quello di Michael Herzfeld sull'intimità culturale sono qui fondamentali per capire come attraverso l'apprendistato si assorba anche un intimo ordinamento del mondo, un ordine estetico e egemonico¹⁸.

Per tornare all'idea di navigazione a vista, Francesco Ronzon nel suo caso di studio, fra tutti quelli citati qui il più low tech tra i saperi dello sguardo, ci propone la storia del suo addestramento da etnografo in un ambiente apparentemente per nulla diverso da quello della vita quotidiana. Non un laboratorio scientifico o una scuola medica, dove occorre imparare

16 K. Fountain, *Anatomy and the Observational-Embodied Look*, in «Medicine Studies: An International Journal for History, Philosophy, and Ethics of Medicine & Allied Sciences», vol. 2.1, 2010, pp. 49-69; B. Saunders, *CT Suite: the Work of Diagnosis in the Age of Noninvasive Cutting*, Duke University Press, Durham 2008. J. Lave, *Apprenticeship in Critical Ethnographic Practice*, University of Chicago Press, Chicago 2011; L. Suchman, *Human-machine Reconfigurations: Plans and Situated Actions*, Cambridge University Press, Cambridge 2007. M. Herzfeld, *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-state*, Routledge, New York 2005.

anzitutto a capire e manipolare degli strumenti tecnici o delle immagini ad alta densità di contenuto tecnico, ma un ambiente estetico in cui l'utilizzo sociale dello sguardo è intensamente riconfigurato. Giudizi di appropriatezza, grazia, bellezza, rigore e competenza in un club di drag performers richiedono una ricalibrazione del metro comune. Ronzon sottolinea come l'intensa attività estetica associata all'esercizio sociale dello sguardo in un club drag di Verona e parallelamente, l'attività verbale di discussione, interazione, negoziazione di quelle che devono essere le interpretazioni di questo sguardo. È stavolta attraverso oggetti iconici come determinati tipi di parrucche, scarpe e trucco, che personalità drag riconosciute all'interno della comunità propongono e rivedono propri canoni a fronte di un'intensa attività di negoziazione nella forma del gossip, della chiacchierata, del lazzo. È un'attività di negoziazione volta a precipitare in un consenso del tutto locale, circoscritto a questa comunità, su una scelta competente tra le diverse possibilità di vestirsi, truccarsi, e performare.

Un'etnografia dello sguardo può quindi comprendere casi di "apprendistato dello sguardo" in ambienti sia high- che low-tech, sia professionali che ludici: non è necessariamente legata all'utilizzo di apparecchiature specifiche, ma è una forma sociale e relazionale. In tutti i casi sussistono regole locali di «interocularità» che prevedono interazioni comunicative anche metaforiche e gestualità mutuali. Nella comunità di pratica degli allevatori che praticano la selezione di razza, per esempio, sussiste una "estetica bovina" nel senso di una capacità acquisita di percepire il corpo animale in termini di tratti funzionali – una sensibilità sviluppata attraverso ripetuti gesti dello sguardo, legata funzionalmente a un contesto produttivo e alla relativa ecologia politica, e sviluppatasi storicamente attraverso storie precise di ritrattistica animale che hanno accompagnato la storia della rivoluzione agricola europea e mondiale.

Conclusione

Studiare i saperi dello sguardo in senso antropologico è quindi molto diverso dall'applicare modelli universali di percezione e cognizione all'analisi culturale. Significa non prescindere dalla diversità delle interpretazioni

che si danno sul terreno. Recentemente un certo numero di studiosi, come Barbara Stafford, stanno aprendo spazi di ricerca interdisciplinare che tengano conto delle scoperte neuroscientifiche nell'analisi culturale dei modelli dell'attenzione visiva, offrendo importanti considerazioni fenomenologiche sulle intricate modalità con cui il guardare riverbera modalità emotive e intenzionali .

Secondo la Stafford, le arti visive esplicitano i modi con cui poniamo attenzione al mondo. Il suo recente lavoro *Echo Objects*, per esempio, fa convergere una lunga ricerca precedente sulla "virtù delle immagini", intese come artefatti che agevolano il guardare, canalizzandolo ed educandolo con l'arte della ostensione che incanta, sulla tesi che nelle immagini si troverebbero quozienti emotivi intuibili, legati alle forme di ordine dello spazio-tempo più adatte alla nostra percezione. Alcune caratteristiche spontanee ed intrinseche della coscienza (come l'attività analogica e associativa, l'istinto mimetico, la capacità di comporre sequenze narrative, ecc.) si attiverrebbero grazie a quei catalizzatori morfologici, percettivo-cognitivi, che sono le immagini.

Si tratterebbe di un'interessante direzione in cui continuare le pionieristiche investigazioni di Bateson sull'ecologia della mente, come anche della fenomenologia, sullo sguardo. A patto però di non traslare sul piano culturale dati neuroscientifici neo-positivisticamente assunti. L'interesse antropologico per il guardare potrebbe trovare un suo spazio elettivo nello *slow looking* che la Stafford identifica con l'esitazione necessaria a un'attenzione selettiva, dimostrando come il guardare non si possa esclusivamente ridurre alla computazione nel cervello di dati percettivi, ma preveda uno spazio relazionale con le cose e con i viventi.

Per concludere, ho proposto le tesi che guardare sia una "tecnica del corpo" culturalmente inculcata e socialmente performata; che guardare sia una forma di apprendistato sociale; che imparare a guardare è necessario per vedere, questo anche per gli etnografi naturalmente, che debbono sottoporsi a un doppio apprendistato, quello dei propri modi di vedere culturalmente compententi e quello dei modi che contraddistinguono le culture di cui si occupano.

La scrittura della vita¹

1. La “scrittura muta” delle cose

Per mettere in evidenza la profonda innovatività della fotografia tra i dispositivi di discorsività visiva, Roland Barthes ha sostenuto che, a differenza della pittura (perlomeno di una certa tradizione di rappresentazione pittorica), con la fotografia il rapporto tra il significativo e il non significativo varia. Se la pittura, un certa pittura, ha messo in scena soltanto testi il cui rilievo e significatività erano già-dati prima della loro restituzione in immagine (soggetti mitologici, sacri o ritratti di potenti), la fotografia rende significativo qualcosa solo per il fatto di averlo fotografato: l'ordinarietà dell'oggetto e delle situazioni fotografate diventa straordinaria e significativa per il suo accedere ad immagine.

Ora, i rapporti fra scrittura e vita, fra dispositivi discorsivi e forme dell'ordinario, vanno inquadrati a partire dai modi e dalle forme in cui si pensa la vita, da cui discende poi il modo in cui pensare i rapporti con la scrittura.

In una tradizione che trova la sua origine nella *Poetica* di Aristotele e nel corso del Novecento ha trovato seguito in Hannah Arendt e in Paul Ricoeur, viene ad essere tematizzato il legame stretto fra azione e narrazione, quest'ultima essendo propriamente la forma di “oggettivazione” della prima, cioè di fatto l'unica *traccia* che le azioni possono lasciare. Le azioni vivono solo nelle storie che le raccontano, che ne isolano elementi distintivi e li concatenano subordinandoli ad un legame di causalità. Ora, gli elementi distintivi definiscono in un certo senso i tratti rilevanti, quelli che fuoriescono dal vissuto soggettivo e che si inscrivono in una “oggettività condivisa”. Diciamo dunque che la storia di ognuno di noi, quella che definisce un *chi* siamo piuttosto che un *che cosa* siamo, che definisce la

¹ Il testo è stato pensato e discusso insieme dagli autori, ma il primo paragrafo è stato scritto da Roberto De Gaetano e il secondo da Alessia Cervini.

singularità delle nostre vite, si raccoglie solo nelle storie che se ne possono raccontare, dunque nel concatenamento dei momenti *esposti* delle nostre esistenze, quelli contrassegnati da decisioni, punti di svolta, eventi, riti di passaggio ecc. Il racconto della nostra propria vita, il resoconto di chi siamo, è quello che concatena secondo una logica causale l'insieme di azioni ed eventi che definiscono la nostra unicità singolare. Una unicità, e dunque una raccontabilità, che sarà tanto più forte in quanto le nostre vite saranno sottratte ai vincoli della necessità; e dunque risulteranno più direttamente determinate dalla libertà d'azione, anche linguistica, in quanto espressione di un soggetto che la compie.

La scrittura della vita, della sua singularità, può essere pensata in primo luogo, dunque, a partire da ciò che si intende per vita. E allora, se vita è ciò che è definito in primo luogo dall'azione e dal discorso, e dunque riguarderà solo certe tipologie sociali e le loro correlate capacità d'azione, allora la scrittura passerà per esplicite codificazioni di genere, come sancito dai generi classici, dalla tragedia alla commedia; se la vita riguarderà invece anche stati e situazioni che non saranno immediatamente traducibili in azioni e parole, cioè riguarderà anche il "mutismo" di cose e persone, di persone che non hanno parola, allora la scrittura eccederà qualsiasi forma generica aprendosi in forma libera al racconto del quotidiano, dell'ordinario, perfino dell'infimo.

In un bel testo, *La vita degli uomini infami*², Michel Foucault si sofferma sulla questione della scrittura di "biografie sintetiche" di soggetti anonimi, reperibili negli archivi di istituzioni disciplinari come ospedali e commissariati. È la necessità di pensare un problema centrale nella storia delle forme discorsive, quello della resa visibile di esistenze e pratiche di vita di uomini senza rilievo, senza fama; vite anonime, destinate a transitare nel solo ordine del ciclo naturale o in quello puramente statistico della popolazione. Ma i verbali delle grandi istituzioni disciplinari hanno preservato dalla cancellazione totale queste "vite infami", hanno raccontato, qualificandoli e caratterizzandoli, frammenti singolari di esistenze:

2 M. Foucault, *La vita degli uomini infami*, Il mulino, Bologna 2009.

Mathurin Milan, messo nell'ospedale di Charenton il 31 agosto 1707: "La sua pazzia è sempre stata di nascondersi alla famiglia, di condurre in campagna una vita oscura, di subire dei processi, di concedere dei prestiti a usura e a fondo perduto, di portare a spasso il suo povero spirito per strade sconosciute, e di credersi capace delle imprese più grandi"³.

Ora, queste poche parole non solo inscrivono Mathurin Milan in un documento, un verbale, facendo di una presenza una rappresentazione, ma ne fanno un "personaggio", connotandolo con immagini "poetiche", dove si intravede una sorta di generalizzazione della condizione umana («un povero spirito errante per strade sconosciute»).

Tre punti da sottolineare: 1) ci sono pratiche e ordini di scrittura che danno visibilità all'invisibile sociale e al senza storia dell'"infamia", questi sono i verbali la cui presenza è data solo negli archivi degli istituti di disciplina; 2) la presenza degli "infami" nei verbali non è una presenza indifferente e astratta, ma ha una connotazione "finzionale" che restituisce loro un'anima. 3) l'infame prende voce all'interno di dispositivi di potere che attraverso un ordine discorsivo, e dunque rappresentativo, preservano una presenza anonima che si dileguerebbe nel corso naturale della vita. Questo dispositivo di potere trova nella pratica confessoria il luogo più proprio per l'emergenza di una parola che riconsegna nelle forme di una "s subordinazione" gerarchica tutta la sfera "muta", nascosta e indicibile dell'intimità.

È con il cristianesimo, nella confessione, che l'ordinarietà intima e banale accede a parola:

Il cristianesimo aveva in gran parte organizzato attorno alla confessione la sua conquista del potere sulla vita ordinaria: un obbligo di far passare regolarmente al vaglio del linguaggio il mondo minuscolo di tutti i giorni, le colpe banali, gli errori più impercettibili e persino il gioco oscuro dei pensieri, delle intenzioni e dei desideri; un rituale di confessione in cui colui che parla è al tempo stesso colui di cui si parla⁴.

Dunque, la pratica confessoria diventa la prima forma di discorso

3 Ivi, p. 9.

4 Ivi, pp. 38-39.

autobiografico, dove colui che parla è colui di cui si parla e ciò di cui si parla può avere accesso a discorso solo a certe condizioni e all'interno di determinate cornici. (*Le confessioni* di Agostino è il grande testo istitutivo di un nuovo ordine di discorsività).

A partire dal Seicento, lo abbiamo accennato, l'ordinario e l'intimo escono da una cornice di tipo religioso ed entrano in una di tipo disciplinare e poliziesco: in entrambi i casi è il potere che rende centrale l'ordinario, l'intimo, l'inessenziale e li porta a visibilità e a parola.

Confessioni e verbali convergeranno nella forma discorsiva che ha abbattuto i confini fra ordinario e straordinario: la letteratura. Sarà la letteratura, attraverso la forma-romanzo, a liberare definitivamente il quotidiano, il banale, l'insignificante dell'esistenza dal suo mutismo: «La letteratura fa parte del grande sistema di costrizione mediante il quale l'Occidente ha obbligato il quotidiano a mettersi in discorso»⁵. Un quotidiano che arriva a toccare i recessi più privati, scandalosi, indicibili della persona. Farà parlare tutto ciò che non aveva parola, passerà e attraverserà i più segreti luoghi dell'anima.

Il quotidiano non sarà più oggetto di un racconto favolistico e avventuroso ma sarà sottoposto ad uno sguardo "analitico", ripreso anche nei suoi aspetti inconfessabili, nei suoi dettagli apparentemente insignificanti. E da questo punto di vista, come ha ben sottolineato Jacques Rancière ne *L'inconscient esthétique*, la pratica psicoanalitica appartiene a questo regime modificato dei rapporti fra scrittura e vita quotidiana ed eredita potentemente della confessione religiosa.

La letteratura è una invenzione ottocentesca e non definisce il regime classico di conoscenza delle *Belles Lettres*, ma una modalità discorsiva che riconfigura il rapporto fra le parole e le cose: «La novità storica designata con il termine di "letteratura" è tutta lì: non in un linguaggio particolare, bensì in un nuovo modo di mettere in rapporto tra loro il dicibile e il visibile, le parole e le cose»⁶.

Questa saldatura fra pratiche e regimi discorsivi, che trovano nel "racconto della vita", in un certo modo di pensare, sentire e immaginare

5 Ivi, pp. 38-39.

6 J. Rancière, *Politica della letteratura*, Sellerio, Palermo 2006, p. 19.

la vita, il motore fondamentale, definisce dunque un regime che regola in modo nuovo i rapporti fra ordinario e straordinario, realtà e finzione, vita e narrazione.

Maria Zambrano in *La confessione come genere letterario*⁷ evidenzia il legame fra confessione e romanzo, fra la forma di genere della confessione, incentrata in primo luogo nella definizione di un *chi* (la «confessione è il linguaggio del soggetto in quanto tale»)⁸, e la forma romanzesca: «Quando il romanzo è giunto ad essere tempo della vita – Proust, Joyce – è perché in realtà è una confessione»⁹.

Tutte le forme della scrittura di sé (autobiografia, diari, memorie, confessioni ecc.) si sviluppano quando l'ordinario, l'intimo, l'infimo, lo *stato d'animo* diventano importanti. E quando lo *stato della situazione* diventa dominante sulle *forme dell'azione*, quando cioè le forme della vita eccedono la puntualità dell'azione, allora lì emerge l'autobiografico come dispositivo di scrittura della vita che rende indiscernibili i confini fra ordinario e straordinario, fra particolare e universale, fra banale e importante. (Prima di questo avevamo semmai le vite esemplari, gli “esempi di vita” narrati da Plutarco).

Dunque, a partire da metà Ottocento, abbiamo l'imporre di un nuovo regime di discorsività, l'intrecciarsi di pratiche di potere e dispositivi di scrittura, che vedono l'emergere, il rendersi centrale dell'ordinario, del quotidiano, del privato, dell'infimo e perfino dell'infame, e il dominio di stati e flussi sulle forme dell'azione. Ed è all'interno di questa nuova situazione, raccolta nel modo più forte nella “letteratura” (ben distante dai generi classici), che la fotografia e il cinema si sviluppano occupando uno spazio e definendosi un ruolo insostituibile.

La straordinarietà dell'ordinario, la significatività del banale appartengono all'anima stessa dell'invenzione della fotografia; per cui l'assunto di Barthes – la fotografia rende significativo il banale che fotografa – va integrato, proprio perché si era imposto un nuovo regime di discorsività che, all'incrocio fra pratiche e scritture, aveva reso importante e significativo proprio quel banale.

E naturalmente il cinema incarna e svilupperà alla massima

7 M. Zambrano, *La confessione come genere letterario*, Bruno Mondadori, Milano 1997.

8 *Ivi*, p. 43.

9 *Ibidem*.

potenza questo regime di emersione del quotidiano, dove si annulla ogni subordinazione del visto al detto, delle situazioni e degli stati all'azione e alle sue logiche. Il cinema, la cui nascita è coeva a quella della psicoanalisi, e che eredita dalla "scrittura muta" delle cose della tradizione letteraria del secondo Ottocento, è stato il più grande dispositivo novecentesco nel dare parola e immagine ad un mondo piccolo, quotidiano, irrilevante, perfino infimo, che prima non ne aveva.

Uno dei grandi autori che ha sintetizzato tutto questo: il rapporto con la tradizione letteraria ottocentesca, con la psicoanalisi, e con la memorialistica è stato Sergej M. Ejzenštejn, figura per molti versi esemplare.

2. S.M. Ejzenštejn e il senso della memorialistica

Nella tradizione che ha inizio con il grande romanzo ottocentesco e include la psicoanalisi freudiana, si inseriscono a buon diritto le *Memorie*¹⁰ di Ejzenštejn. Nella riflessione del regista (in quella affidata al racconto autobiografico, così come in quella che si ritrova nelle pagine di taglio più specificamente teorico) è facile scorgere, infatti, quasi come sotterraneo *leitmotiv*, l'influenza che proprio la teoria del romanzo moderno (di Flaubert, Balzac e Zola, fino ad arrivare ovviamente a Joyce) e quella psicoanalitica di Freud hanno avuto su una pratica, artistica e teorica insieme, che si è costituita, nel suo complesso, come pratica "mnemonica".

La stessa ispirazione "rammemorante", o anche "autobiografica", che anima la scrittura delle *Memorie*, è rintracciabile infatti anche nei film di Ejzenštejn, in virtù di quel "cortocircuito" che unisce in modo del tutto peculiare il lavoro del regista e quello del teorico, l'ossessione per la scrittura e la passione per le immagini.

Dalla tradizione a cui si è fatto accenno, Ejzenštejn riprende, per esempio, l'attenzione per il particolare, per ciò che è apparentemente insignificante e che sembra letteralmente tirato fuori dallo spazio d'ombra in cui era stato relegato da una logica narrativa, attenta anzitutto al susseguirsi logico delle azioni, per assurgere a oggetto privilegiato di un racconto che ha perso le

10 S. M. Ejzenštejn, *Memorie. La mia arte nella vita*, tr. it. a cura di O. Calvarese, Marsilio, Venezia 2006.

caratteristiche della grande epica. Non è indifferente ricordare, a questo proposito, che proprio Ejzenštejn parlava del proprio cinema come di un cinema “senza intrigo”, ovvero come di un’arte capace, per la prima volta, di produrre uno scarto rispetto alla centralità assegnata alla pura e semplice azione, per esempio nelle grandi produzioni cinematografiche americane.

A ben vedere, questa attenzione per il “particolare” è il principio che permette, anche, in seconda battuta, il passaggio dal cinema “in campo lungo” *à la* Griffith, a quello ejzenštejniano “in primissimo piano”. Come accade, si chiede Ejzenštejn, in uno dei passaggi iniziale di *Metod*, la sua ultima, incompiuta opera teorica, che sullo schermo: «uno scarafaggio in primissimo piano sia in grado di grado di incutere più timore di un centinaio di elefanti in piano lungo»¹¹? La risposta è semplice: uno scarafaggio in primissimo piano offre allo sguardo la visione dettagliata di una porzione di realtà che fino a quel momento era rimasta praticamente invisibile. In questo senso, il linguaggio ejzenštejniano ristruttura la lingua del cinema, nello stesso modo in cui hanno cambiato la letteratura le opere dei vari Zola, Balzac e Flaubert, ai quali Ejzenštejn non smette di dichiarare la propria incondizionata passione.

Il cinema di Ejzenštejn compie, in questo senso, una vera e propria rivoluzione copernicana ponendo il proprio occhio in una nuova, inedita posizione. Allo stesso modo, i ricordi che egli raccoglie nelle sue *Memorie* sono “immorali” non perché raccontano di particolari scabrosi o scioccanti, ma perché riferiscono cose che altrimenti non sarebbe stato possibile immaginare. Scrive Ejzenštejn, a proposito di essi:

Non saranno moralizzatori.

Non si pongono alcun fine morale o educativo.

Non dimostrano nulla. Non spiegano nulla. Non insegnano nulla.

[...] voglio girovagare per il mio passato, come per antiquari e rigattieri¹².

Ciò che il regista pretende di fare, scrivendo le sue *Memorie*, è dunque semplicemente andare alla ricerca di un particolare sul quale soffermare

11 Id., *Metod*, 2 voll., a cura di N. Klejman, Muzej Kino, Moskva 2002, vol. 1, p. 37 (tr. it., in corso di stampa, a cura di A. Cervini).

12 Id., *Memorie*, cit., p. 9.

l'attenzione, ponendolo, nel senso letterale del termine, “in primo piano”. Nello stesso modo in cui il cinema sovietico va opposto a quello americano in virtù delle sue più evidenti scelte stilistiche (fra queste, si è detto, l'abbandono dell'intrigo e il ruolo centrale concesso al primissimo piano), così il modo in cui Ejzenštejn scrive le proprie *Memorie* va opposto a quello con cui gli americani raccontano la vita dei grandi “boss del cinema”: Sternberg, Stroheim, Lubitsch, King Vidor:

Gli americani hanno una maniera incantevole di scrivere profili [...].
Alcuni dati biografici,
particolari della carriera,
una certa dose di maldicenze,
un po' di veleno,
alcuni aneddoti e pettegolezzi...¹³

È questo il modello di scrittura da cui Ejzenštejn intende chiaramente allontanarsi, sostituendo a esso gli stessi principi che sceglie di applicare al proprio cinema e che probabilmente ricava da una tradizione letteraria, che ha inizio nell'Ottocento e giunge alle sue “colonne d'Ercole” (così le definisce proprio Ejzenštejn) con l'*Ulisse* di Joyce. In questo modo, il lettore sa cosa cercare nelle *Memorie* di Ejzenštejn: non tanto il racconto lineare degli avvenimenti importanti che hanno fatto dell'uomo a cui si riferiscono uno dei più importanti registi di tutti i tempi, quanto una serie di accidenti più o meno “insignificanti” che si inanellano, uno dopo l'altro, non secondo una rigida consequenzialità temporale, ma sulla base di una necessità che a essi è attribuita dal loro semplice e altalenante riaffiorare alla memoria.

Per questo motivo non si tratta solo di un avvincente e avventuroso “viaggio” attraverso le immagini del passato, ma anche della scoperta, lungo quel percorso, delle conclusioni e combinazioni alle quali singoli fatti e impressioni, al di fuori di ogni confronto, non avevano né diritto né fondamento di aspirare¹⁴.

13 Ivi, p. 14.

14 Ivi, p. 16.

Le parole di Ejzenštejn suonano come un'evidente dichiarazione di "stile", applicabile in ugual misura al modo in cui egli scelse di comporre le sue *Memorie* e alla forma che il suo cinema andava acquisendo proprio in quegli anni. La forma a cui in questo caso si fa implicito riferimento è quella del monologo interiore che, con una formulazione più esplicita, in *Metod* Ejzenštejn arriva addirittura a indicare come il materiale autentico con cui la forma cinematografica nuova, a cui aveva cominciato a pensare almeno a partire dal 1935 in avanti, avrebbe dovuto confrontarsi e lavorare più direttamente. L'apertura al monologo interiore avrebbe imposto al cinema delle nuove regole e una nuova strutturazione; regole che la scrittura di Ejzenštejn, soprattutto nella sua veste più intimistica, sembra far proprie, avvicinandosi sempre di più a una sorta di auto-analisi, esteriorizzata nella forma scritta. Da cui il carattere frammentario e assolutamente a-sistematico delle *Memorie*.

È chiaro che in questo modo di intendere il cinema e la scrittura di sé (ammesso che, parlando di Ejzenštejn, le due cose siano effettivamente scindibili in problemi distinti, e che esse non siano piuttosto riconducibili entrambi all'unica grande questione che ha lungamente appassionato il regista, ovvero l'espressione della creatività umana, intesa quasi come costante antropologica, capace di rispondere alla domanda circa la definizione dell'umano) ha avuto un peso rilevante anche la psicoanalisi, arrivata a Ejzenštejn certamente tramite la mediazione letteraria di Joyce, ma anche attraverso la frequentazione, lunga e complicata, con i testi di Freud.

È ovvio che il confronto con la psicoanalisi freudiana potrebbe condurre questo discorso molto lontano. Sono note, per esempio, le letture che, in chiave psicoanalitica, sono state fornite dell'opera e della vita di Ejzenštejn¹⁵. Ma forse non è questa la strada più interessante da percorrere. Ben più importante è sottolineare due elementi che, in linea con il pensiero psicoanalitico freudiano, hanno un peso davvero rilevante nel modo in cui Ejzenštejn ha costruito il racconto di sé e della propria vita, oltre che, ovviamente, la sua idea di cinema. Si tratta essenzialmente delle idee freudiane di "regressione" e "narcisismo". A quest'ultima Ejzenštejn associa, infatti, la condizione della vita intrauterina in cui il feto

15 D. Fernandez, *Ejzenštejn*, Sellerio, Palermo 1980.

si trova prima di nascere e che l'uomo maturo desidera inevitabilmente riconquistare, rispondendo a quella che Freud avrebbe chiamato "coazione a ripetere"¹⁶.

Senza prestare il fianco a troppo facili esemplificazioni, si può certamente dire che il senso ultimo del lavoro autobiografico ejzenštejniano debba essere rintracciato proprio nel cammino regressivo, teso al recupero di una condizione, che è per l'appunto quella intrauterina, in cui va individuata la sede più propria della creatività umana, intesa come assoluta potenza. Non ancora divenuta atto, la vita umana, può esprimersi, a questo stadio, come pura e semplice potenza creativa, nel momento in cui il differenziato (inteso come categoria esistenziale e logica insieme) non ha ancora preso il posto del puramente indifferenziato. È questo il senso in cui vanno letti tutti i passaggi in cui Ejzenštejn definisce l'opera d'arte, e il processo costruttivo che ne è alla base, come un doppio movimento, contemporaneamente verso gli strati più bassi e quelli più alti della coscienza. Sebbene finalizzato alla veicolazione di un senso che potremmo definire (come fa Ejzenštejn in più occasioni) "intellettuale", il lavoro dell'arte non può non fondarsi, infatti, sul recupero di quei contenuti (sensuosi o "pralogici") che costituivano la coscienza primitiva (così come, da un punto di vista ontogenetico, costituiscono la coscienza del bambino ai primi stadi del suo sviluppo) e che rimangono, in qualità di residuo, nella coscienza dell'uomo civilizzato e adulto.

In questo senso, si può parlare anche del lavoro artistico e teorico di Ejzenštejn come di una pratica "rammemorante", volta al recupero di questi strati "inferiori" della coscienza, in cui va rintracciato il nugolo essenziale di ogni attività creatrice. Si capisce allora l'importanza che le *Memorie* ricoprono all'interno della produzione artistica ejzenštejniana. Esse vanno lette, infatti, come l'esperimento "mnemonico" a cui Ejzenštejn decise di sottoporre se stesso e la vita della sua stessa coscienza; come il viaggio che il regista volle compiere alla sorgente della propria ispirazione creativa, avvalendosi della condizione privilegiata in cui viene a trovarsi chi, sebbene ancora vivo, può considerarsi per certi versi già morto. Si legge nell'ultima pagina delle *Memorie*:

16 Per questi temi rimando a uno scritto intitolato *MLB, Mutterleib Versenkung* e contenuto in: S. M. Ejzenštejn, *Metod*, cit., vol. 2, pp. 297-349.

P.S. Il 2 febbraio di quest'anno si sono verificati un collasso del muscolo cardiaco e un'emorragia. (Infarto). Per un miracolo incomprensibile, assurdo, inutile, sono rimasto vivo. Secondo tutti i dati della scienza avrei dovuto morire. Chissà per quale motivo sono sopravvissuto. Per questo penso che tutto quanto sta avvenendo sia già un *post scriptum* della mia biografia...¹⁷

Dal *post mortem* alla *pre vitam*: ecco il percorso che Ejzenštejn compie scrivendo le sue *Memorie*. In un frammento intitolato proprio *Pré-natal experience*, Ejzenštejn racconta un episodio accaduto poco prima della sua nascita; una sera in cui:

alla dacia degli Oginskij suonava l'orchestra [...] tutti avevano alzato un po' il gomito [...] poi ci fu una rissa e uccisero qualcuno. [...] La mamma si spaventò a morte e ci mancò poco che partorisce prima del tempo. [...] Ma tutto si risolve e venni alla luce nel periodo stabilito [...]. Da allora mi sono rimasti per tutta la vita, una certa avventatezza e l'amore per gli spari e per le orchestre. Nessuno dei miei film può fare a meno di un omicidio. Certo era difficile immaginare che quest'avventura *avant la lettre* avrebbe potuto lasciare il segno. Ma i fatti sono fatti¹⁸.

In questo racconto apparentemente “insignificante” può forse essere riassunto il senso di una riflessione che a ragione si può definire come “archeologia del sé” e che, in Ejzenštejn, finisce per coincidere con una vera e propria “archeologia del pensiero”.

L'interesse per la fase prenatale dell'esistenza è sempre stato forte in me. E ben presto questo interesse si è esteso anche al campo dell'esistenza precedente la specie. Ho iniziato a interessarmi alle fasi dello sviluppo biologico, le fasi che precedono lo stadio umano! [...] Tutti questi campi mi hanno interessato sotto l'aspetto di permanenza di tutte quelle fasi all'interno della nostra coscienza, nel nostro pensiero e comportamento¹⁹.

17 Id., *Memorie*, cit., p. 639.

18 Ivi, p. 358.

19 Ivi, pp. 358-59.

Al tempo di Facebook. Fotografia e identità nella vita quotidiana

Questioni di identità

Il termine *face* si traduce dall'inglese in italiano con faccia, viso, volto. Metaforicamente il termine può essere tradotto con “prestigio”, “onore”, “dignità”. *Face* è comunque un termine centrale nella sociologia come nella sociolinguistica e più in generale nelle scienze sociali. Il sociologo Erwing Goffman, padre dell'interazionismo simbolico, introduce il concetto di *face* nella teoria sociale attraverso il suo articolo del 1955 *On face-work: An Analysis of Ritual Element of Social Interaction* e poi nel 1967 con il libro *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. Secondo la prospettiva drammaturgica di Goffman, *face* è una maschera che cambia, dipendendo dal pubblico e dalla varietà dell'interazione sociale faccia a faccia. Le persone tendono a conservare la maschera che hanno costruito nelle situazioni sociali, cristallizzandola. In definitiva il termine *face* è l'immagine del sé delineata in termini di un ruolo sociale. Il riconoscimento sociale che una persona si aspetta, costruito attraverso le relazioni. Rappresenta la rispettabilità o la deferenza che una persona può attendersi dagli altri che deriva dalla virtù di una posizione occupata nel suo ambito sociale e il grado al quale egli viene giudicato per aver svolto adeguatamente un ruolo in quella posizione. Per Goffman il Self, la *faccia*, l'immagine di se stessi, non è una realtà privata, ma pubblica, creata dall'interazione pubblica della vita quotidiana – ordinaria, colloquiale, apparentemente banale – dai rituali *face-to-face* che costituiscono la realtà collettiva che si incentra appunto sulla venerazione del Self: «la faccia di ogni interlocutore è quindi qualcosa di sacro e l'ordine espressivo necessario per conservarla è un ordine rituale»¹.

¹ E. Goffman, *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*; The Free Press, Glencoe 1967; tr. it. *Il rituale dell'interazione*, il Mulino, Bologna 1988, p. 22.

La religione civile moderna si fonda sulla cooperazione rituale, su «un'attività cerimoniale collettiva»² che si potrebbe tradurre nelle cosiddette “buone maniere”. Nell'analisi goffmaniana, il legame sociale moderno vive di un rituale in cui i protagonisti interpretano una finzione ideale. Il Self, “the face”, è una sorta di artificio identitario, una costruzione che si “oggettivizza” e “naturalizza” perché nessuno lo mette in discussione ed è legato a un complesso di procedure relazionali, formali e rituali, attraverso cui le persone consolidano le proprie sicurezze di ruolo e si sostengono l'un l'altro nella propria continuità identitaria e dove funziona la reciprocità del riconoscimento. L'immagine del sé, la maschera del *face*, riflette ruoli artificiali e normativi che gli vengono assegnati dalla divisione del lavoro, dal formalismo delle organizzazioni, dalle istituzioni del controllo sociale.

Pensando alla modellizzazione e alla costruzione del sé che si rafforza e riconosce socialmente nella rappresentazione fotografica del ritratto, in termini di ampio consumo, prima borghese, poi di massa, si può tracciare una genealogia che – a partire dall'Ottocento, ma sostanzialmente per lunga parte del Novecento – dal grande Atelier fotografico metropolitano, si trasmette attraverso il fotografo di paese e approda da una parte al *photomaton* della carta d'identità, dall'altra alla bellezza sociale del ritratto pubblicitario. Un ritratto controllato dall'obiettivo e dal sistema industriale e produttivo che tesse i riferimenti e i modelli dell'identità borghese – a partire da Nadar e Disderi – attraverso gli artifici di abito, scena, accessori e ritocco. Che per altro ci ricongiunge all'analisi di Bourdieu sul socialmente rappresentabile della fotografia, sugli usi sociali di un arte media³. Il ritratto riproducibile tecnicamente, determina l'incontro tra storia e rappresentazione visiva collettiva, riveste di dignità visiva, e visibile, l'esigenza di autoaffermazione della classe borghese. È la conferma iconica, ed eterna, all'evoluzione della struttura sociale nella civiltà moderna. È conferma e allo stesso tempo costruzione della storia: ritratto della borghesia che nella fotografia trova il mezzo di autorappresentazione adeguato alle proprie condizioni economiche e ideologiche.

2 Ivi, p. 92.

3 Cfr. P. Bourdieu, (a cura di), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, Paris 1965; tr. it. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, a cura di M. Buonanno, Guaraldi, Rimini 2004.

Siamo di fronte a una pratica sociale che vive della sacralità dell'icona, il fotografo nella comunità conserva in sé l'aura del costruttore e custode dell'identità sociale. Il ritratto deve stare tra il santo e il bello, per una vita migliore. Deve rimandare a una bellezza sociale, riconoscibile, *media*, dai tratti facilmente individuabili. Dai ritratti, ancora le pochissime immagini che segnano una vita, si passerà all'itinerario visivo sacrale che scandisce una vita ordinaria. Una storia costruita tra il vestito buono e l'opulenza delle cornici non a caso predisposte quasi sempre dallo stesso studio fotografico. Medium produttivo prima degli altri, la fotografia è forma di comunicazione mediata, artificiale, compensazione sociale di quanto tolto nel passaggio alla modernità industriale, è l'eternità dello specchio, il simulacro che compensa l'atrofia dell'esperienza, immortalità sociale di cui è stata privata la realtà collettiva, è la disponibilità del mondo alla portata di tutti, è intensificazione del consumo e gratificazione immateriale, appartenenza e identità collettiva, individualità e differenziazione. La fotografia invade l'ambiente di vita borghese – la centralità della casa – e la borghesia investe di significato la fotografia, il ritratto fotografico è molto più e molto meno del ritratto pittorico. Le corrispondenze fotografiche recuperano e sviluppano profili culturali, affezioni singolari, genealogie sociali, il ritratto promuove considerazione, appartenenza e prestigio sociale, emula il meccanismo discendente del *consumo vistoso* che dalle classi agiate si espande alle meno facoltose⁴. L'obiettivo principale è il sorriso sociale costruito dalla messa in posa.

Volendo espandere il discorso al processo di modernizzazione del potere esplorato da Foucault, alla microfisica di relazioni che attraversano istituzioni, corpi e soggetti investendo vita biologica e intimità delle persone, indispensabile ricordare che il perno del potere disciplinare è l'individuo descrivibile, nel duplice significato di soggetto assoggettato, concetto che il linguaggio della fotografia riconduce proprio al ritratto "democratico" borghese e alla foto segnaletica. L'invenzione del carcere,

4 Cfr. W. Sombart, *Luxus und Kapitalismus*, Duncker & Humblot, München 1913; tr. it. *Lusso e capitalismo*, Unicopli, Milano 1988; T. Veblen, *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*, Macmillan, New York 1899; tr. it., *La teoria della classe agiata*, Einaudi, Torino 1949. Per una riflessione in merito sullo specifico fotografico cfr. G. Fiorentino, *L'Ottocento fatto immagine. Dalla fotografia al cinema, origini della comunicazione di massa*, Sellerio, Palermo 2007.

la sua affermazione come tecnologia principale di controllo sociale, non è più antica della fotografia che, nell'ambito specifico, sarà adottata per le indagini giudiziarie e l'identificazione dei criminali. Adriano Sofri: «Quando esponete la vostra faccia – la vostra faccia, cioè tutto quello che avete – all'agente fotografo, dovete decidere: cercare nonostante tutto una posa, la meno sfavorevole; assumere un'espressione: di sfida, di disprezzo, di naturalezza, di disinteresse, di coraggio, di avvilito; cercare di essere voi stessi, cercare di non essere voi stessi. Vedete che subito la questione della fotografia investe il cuore della prigionia»⁵. L'atto fotografico, metafora che impronta la costruzione dell'Occidente tra Otto e Novecento, è storicamente e socialmente sintomo e traduzione di un rapporto di potere squilibrato, a favore del controllo di chi impugna l'apparecchio e gestisce il sistema.

Facebook e la fotografia

Nel 2003 in Italia si registra il sorpasso delle vendite della fotografia digitale rispetto alla fotografia analogica. Nel 2006 i telefonini con fotocamera hanno conquistato quasi il 50% del totale delle vendite dei terminali mobili. Alla fine del 2009 gli apparecchi fotografici compatti a pellicola, eredi della macchina Kodak nata nell'ultima parte dell'Ottocento e celebrata dallo slogan pubblicitario “voi scattate, noi facciamo il resto”, spariscono dal mercato lasciando il posto definitivamente alle compatte digitali. Cellulari e palmari di nuova generazione offrono una serie di servizi finalizzati alla produzione, alla gestione, alla manipolazione delle immagini incorporando fotocamere digitali ad alta risoluzione e software appositi. Infine offrono tutte le possibili modalità di condivisione in rete. La fotografia con la tradizionale pellicola oggi è praticata da pochissimi amatori o professionisti che ne fanno motivo di fedeltà, ricerca espressiva, distinzione.

Il sito web di social network Facebook, ad accesso gratuito, fondato nel 2004 da Mark Zuckerberg, in sette anni si è trasformato da luogo digitale che mette in contatto studenti di università e licei di tutto il mondo, in una

5 A. Sofri, *Odisea fotografica nell'universo carcere*, <http://www.ildue.it>, aprile 2008.

rete sociale intergenerazionale che abbraccia trasversalmente tutti gli utenti di Internet. Il numero di utenti attivi si avvia verso il miliardo, con circa 400 milioni di persone che vi accedono da dispositivi mobili. Elemento decisivo negli ultimi due anni, oltre 250 milioni di persone entrano in contatto con il social network attraverso siti esterni. Facebook ha contribuito intensamente alla familiarizzazione delle tecnologie di rete, trasformando le pratiche quotidiane in Internet in mezzo di comunicazione ordinario⁶.

Il nome del sito accosta i termini *face* e *book*, appunto faccia e libro, immagine e testo, ritratto fotografico e informazioni, facendo riferimento puntuale agli annuari con le fotografie di ogni singolo membro (*facebook*) – una sorta di album delle figurine – che alcuni college e scuole preparatorie statunitensi pubblicano all’inizio dell’anno accademico e distribuiscono ai nuovi studenti e al personale della facoltà come mezzo per conoscere le persone del campus.

Dal luglio 2007 Facebook è il sito numero uno negli Stati Uniti per immagini visualizzabili, con circa 60 milioni di fotografie caricate settimanalmente, la maggior parte durante il week end. Ad oggi, secondo gli stessi dati pubblicizzati dal social network, è la piattaforma più utilizzata al mondo per la condivisione di foto nel web con oltre 14 milioni di immagini digitali caricate quotidianamente, con una crescita esponenziale che, nell’estate 2011, ha portato Fb a raggiungere quota 100 bilioni di foto. I social network specializzati sul versante della conservazione, organizzazione e condivisione di fotografie stanno tra i cinque milioni di Flickr, i sette di Picasa, gli otto di Photobucket. Nella primavera 2012 Facebook acquisisce Instagram, la celebre applicazione per condivisione e fotoritocco di fotografie, per un miliardo di dollari e al principio di settembre, Instagram tocca i cento milioni di utenti. Gli strumenti di produzione dell’immagine – apparecchi fotografici e videofonini – i software per la gestione delle stesse, infine i social network, determinano uno scarto per quantità e qualità negli usi sociali della fotografia in una

⁶ Sul fenomeno dei social network e in particolare su Facebook come ambiente mediale cfr. G. Fiorentino, M. Pireddu (a cura di), *Galassia Facebook. Comunicazione e vita quotidiana*, Nutrimenti, Roma 2012; M. Franchi, A. Schianchi, *Scegliere nel tempo di Facebook. Come i social network influenzano le nostre preferenze*, Carocci, Roma 2011; G. Riva, *I social network*, il Mulino, Bologna 2010.

dimensione intermediale e di autocomunicazione di massa⁷.

Nel territorio immateriale dei social network i confini tra sfera pubblica e privata sfumano e i contesti sociali, rispetto all'analisi goffmaniana, registrano continui sconfinamenti e sovrapposizioni⁸. In una progressiva evoluzione delle relazioni sociali direttamente connessa alla trasformazione delle pratiche e dei consumi mediali, provo a registrare e organizzare sinteticamente gli usi sociali della fotografia in Facebook riferiti alla bacheca di un individuo privato. Esporre e condividere, guardare e taggare, immagini autoprodotte o semplicemente raccolte nella rete, magari modificate o alterate in un continuo bricolage performativo.

A. La fotografia del profilo. Il proprio ritratto. Una vetrina pubblica dove *autorappresentare* il possibile sé per i contatti di Fb e – a scelta – per l'occhio di chiunque, anche esterno ai nostri contatti.

B. L'inserimento di singole immagini in bacheca. Frammenti di memoria che spostano nel quotidiano visibile e condivisibile del social network tempi e spazi fotografici appartenenti ai contesti sociali più diversi, all'esperienza individuale privata o pubblica, agli interessi personali e collettivi, taggabili e condivisibili. Link visivi che appartengono alla dimensione autobiografica, ma anche immagini informazioni, testimonianze oculari, citazioni di blog piuttosto che di portali generalisti, in una singolare fusione che attinge al locale e al globale, al mondo del giornalismo generalista o alla pratica personale e soggettiva che si avvicina in qualche modo al citizen journalism.

C. L'inserimento di raccolte fotografiche: piccole collezioni eterogenee, itinerari monografici prima destinati alla sfera privata dell'album. Anche in questo caso il passato e il presente, la dimensione pubblica e quella privata che interagiscono continuamente. Gli archivi fotografici personali, familiari, amicali, comunitari, passionali, professionali si traducono in Facebook come in social network specificamente dedicati alla fotografia. La circolazione e la condivisione, deliberatamente orientata, costruiscono memoria e relazione sociale condivisa.

7 M. Castells, *Communication Power*, Oxford University Press, Oxford 2009; tr. it. *Comunicazione e potere*, Università Bocconi, Milano 2009.

8 Cfr. G. Boccia Artieri, *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, Franco Angeli, Milano 2012.

D. Specificamente strumento d'espressione e comunicazione che promuove e valorizza la creatività personale e collettiva attraverso il social network. La fotografia diventa oggetto di interesse produttivo sempre più espanso, lasciando registrare la crescita esponenziale del fenomeno del fotografo non professionista interessato all'uso ludico estetico della costruzione dell'immagine digitale fotografica da condividere con un gruppo più o meno largo di amici, utilizzando magari software specificamente dedicati per Facebook (si pensi solo a Pizapeditor).

E. Il social tagging. Relazione, processi di inclusione ed esclusione, di chiamata in causa sul territorio delle immagini di cerchie sociali diverse. L'immagine fotografica diventa medium della relazione istantanea, continua e immediata. La possibilità di "taggare" in una immagine, piuttosto che in un album specifico, uno o più contatti, chiama in causa direttamente lo sguardo dell'altro, la relazione sociale, la singolarità, o il gruppo, che implica ogni diverso coinvolgimento con le esperienze pregresse che si richiamano nel territorio aperto dell'immagine.

La costruzione sociale dell'identità

La fotografia costituisce in Fb il punto di innesto visuale tra la narrazione del sé e la narrazione del mondo, tra il mostrare e il nascondere, tra la vetrinizzazione sociale⁹ e la tensione scopica che impregnano la cultura e la pratica mediale tra Otto e Novecento. Ma implica uno scarto di protagonismo performativo e di coinvolgimento sociale esteso, nelle pratiche della produzione e della condivisione di immagini, nella gestione più o meno consapevole del capitale sociale. Essenziale a questo punto è ritornare all'immagine del profilo.

Nella vetrina digitale di Facebook c'è chi cambia il ritratto del profilo spesso, chi lo ha conservato immutato dal principio, chi lo cambia periodicamente. Chi si autoritrae rigorosamente in posa, chi si lascia cogliere in un'istantanea. Come le due facce della fotografia potessero distinguersi dal paradosso irriducibile che la segna. Intanto la *possibilità* è

⁹ Cfr. V. Codeluppi, *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

quella di modificare ordinariamente il ritratto del profilo, sostituirlo ogni giorno, addirittura più volte al giorno. Rispetto al preciso regime di visibilità e controllo fotografico del Novecento iscritto almeno nel *photomaton* e negli usi sociali medi della fotografia, si apre il dubbio e la possibilità del plurale, con una diversa consapevolezza – riflessività in una parola – della produzione artificiale del medium.

La domanda individuale che mi viene posta in quanto utente di Facebook è: quale immagine devo inserire? E subito dopo: è quella che oggi voglio rappresenti me stesso?

Piuttosto che un «*dispositivo specchio* che produce serialità e omologazione»¹⁰ riscontro nella costruzione e nell'uso dell'immagine del profilo parzialità e artificio fotografico, molteplicità e differenze, visioni e nascondimenti, relazioni e interazioni che aprono diversamente il frammento visivo rispetto alle possibilità controllate del Secolo Breve. Il limite fotografico, il bordo dell'immagine iscrive nella selezione dell'inquadratura relazioni possibili: come nella sua natura, la fotografia nasconde ed espone. Può occultare completamente, può raccontare, può semplicemente offrire alcune tracce per aprire uno scenario fantastico da immaginare e completare, può offrire i suoi contenuti specifici all'interpretazione diversa fondata su esperienze condivise on line o magari più facilmente off line. L'immagine-profilo si allontana dal ritratto della carta d'identità, per offrire frammenti che si sostituiscono l'uno all'altro da ricomporre in un bricolage articolato e più complesso. Questo ritratto in Facebook è immediatamente presenza d'altro, si allontana (spesso) anche dal sembiante, per dialogare con aspetti meno visibili del sé: diventa spazio di relazione che, attraverso il visibile, stabilisce connessioni diverse e a più livelli – come in un videogioco – prima con se stesso, poi con ogni singolo contatto. Piuttosto che indurre «una visione monolitica e coesa dell'identità»¹¹ mi sembra che il dispositivo consenta immediatamente all'utente comune e protagonista del suo spazio sociale, di interrogarsi sulla costruzione dell'immagine, per lo più fotografica, ragionando per la prima volta sulla possibilità di *manipolarla*, di costruirla personalmente secondo qualsiasi senso e possibilità, realizzando

10 M. Mapelli, *Facebook. Un dispositivo omologante e persuasivo*, «aut aub», n. 347, 2010, p. 118.

11 Ivi, p. 120.

uno scarto di nuova consapevolezza e creatività ordinaria rispetto al sistema analogico. E così recuperando completamente l'ambiguità dell'immagine, l'uscire dal sé, il restringere e allargare, il mostrare o nascondere: limitare in una cornice per aprire all'immaginazione o alle connessioni del non detto. Ad una visione mobile e fluida della rappresentazione identitaria.

Lo scarto quantitativo e qualitativo, implica, forse per la prima volta nella storia dell'uomo moderno, di interrogarsi – più o meno consapevolmente – intorno alla rappresentazione “pubblica” e visibile del sé. Di ciò che voglio incorniciare o lasciare fuori del quadro, giocando deliberatamente sul confine tra pubblico e privato. In Facebook si costruisce l'immagine identitaria offrendosi alla relazione sociale in una terza dimensione “laterale” della quale si impregna l'ambiente digitale. Oltre il pubblico e il privato, mettendo in piazza frammenti fotografici, dettagli che rimandano alla vita e alla connessione dentro-fuori, comunque mettendoci la “faccia” che non corrisponde necessariamente alle sembianze del viso ma con le infinite sfumature che traducono l'apparenza del sé.

Piuttosto che contenerci, nelle possibilità del cambiamento e della molteplicità, l'immagine del profilo punta ad espanderci, a connetterci – oltre il *face* – alle diverse e molteplici possibilità dell'esserci, fintanto al diritto a nasconderci. Piuttosto che presentificarci eternamente, ognuno è posto di fronte alla possibilità di trasformarsi continuamente, rimandando a cose, situazioni, personaggi e persone, ambienti, vissuti, elementi immaginari ed esperienze vissute, in relazione continua tra loro, e condivisi diversamente con i contatti del social network.

Dati – constatazioni – almeno interessanti che vanno oltre l'investimento dell'osservatorio personale e soggettivo. Secondo un sondaggio di Pixable, in media ogni utente cambia la fotografia del profilo 18 volte nel corso di un anno. Dal 2006 ad oggi, il numero delle foto profilo inserite da ogni singolo utente si è triplicato. Dei cento bilioni di fotografie inserite nel social network a luglio 2011, il dieci per cento è costituito dalle foto profilo: questo implica constatare che ognuno di noi ha più di un *ritratto*. L'utente medio conta un album di 26 foto-profilo diverse. Così le donne, in media cambiano il *ritratto* ogni due settimane, gli uomini ogni tre. Le nuove immagini del profilo, ottengono un minimo di due commenti e tre “mi piace” che probabilmente sono iscritti nella ricchezza e complessità

delle diverse relazioni sociali, piuttosto che in un facile consenso narcisista.

L'eccezione estetica: Tal Spiegel è un grafico israeliano che ha fatto del suo profilo Facebook un'opera d'arte in evoluzione. Ogni giorno per un anno, partendo da una fotografia che lo ritrae, il disegnatore ha realizzato diverse versioni della sua immagine evocando ogni volta personaggi diversi del mondo dei cartoon. L'immaginario collettivo si fonde con l'immaginario produttivo e soggettivo¹². Il caso di Spiegel è l'estremo riflesso di un'operazione performativa che tra i miei contatti registro, in maniera eterogenea, quotidianamente.

La partecipazione collettiva e dal basso a movimenti di opinione, condivisione, attivismo sociale e politico. In una dimensione che vede interagire globale e locale. Anzi, attraverso una propagazione comunicativa intensa che passa principalmente attraverso i social network ed usa anche le immagini del profilo come strumento di riconoscimento, distinzione, testimonianza di impegno collettivo. Il caso dell'Iran per esempio: «stand with free: Iran» con le immagini del profilo virate in verde. Ovviamente la primavera araba, dove i ritratti in vetrina sono stati sostituiti con le icone dei paesi rappresentati: le bandiere egiziane, tunisine, marocchine. In Italia il movimento di protesta nei confronti della posizione del governo rispetto al caso Eluana Englaro: in tanti hanno scelto di oscurare il ritratto del profilo, sostituendolo con un rettangolo totalmente nero. E ancora in Italia, il movimento pro referendum del giugno 2011 che ha concentrato l'attenzione sulle tematiche dell'acqua e del nucleare. In questo caso l'immagine profilo è stata momentaneamente costruita con manifesti e slogan che invitavano esplicitamente al voto e al sì referendario.

Il gioco collettivo alimentato dal basso. La dimensione ludica del passaparola fine a se stesso, piuttosto che legato ad operazioni di marketing aziendale. Segnale per tutti la settimana del cartoon, quando Fb è stata popolata da immagini profilo costituite dai ritratti dei personaggi più diversi del mondo animato, da Topolino a Nick Carter, passando per Corto Maltese, Spiderman, Tex e Braccio di Ferro, Diabolik o Tiramolla. Anche in questo caso l'immaginario collettivo mediale del Novecento

12 Cfr. H. Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York 2006; tr. it. *Cultura convergente. Dove collidono I vecchi e i nuovi media*, Apogeo, Milano 2007.

viene esplorato e rielaborato dalla soggettività individuale e dall'esperienza personale, tra presente e passato, di ognuno di noi.

Face/Faces

Il termine *face* declinato al plurale – *faces* – rimanda nel caso di Facebook ad uno scarto importante negli usi sociali della fotografia che investe direttamente ognuno di noi: nella produzione, esposizione, gestione, condivisione, fruizione di immagini fotografiche. Uno scarto quantitativo che automaticamente, sulla scorta di McLuhan, è qualitativo. Non a caso William Mitchell¹³ parla, per la fotografia digitale, di pratiche di “disseminazione” e “circolazione”. Se la profonda natura del ritratto fotografico è quella di stabilire una relazione, tra io e me, io e tu, io e gli altri¹⁴, la foto profilo stabilisce e implica una serie di relazioni in assenza, differenziate secondo i gruppi o gli individui coinvolti, dove il volto tradizionale e referenziale che appariva negli annuari delle scuole americane può anche sparire dalla scena. Scelgo un soggetto che mi rappresenti, nel quale mi identifico, che intendo far diventare un diaframma temporaneo, piuttosto che eterno, tra i sé possibili e i miei contatti. Non è il ritratto che ha attraversato quasi per intero il Novecento: *faces* rappresenta un mosaico e una prospettiva rapsodica – il bisogno di fermarsi e continuare a camminare – che costruisce, usa, parla l'apertura dell'immagine, dove le tessere entrano in relazione tra loro e rimandano l'una all'altra¹⁵, nella percezione e nella rappresentazione del sé. Se l'identità è prima di tutto un fenomeno sociale, l'avatar, il ritratto è parte importante del soggetto che si mette in gioco e si offre alle possibilità della condivisione.

Sherry Turkle, a proposito della vita che evolve sullo schermo. «Ho sostenuto come le esperienze in Internet ci aiutino a sviluppare modelli di benessere psicologico significativamente postmoderni: essi riconoscono

13 W. J. Mitchell, *Realism and the Digital Image*, in J. Baetens, H. van Gelder, *Critical Realism in Contemporary Art. Around Allan Sekula's Photography*, Leuven University Press, Leuven 2006.

14 Cfr. J. L. Nancy, *Le Regard du portrait*, Galilée, Paris 2000; tr. it. *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina, Milano 2002.

15 Cfr. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, V, I, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982; tr. it. *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2000.

la flessibilità e la molteplicità; riconoscono la natura costruita della realtà, del sé e dell'altro»¹⁶. Piuttosto che constatare «modelli di benessere psicologico» legati allo sviluppo del social network, mi limito ad esperire e constatare l'elaborazione sociale del sé in continuo divenire: grazie anche allo sviluppo dell'uso dell'immagine in Facebook – e qui si può convenire con Turkle – «siamo incoraggiati a pensare noi stessi come esseri fluidi, emergenti, decentrati, molteplici, flessibili e in continuo divenire»¹⁷. Attraverso il ritratto del profilo, la rappresentazione del sé pubblico e sociale in Facebook assume sfumature private, emotive, ludiche, soggettive, relazionali, costantemente aggiornate o aggiornabili. Anche il ritratto contribuisce a confermare e testimoniare un doppio movimento, che si sviluppa tra il divenire e il ritornare. Tra l'immobilità che ricorda e scandisce, relazionalmente, e la fluidità della trasformazione ordinaria. I processi identitari, multipli e decentrati, trovano strumenti di espressione e auto comunicazione: la molteplicità in un'immagine, soggettiva da esporre, fenomeno eminentemente relazionale, narrazione del sé, soprattutto *possibilità* di produrla o sceglierla, manipolarla, esporla, cambiarla, taggarla, quando e come si vuole.

L'utente medio di Facebook che cambia la fotografia del profilo 18 volte in un anno, costruisce un ritratto e uno specifico album di ritratti funzionante come un mosaico identitario momentaneo nell'apparire in vetrina, eppure stabile nella destinazione della raccolta. Una raccolta di frammenti che entrano in relazione tra loro e in relazione con lo sguardo degli altri. Il mosaico visivo disegna una costellazione identitaria che riflette la costruzione del sé e implica consapevolmente l'occhio dell'altro che indugia sull'immagine rielaborandola secondo le associazioni differenti generate dalla singolarità delle relazioni. Il frammento-ritratto può accendere un altro frammento ed essere ricontestualizzato in un mosaico visivo dinamico e complesso¹⁸. Nel nuovo ambiente tecnologico e sociale questa fotografia, allo stesso tempo patrimonio personale ed

16 S. Turkle, *Life on the screen: Identity in the Age of the Internet*, Simon & Schuster, New York 1995; tr. it. *La vita sullo schermo. Nuove identità e relazioni sociali nell'epoca di Internet*, Apogeo, Milano 1997, p. 396.

17 Ivi, p. 397.

18 Cfr. G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris 2002; tr. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

istantaneamente collettivo, si fa – con Roland Barthes – *punctum* piuttosto che *studium*¹⁹. Il semiologo francese di fronte alla fotografia dichiara l'impotenza di qualsiasi lettura strutturata scientificamente, prova a ragionare in chiave di soggettività pura esaltando l'occhio che indugia sul *punctum-particolare* e scopre un nuovo e particolare tipo di conoscenza e relazione aperta. L'immagine fissa è predisposta alla rielaborazione dello sguardo individuale, è superficie immateriale predisposta al viaggio e all'interazione con l'altro. Così il ritratto profilo è nuova espressione dei bisogni di visibilità e comunicazione individuale. Oltre il linguaggio, sposta il punto di vista secondo nuove modalità esperienziali, cognitive ed associative. Chiede a tutti di noi di “parlare” e interrogare le immagini.

19 R. Barthes, *La chambre claire*, cit.

Scritture del Sé nella medialità contemporanea

1. Temporalità e tempi

Le traiettorie autobiografiche e autoritrattistiche che intercettano i media nello scenario contemporaneo sono innumerevoli e sembrano rispondere ad una necessità che a volte assume le caratteristiche di vera e propria urgenza. Depositi di materiali e di scorie soggettive vengono rilasciati come impronte, tracce digitali del sé, in un incessante desiderio di trovare nuove dimensioni esperienziali con i media, a seguito della rivoluzione provocata dal regime e dalle ragioni della *convergenza*, che, cosa nota almeno dalla proposta di Henry Jenkins in poi, ha prodotto un forte agglutinamento dei diasporici “specifici” medialità¹. In questa fase sembra allora prioritario ragionare sullo spazio, o comunque sulla dimensione spaziale, che dirige il traffico delle relazioni tra soggetti e testi, nel loro processi di avvicinamento e di coabitazione. Gli schermi, urbani e non, diventano infatti bussole che cooptano esperienze, fanno da richiamo tanto al vagare dei soggetti, quanto al passaggio virale, contaminante dei testi, ridotti sempre più a frammenti, a singole immagini. La diffusione e la pervasività di queste ultime porta, in buona sostanza, a dichiarare l'esigenza di una novella geografia che sappia fare ordine, che definisca la frequentazione con i media in rapporto ai loro costanti processi di rilocalizzazione e di rimediazione².

1 Il presente lavoro è parte di un articolato progetto di ricerca interuniversitario, coordinato da chi scrive, e che ha come tema le forme e i modi dell'autoritrattistica nella medialità contemporanea. Di prossima pubblicazione i primi risultati collettivi della ricerca in *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, per la collana Frontiere, Pellegrini Editore, Cosenza.

2 Per i due concetti in gioco si veda: J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge 1999, tr. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano 2002 e F. Casetti, *The Last Supper in Piazza della Scala*, in «Cinéma&Cie», n. 11, Fall 2008, pp. 7-14 e Id., *L'esperienza filmica e la ri-localazione*, in «Fata Morgana».

Vincenzo Rabito ha scritto la sua autobiografia su una vecchia Olivetti per sette anni della sua vita, tra il 1968 e il 1975³. Il prodotto di questo lavoro è un'opera monumentale, forse la più straordinaria fra le scritture popolari della soggettività mai apparse in Italia: si tratta di 1027 pagine a interlinea zero, senza un centimetro di margine superiore né inferiore né laterale. Ogni parola è divisa dalla successiva da un punto e virgola. Il dattiloscritto, dopo la morte dell'autore, è rimasto in un cassetto fino al 1999, quando il figlio, Giovanni Rabito, l'ha depositato in quel luogo sacro delle scritture del sé, che è l'affascinante Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano. Perché ora chiamare in causa Rabito e il suo *Terra matta*, così viene titolata la pubblicazione per Einaudi del 2007? A nostro avviso in quell'esempio autobiografico c'è la suggestione di partenza per il nostro intervento.

Ebbene, i fenomeni autodescriventi e automostrativi, buona parte delle scritture del sé contemporanee appunto, ragionano, non in relazione ad uno spazio pieno bensì intorno a un *vuoto di spazio*, quello che esiste tra il soggetto e i suoi molteplici depositi. Lì, in quella faglia topologica, si tratta infatti di un intervallo tra due punti, che è poi la traiettoria dello sguardo, tra occhi e parole, tra occhi e immagini, tra soggetto e *display*, si consuma l'esercizio del tempo. In quel vuoto di spazio prende vita la temporalità dell'esperienza, meglio dire "la dimensione temporale dell'esistenza", in tutte le sue varie espressioni. Proponiamone tre.

n. 4, 2008, pp. 23-40, Id., *Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un'epoca post-mediativa*, in «Fata Morgana», n. 8, 2009.

3 Presso l'Archivio Diaristico Nazionale è conservato e consultabile il dattiloscritto con allegati. La storia di questa pubblicazione è molto affascinante. Giovanni Rabito, figlio di Vincenzo, spedisce da Sydney, nel luglio 1999, una sua riduzione dell'opera del padre per la partecipazione al Premio Pieve - Banca Toscana, il concorso per diari e memorie organizzato annualmente dall'Archivio. I lettori della Commissione locale, sempre alla ricerca di scritture originali non ritoccate, chiedono il testo integrale, preferendolo alla versione ridotta dal figlio. A ottobre del 1999 Giovanni, d'accordo con i fratelli Gaetano e Salvatore, consegna personalmente all'Archivio di Pieve i sette quaderni rilegati fitti di scrittura a macchina, 1027 pagine, che conquistano i lettori della giuria popolare prima e della giuria nazionale poi. Quest'ultima decide di premiare l'autobiografia del cantoniere ragusano con il massimo riconoscimento e suggerisce di inserire nella motivazione del premio una provocazione che presenti al pubblico il testo di Vincenzo Rabito come "il capolavoro che non leggerete". I quaderni di Vincenzo Rabito sono da allora conservati presso la sede della Fondazione di Pieve Santo Stefano, oggetto di curiosità e di studio. Dal marzo 2007 la riduzione di quest'opera, dal titolo *Terra matta*, curata da Luca Ricci e da Evelina Santangelo e pubblicata da Einaudi, è diventata il capolavoro che tutti possono leggere.

I. Rabito scrive ogni giorno dal 1968 al 1975, *quotidie*. Ingaggiando la propria lotta contro il semianalfabetismo per sette anni colma il vuoto tra sé e il foglio. Il tempo, dunque. In primo luogo è in gioco il trascorrere del tempo. Cioè l'esperienza come passaggio temporale, il personalissimo divenire, il tempo della vita che si consuma con la scrittura, in sua compagnia. Anche i media, quelli nuovi appunto, così carichi di resti e di reperti soggettivi, dilapidano, nel senso di disperdono, vera e propria *dépense*⁴, il tempo dell'esperienza, con un'occasionalità che si fa frequenza e frequentazione (si inciampa visivamente in uno schermo) o con un'intenzionalità che si rende abitudine (essere sempre connessi o almeno aver la garanzia di poterlo essere).

II. Rabito scrive una storia che dura cinquant'anni circa. Un pezzo di storia italiana. Ma con quell'incessante "e così io" che puntella ogni pagina, Rabito scrive soprattutto di un *me* biografico nel suo vivere quei particolari cinquant'anni. Il tempo, dunque, di nuovo. Qui è in gioco il tempo della scienza, quello della finzionalizzazione dell'io che si produce in un me, che si oggettivizza nella scrittura autobiografica attribuendo senso e coerenza temporale al proprio sé della scrittura, in quell'immagine che la parola schiude. Anche sulla Rete, nei depositi soggettivi, nei profili dei Social Network, nei blog, nelle photogallery, nelle date delle nostre mail, ma anche in quelle "cronologie" e in quei "preferiti" che marciano la nostra frequentazione web, in tutto ciò si resta come impronta biografica, traccia di un passaggio segnato da un tempo spaccato al secondo.

III. E infine il tempo del lascito, del lasciar vivere le proprie immagini oltre il proprio tempo, depositando tracce destinate alla sopravvivenza, come forme ereditarie del soggetto che rimane lì per gli altri sotto forma di scrittura. Il cassetto autobiografico, pieno di piccoli oggetti e di frattaglie del nostro quotidiano vivere, viene svuotato, buttato sul tavolo, e il tutto

4 L'idea di *dépense* di Bataille è legata al fatto che molte delle attività umane non sono regolate dal bisogno di acquisizione e di crescita ma bensì da quello di dispersione e di spreco. In effetti, questa idea, depurata dalle connotazioni surrealiste, sembra caratterizzare anche le pratiche autoritrattistiche in Rete: si ha spesso la sensazione di una profusione incessante di materiali, che sembra veramente rispondere a un bisogno di *dépense*, di dispendio di sé, senza alcuna finalità produttiva, utilitaristica, chiaramente individuabile. G. Bataille, *La notion de dépense*, in «La critique sociale», n. 7, 1933, pp. 7-15.

risulta ri-gettato, e dunque passibile di altre letture, di altri percorsi che sappiano dare senso e ordine ad una vita. Così per le molte pagine di Rabito (questa versione è una tra le molte possibili) così per le nostre vite (Facebook ti aiuta a connetterti e rimanere in contatto con le persone della tua vita). Una connessione non solo *on line*, una connessione che è una sorta di concatenamento deleuziano⁵: questo e questo e questo, una fotografia, un video, un brano musicale, un pensiero, tutto rigorosamente post-ato.

Dunque, per essere non poco sbrigativi, ci sembra che almeno tre dimensioni temporali vengano sollecitate dai fenomeni autobiografici e autoritrattistici nei nuovi media: il soggetto trascorre del tempo, si costruisce nel tempo e permane nel tempo. Perché i media, a bene vedere, soprattutto quelli nuovi, suturano, nel loro occupare non solo lo spazio, ma soprattutto la temporalità dell'esistenza, una frattura biografica, sono lenitivo ad una lacerazione, nel senso che riempiono la vita, che la segnano, che ne seguono lo svolgimento, che la fanno. E allora questa presenza, questa frequenza, chiama a proiettare, o forse è meglio dire riproiettare, l'*esperienza* (entrata in contatto con i media) in *forma* (i me nei media). Dal momento che essi occupano e tessono tanta parte della vita (il sempre connessi), diventando protagonisti dell'esperienza, il soggetto diventa protagonista in loro e in loro prova a farsi immagine, ad essere a loro stessa immagine e somiglianza⁶.

5 Per Deleuze il concatenamento (*agencement*) può essere definito come la connessione o la messa in relazione tra due o più elementi disparati. Il concetto di concatenamento è in tal senso l'operatore che costituisce le molteplicità. Non ci dilunghiamo ulteriormente su questa suggestione deleuziana che inerisce il discorso sull'immanenza e che trova piena definizione nella *Prefazione* all'edizione italiana di G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1987, pp. XII-XIII. Deleuze afferma che quest'operazione implica la sostituzione del verbo *essere* (io sono questo) con la congiunzione *e* (io e questo), implica cioè la sostituzione della logica predicativa (soggetto/predicato) con quella del concatenamento (relazione tra soggetto e evento), quindi riportando questa proposta alla nostra riflessione, le scrittura autoritrattistica non consiste nell'idea che venga messo in scena un processo predicativo – il soggetto è le sue testualità – bensì una sintesi disgiuntiva, paratassi senza tregua, – il soggetto e le sue (infinite) testualità –, «un'ininterrotta sperimentazione di concatenamenti possibili».

6 Il tema dell'autoritratto (lasciando sullo sfondo l'altrettanto vagliato tema dell'autobiografismo) ha avuto una certa fortuna bibliografica negli ultimi anni. Qui ci limitiamo a richiamare gli studi di F. Rella, *Confini. La visibilità del mondo e i limiti dell'autorappresentazione*, Pendragon, Bologna 1996; Id., *Negli occhi di Vincent. L'io nello specchio del mondo*, Feltrinelli, Milano-Pendragon,

2. Sorta di beatitudine

Lasciamo sullo sfondo questa riflessione sulla dimensione temporale e passiamo, apparentemente, ad un altro ordine di questioni. Le scritture autobiografiche e autoritratistiche appaiono singolari e non individuali, in quanto emancipano gli accadimenti di una vita rendendoli eventi testuali: i materiali appartengono a quell'*uno*, non importa se autore o semplicemente proprietario in usufrutto, nickname o alter ego, quelle scritture sono di qualc*uno*, o perché vige un principio di attribuzione chiaro, oppure perché tradiscono una scelta di appropriazione indebita. Il segreto sta proprio nel senso di quel legame che il soggetto istituisce con le proprie testualità. Un legame necessario per vedersi e quindi riconoscersi, disconoscersi o conoscersi per la prima volta. Come afferma Franco Rella ricordando Valéry: “mentre scrivo, mi scrivo”. Così la pagina/schermo si riempie di righe argentate di parole, di immagini, e nello spazio aperto da queste parole e da queste immagini lo schermo diventa uno specchio e in esso mi vedo. Ma questo legame cercato, quello tra il soggetto e le immagini proprie in senso lato, che schiude tanto la possibilità narcisistica dell'amore, quanto quella turbativa della repulsione, a volte di fronte alla totale dissomiglianza, dichiara un profondo senso di straniamento dovuto al fatto di non trovarsi veramente faccia a faccia con una superficie riflettente, non dunque un doppio sguardo in senso proprio, bensì di fronte ad un'immagine dotata di vita propria⁷.

Bologna 1996; Id., *Negli occhi di Vincent. L'io nello specchio del mondo*, Feltrinelli, Milano 1998; e i più recenti lavori di A. Boatto, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Laterza, Roma 2005 e di O. Calabrese, *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, VoLo Publisher, Firenze 2010. Ma anche, tra i molti altri studi afferenti a campi disciplinari diversi e interessati a differenti oggetti, M. Renoy, *Video Confessions*, in M. Renoy, E. Suderburg (a cura di), *Resolutions. Contemporary Video Practices*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1996, pp. 78-101; R. Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, tr. it., Mondadori, Milano 2007 (cap. 21, *Autoritratti*, pp. 289-363); S. Ferrari, *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma 2006; M. F. Grange, *L'autoportrait en cinéma*, P.U.R., Rennes 2008. E il n. 15 (2012) di «Fata Morgana» dedicato all'*Autoritratto*.

7 La questione della “vita delle immagini” occupa un ampio spazio nella riflessione contemporanea sulle forme visive: dal testo di riferimento per quanto riguarda le teorie cinematografiche di J. Aumont, *À quoi pensent les films* del 1996 (tr. it. *A cosa pensano i film*, ETS, Pisa 2007) alla più radicale posizione, maturata in seno ai *Visual Studies*, di W. J. T. Mitchell con il suo *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago 2005, tr. it. *Che cosa vogliono le immagini?*, in A. Pinotti e A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 99-133. Chi scrive si propone di intraprendere un percorso sulla vita dell'immagine (auto)

Nel repertorio sempre aperto delle testualità private, che va dalle immagini memoriali a quelle mentali, da quelle autorappresentative a quelle invece nate per necessità di infingimento, secondo quella duplice accezione ricoeuriana del riconoscimento (attiva: riconoscere una cosa come *quella* cosa; passiva: essere riconosciuti, stanati, svelati) c'è sempre e forte un bisogno ultimo di beatitudine, di eccellenza, di staccarsi cioè dal bene e dal male quotidiani per definirsi e mostrarsi come un altro da sé, il sé come un altro, appunto. Per questo il fenomeno è al contempo dilagante eppure chiaramente circoscrivibile se si indaga nello stigma della sua natura. Perché le scritture del sé nella medialità contemporanea espongono il proprio differenziale da tutto il resto, proprio ed esattamente nella misura in cui esorcizzano il segreto della relazione tra il soggetto e le sue testualità. E lo fanno, a nostro avviso, secondo un preciso percorso. In primo luogo attestano forme dell'io in me testuali, rispondendo alla necessità di prodursi attraverso immagini, ma anche tramite parole, gesti e oggetti. Il soggetto si ipostatizza in una serie di me, bric-a-brac di identità liofilizzate, stereotipiche, referenziali e illusorie al tempo stesso. Quindi le proposizioni autobiografiche/autoritrattistiche nella medialità, decentrano il soggetto che, da io che si dice e si mostra, diventa sguardo esterno che non solo si percepisce, ma, ben più scandalosamente, scopre l'istituzione e lo sconcerto di quel legame, ne intravede i termini e la fisionomia. Avere contezza dell'esistenza stessa di quel legame, scoprirne la natura – quel segreto – risulta essere la qualità ultima delle scritture del sé nella contemporaneità mediale. Un legame scioccante proprio perché mostra tutto l'infinito desiderio di giungere ad una vita impersonale, neutra, senza la responsabilità del nome proprio e dell'incontro con le cose, senza

ritrattistica a partire dalla riflessione di Walter Benjamin intorno al ritratto fotografico di Franz Kafka a cinque anni. Questa fotografia produce una serie di riferimenti fondamentali nell'opera benjaminiana: in *Piccola storia della fotografia* (1931) l'autore viene coinvolto dall'immagine in questione al punto tale da identificarsi con lo scrittore, come nota H. Mayer nel suo *Walter Benjamin e Franz Kafka. Storia di una costellazione*, tr. it. E. Rutigliano e G. Schiavoni (a cura di), *Caleidoscopio benjaminiano*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 1987, p. 245; quindi questo ritratto d'infanzia viene menzionato nel saggio scritto per il decimo anniversario della morte di Kafka (1934) per la «Jüdische Rundschau», scritto raccolto poi in *Angelus Novus* (tr. it., Einaudi, Torino 1995, pp. 275-305): il passo su questa fotografia apre il paragrafo intitolato appunto «un ritratto d'infanzia»; ma la forza di questa immagine si trova già evocata in *Infanzia berlinese intorno al millenovecento* (1938, tr. it. a cura di M. Bertolini Peruzzi, Einaudi, Torino 1982, pp. 55-56), quando Benjamin parla della propria esperienza di fotografia-ritratto, vissuta da bambino come stato di profonda alienazione.

l'impegno individualizzante, una vita di pura immanenza, che non vuole dimostrare nulla, non è segnata dall'*ecco chi sono*, bensì dal semplice *questo ora esiste* ed è (per il momento) concatenato a me⁸.

Non è certo qui il luogo per ripercorrere l'insieme degli apporti alla teoria dell'impersonale⁹, ma ciò che ci fa propendere per una sua forte valenza in relazione al nostro oggetto di studio è che questa dimensione, così come viene affermandosi, porta il soggetto a fare esperienza del proprio corpo non più come un "corpo proprio", ma come qualcosa di riverso ed esposto all'ambiente circostante, incarnato in un viluppo di relazioni esterne a sé, che non solo non può padroneggiare, secondo il lessico della sovranità della ragione sul corpo, ma dalle quali semmai è "espropriato" a se stesso e inglobato in una insolubile rete esperienziale. Qui, infatti, ogni idea tradizionale di persona, di soggetto cosciente, di pensiero interiore, di sensazione o percezione umana, e persino di affetto o di sentimento, è scardinata e ciascuno di questi elementi è visto come

8 In merito Deleuze e Guattari affermano: «Esiste un modo di individuazione molto differente da quello di una persona, di un soggetto, di una cosa e di una sostanza. Gli riserveremo il nome di *eccité*»; precisano che il termine in questione deriva da *haec* (questo) e non da *eccē* (ecco) e quindi si deve scrivere *heccité* piuttosto che *eccité*. Si legga in G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 378. L'ultimo Deleuze continua a ritornare sull'idea di una vita come immanenza assoluta: potenza e beatitudine complete. «La vita dell'individuo ha fatto posto ad una vita impersonale, pertanto singolare, che lascia emergere un puro evento libero dagli accidenti della vita interiore ed esteriore, vale a dire della soggettività e oggettività di ciò che accade. "Homo tantum" che tutti compiangono e che raggiunge una sorta di beatitudine". G. Deleuze, *L'immanence: une vie...*, in «Philosophie», n. 47, 1995, p. 4; tr. it. *L'immanenza: una vita...*, Mimesis, Milano 2010, pp. 10-11. A riguardo si veda anche l'intervento di D. Dottorini, *L'immagine impersonale: Bartleby, Godard, Pelesjan*, in «Fata Morgana», n. 0, 2006, pp. 105-107.

9 Intorno al concetto di impersonale si è sviluppato un pensiero forte, rispetto al quale di recente Roberto Esposito ha dato conto. R. Esposito, *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Einaudi, Torino 2007. In questo testo non solo viene individuato (e ricostruito) nel concetto di persona il "dispositivo" performativo di plurisecolari effetti giuridici e culturali, ma esso viene decostruito attraverso il confronto con il pensiero di Simone Weil, di Alexandre Kojève, di Michel Foucault, di Maurice Blanchot e di Gilles Deleuze. Un'ampia ricognizione che trova in Deleuze il massimo grado di esposizione della filosofia contemporanea alla potenza dell'impersonale. Alla sua base non vi è, infatti, come negli altri autori presi in esame, semplicemente la sostituzione di una persona all'altra, o anche una triangolazione che apre il dialogo a due (io e tu) alla presenza diagonale di un terzo (egli), ma una rotazione dell'intero orizzonte filosofico in direzione di una teoria dell'evento preindividuale e impersonale. In sintesi Esposito, nel passaggio a un fronte categoriale nuovo che metta al centro l'idea di impersonalità, arriva ad affermare, iscrivendosi pienamente nella linea di pensiero deleuziana, che la terza persona non è tanto un'altra persona quanto un altro regime di senso, e che l'impersonale non è solo una forza in grado di decostruire la persona, ma una pratica che modifica la stessa esistenza.

una modulazione di mondo, che non è affatto costituita dall'uomo ma accade all'uomo stesso e lo coinvolge, come un evento¹⁰.

L'esperienza è nota. Ci si specchia e ci si deve rassegnare ad assomigliare a quello che ci sta guardando, a quello che ci restituisce lo sguardo interrogandoci sul tempo, sulla vi(s)ta, sulla morte, sulla vecchiaia e sulla vergogna, così come lo sguardo del pittore, che esce dalla superficie pittorica per interpellare chi la guardi, somiglia a una sfida quanto a una scommessa: «Questi sguardi guardati, specchi messi alla prova da altri specchi, in un rimando di immagini “in abisso” che si apre sull'infinito, si affacciano su un turbamento. Nello specchio che gli stava di fronte il pittore si è visto diventato modello, nello specchio ha visto altresì un quadro che doveva fare; nel quadro terminato io vedo uno specchio»¹¹. Ma anche Raoul Kirchmayr, nella prefazione all'edizione italiana de *Il ritratto e il suo sguardo* di Jean-Luc Nancy ritorna sul fatto che: «esponendosi nel quadro come sguardo per lo sguardo dell'altro, il soggetto si mette in gioco, oscillando costantemente tra un guadagno e una perdita»¹². Ma se dunque il ritratto non rappresentasse più alcunché, ma solo il gesto che l'ha posto in essere? Questo è il dubbio cézanniano che si insinua, come suggerisce sempre Nancy, al bivio della modernità, quando l'enigma del ritratto in bilico tra identità e alterità, ripetizione e creazione, si pone al centro del dibattito filosofico contemporaneo alimentando nuove possibili strade di intersezione con la dimensione dell'impersonale. Qui, dunque, sta il cortocircuito. L'ecolalia di queste scritture soggettive, coazione a ripetere di gesti ostensivi, produce un mondo di immagini ricordo che proprio come i *souvenir* diventano cosa, oggetti, pezzi di materia, che dell'evento restituiscono, quale esercizio metonimico, infiniti pezzi simili e diversi, *sosia denaturalizzati*, grandi o piccoli, colorati o meno in materiali più o

10 Si veda anche l'importante lavoro di E. Lisciani Petrini, *Oltre la persona. Merleau-Ponty e l'«impersonale»*, in «Daimon. Revista de Filosofia», n. 44, 2008, pp. 119-132, ma anche della stessa autrice: *Sull'«impersonale»: Merleau-Ponty Bergson Deleuze*, in «Filosofia politica», n. 3, 2007, fascicolo a cura dello stesso R. Esposito, dedicato al tema della «Persona».

11 P. Bonafoux, *Moi! Autoritratti del XX secolo*, Skira, Milano 2004, p. 37.

12 R. Kirchmayr, *Jan-Luc Nancy e l'esposizione del soggetto*, prefazione all'edizione italiana di J. L. Nancy, *Le regard du portrait*, Galilée, Paris 2002; tr. it. *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina, Milano 2002.

meno preziosi, ma oggetti che reificano e puntualizzano un'esperienza viva e durevole. Ci si espropria. Il tempo – come trascorrere, costruirsi e perdurare – delle scritture soggettive medialità entra in profonda collisione con questa dimensione, che produce appunto *souvenirs* autodesignativi, di piccola, media o grande taglia, ma che in quanto tali costruiscono il tempo come ciò che si fa cosa, artificio di un bioritmo *on line*.

3. Un esempio a proposito

Ripartiamo sempre dalla questione del riconoscimento. Alberto Boatto ripercorre l'avventura spesso drammatica dell'uomo-artista solo di fronte a se stesso, dall'inizio del moderno fino al suo tramonto, da Goya a Picasso, da David a Boccioni, da Ingres a Bacon, invita a riflettere sul *questo sono io*: una proposizione che, nel pronunciarla, attesta familiarità, vicinanza e appartenenza e che nella deriva che travolge l'uomo postmoderno capovolge anche l'autoritratto, che allora si disgrega. Nel corso degli ultimi due secoli, dal *questo sono io* si è approdati infatti all'incertezza del *io sono quello!*? Incredulità, sgomento, estraneità. Le mani del pittore hanno smarrita la disinvoltura con la quale puntavano il dito indice sul modello. Fino, dunque, ad arrivare al *Non so più chi sono!* destino dell'artista, che sempre secondo Boatto, si fa così drammaticamente portavoce di un disorientamento comune¹³. Si potrebbe essere tentati di imputarlo alle atrocità del moderno; o all'evoluzione tecnologica; o all'inflazione dell'immagine (della faccia) umana che ci ha consegnati a quella che è, al momento, la nostra condizione di rivedenti, piuttosto che di vedenti. La verità è che, indipendentemente da qualsiasi nuova tecnologia o insistente ripetizione seriale, non è facile riconoscersi. Neanche nel riflesso di una vetrina¹⁴. Questa è l'idea di

13 A. Boatto, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, cit.

14 P. Sorlin, *Persona. Du portrait en peintre*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris 2000; tr. it. a cura di S. Guindani, *Persona. Del ritratto in pittura*, Tre lune, Mantova 2002. In particolare cfr. P. Sorlin, "Il ritratto introvabile", capitolo compreso in *ivi*, pp. 31-69. Racconta infatti Sorlin dell'esperienza di J. J. Rousseau: convinto che si sarebbe ben ritratto solo se avesse fatto da sé, era ossessionato dalle medesime difficoltà contro le quali si devono scontrare tutti coloro che pretendono di tracciare un (auto)ritratto; persuaso che il mondo non l'apprezzasse e che si accanisse invece contro di lui, condannò in anticipo tutte le allusioni fatte alla sua persona: schizzi, rappresentazioni, disegni di cui non fosse lui medesimo l'autore. Il pastello raffinato e ricco di sfumature fattogli da M. Q. de

autoritratto come problema, seguendo l'indicazione di Derrida, il quale ne analizza la duplice accezione di *proiezione* e *protezione*, ovvero «ciò che si pone o si getta davanti a sé, la proiezione di un progetto, il compito da realizzare, ma anche la protezione di un sostituto, di una protesi che mettiamo davanti per rappresentarci, sostituirci, proteggerci, dissimularci o nascondere qualcosa di inconfessabile, come uno scudo (*problema* vuol anche dire scudo, il vestito come barriera o guardabarriere) dietro il quale mantenersi in segreto o al riparo in caso di pericolo»¹⁵.

A questo proposito facciamo un esempio estremo, ma noto a tutti e per questo condivisibile. Proviamo a ragionare su quel particolare genere di stilizzazione dell'autoritratto sul web, noto come *time-lapse self-portrait*, compressione temporale di una infinita serie di autoscatti realizzati a frequenza regolare durante un ampio periodo della vita e rappresi in pochi minuti per produrre visivamente il cambiamento) che trova nei progetti di Jonathan Keller, Ahree Lee e Noah Kalina alcuni tra i principali maestri¹⁶. Ebbene prendiamo ad esempio Noah Kalina. E appunto i suoi autoscatti che tutti noi possiamo quotidianamente vedere (dall'11 gennaio 2000) sulla Rete. In piena sintonia con una proposta post-testuale, laddove il frammento, l'atomo sussume la storia in istante del sé, l'apparizione quotidiana di Noah Kalina, sempre in configurazione "fototessera", spersonalizzata da una medesima espressione, (sempre eccessivamente *sad*), appare con sguardo puntato e fisso, e una centrifuga di elementi intorno a quell'unico punto di approdo e di fuga che è lo sguardo, mutano vorticosamente, dalla camicia indossata e dalla capigliatura alla scenografia alle spalle. L'immagine di sé viene aggiornata, in una vertigine del riconoscimento, in un riflesso traumaticamente quotidiano, che non ha più

La Tour gli piacque. Al contrario ebbe in odio la muta lontananza in cui lo colse il lavoro dal pittore inglese A. Ramsay durante l'anno che trascorse in Inghilterra: elaborato in lunghi momenti di posa, emanante finezza e intelligenza, divenne il più noto tra i ritratti dello scrittore, che invece preferì le lusinghe cortigiane di de La Tour. Questo per dire che lo stesso Rousseau non aveva dubbi: non c'è un vero (ritratto di) Jean-Jacques.

15 J. Derrida, *Apories. Mourir – s'attendre aux "limites de la vérité"*, Galilée, Paris 1966; tr. it. di G. Berto, *Aporie. Morire – Attendarsi ai "limiti della verità"*, Bompiani, Milano 2004, p. 12.

16 Johatan Keller realizza *Living My Life Faster* (2007), un *daily photo project* di 8 anni, dal primo ottobre 1998 al 2006, della durata di 2 minuti; Ahree Lee realizza *Me* (2005), dal primo novembre 2001 al 2004, durata 2 minuti e mezzo.

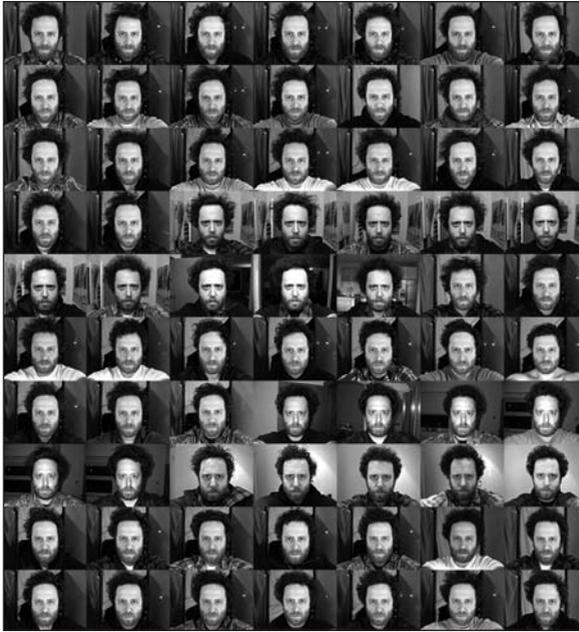


Fig. 1 - Noah Kalina, *Everyday*, 2000-Present.

nulla a che fare con il “chi/che sono?”, appunto, e con tutti i suoi derivati, come ci ha detto Boatto, bensì con “come è oggi l’immagine del chi/che sono?”. Prova ne è il *time-lapse project* (2356 autoscatti in poco meno di sei minuti dall’11 gennaio 2000 al 31 luglio 2006) del progetto *Everyday*. Un video di 6 minuti che comprime cinque anni di quotidiani autoscatti. Il morphing estremo. Come con la plastilina l’autoscatto si anima e muta di segno diventando autoritratto video, o perlomeno facendone il verso. Totalmente sprofondato nell’idea di esercizio, di pratica, di puro esperimento, il materiale soggettivo, che si emancipa dalla dimensione privata contraffacendone però la scrittura, passa da un mezzo all’altro, specchio-fotografia-video, restando però impiantata nel cuore del web come immagine dell’impersonale.

Naturalmente ritorna la questione del tempo, anzi è la scrittura del tempo ad essere in gioco, a rimediare *l’allora* dello scatto che diventa

L'ora dell'immagine, i sei anni che diventano sei minuti, in un sistematico processo di storpiatura temporale totalmente reattiva all'autoreferenzialità e, appunto, votata ad essere cosa, immagine souvenir. L'aggiornabilità, l'ora immediata, l'istante in diretta *on line*, in una specie di coazione a ripetere il gesto autoritrattistico, trasfigura gli accidenti quotidiani in eventi, appunto impersonalmente vividi. Modificabili, clonabili e parodizzabili dal momento che anche i Simpson hanno fatto il verso a Noah Kalina. Il massimo della disponibilità autobiografica, mi dispongo ogni giorno in bell'ordine per te, non produce un processo di appropriazione, bensì una diastole biografica del tipo *quello non sono già più io*.

In questo senso i fenomeni autodescriventi e automostrativi nella Rete, perfette espressioni di prove di *bricolage*, *art attack* di identità che si liofilizzano in profili e autoritratti, in relazioni che si fanno "contatti" a crescita esponenziale, portano ad una riflessione sulle scritture del sé come gesto, come abitudine, come posa. Le scritture del sé si fanno così espediente per facilitare l'accesso ai media, per render questo accesso, inteso come pratica di avvicinamento, di consumo, ma soprattutto di vera e propria entrata, collasso esperienziale.

**La natura della fotografia:
modo di conoscenza o processo
mentale?**

L'immagine dell'immagine

Di quale immagine parliamo? Qual è l'immagine che determina gli stereotipi che definiscono l'immagine dell'immagine? E quali sono gli assunti teorici di base relativi alla mente che ne determinano il successo? Sono questi gli interrogativi cui tenterò di dare una risposta.

Quando diciamo “immagine” ciò che ci si presenta alla mente è qualcosa che ha a che fare con il visivo. Ma le immagini – ci dice la psicologia – non sono solo visive. Questa semplificazione, su cui del resto, tranne qualche eccezione, si è esercitata la riflessione dai Greci a noi, la assumerò come delimitazione: anch'io mi occuperò di immagine visiva. E però, anche limitatamente al visivo, le immagini sono molto diverse tra loro. Grafici, istogrammi e, più in generale, la variegata produzione per la quale Massironi ha proposto, senza fortuna, il termine “ipotetigrafia”¹, la cui valenza iconica è indubitabile, non è stata quasi mai tenuta presente da quanti hanno indagato il funzionamento dell'immagine. L'universo iconico è stato per lo più considerato come unitario, come se le articolazioni rilevabili al suo interno fossero inessenziali.

In psicologia, e non solo, oltre alle immagini che incontriamo, attaccate alle pareti di casa, conservate in un cassetto, sparse nelle pagine dei libri, raccolte nei musei (non solo di arte), affisse per le strade, brulicanti nel Web..., abbiamo anche l'immagine mentale, che per la psicologia avrebbe domicilio nella mente. *Le immagini nella mente. Creare ed utilizzare le immagini nel cervello*, è il titolo di un fortunato libro di Kosslyn, uno psicologo considerato enfaticamente il «fondatore di una nuova area di ricerca»². E poiché *l'esse est percipi* di Berkeley, senza l'occhio di Dio però, è un assunto indiscusso del rappresentazionalismo vigente nel paradigma di volta in volta egemone in psicologia – dal suo decollo scientifico al suo approdo

1 Cfr. M. Massironi, *Vedere con il disegno*, Muzzio, Padova 1982, pp. 125-176.

2 È B. G. Bara a sostenerlo nella *Presentazione* all'edizione italiana di S. M. Kosslyn, *Le immagini nella mente. Creare ed utilizzare le immagini nel cervello* (1983), Giunti, Firenze 1989.

cognitivistica – si distingue tra “immagine percettiva”, che può essere *indifferentemente* un pezzo di mondo o una rappresentazione dello stesso, e “immagine non percettiva”, ovvero l’immagine mentale.

Se del mondo avessimo solo rappresentazioni come avremmo potuto elaborare il concetto di rappresentazione? Se quando percepiamo abbiamo sempre e solo immagini come spiegare la distinzione, connaturata all’essere umano, tra l’immagine e ciò di cui l’immagine è immagine? Queste non possono, ovviamente, essere le domande di quanti assumono la “rappresentazione” come la chiave di volta della psicologia. Nel mondo «neurocentrato» – il termine è di Rose³ ma il credito assegnato alle spiegazioni neuro è incondizionato, tanto da generare neuromania – la mente che, nonostante tutte le odierne critiche a Cartesio, continua a essere sentita come *res*, e non come il termine per significare i processi del percepire, del pensare, dell’immaginare, ecc., viene considerata come allocata nel cervello, o identificata con esso. E poiché le immagini sarebbero nella mente-cervello, si sostiene che esse «ci consentono di risolvere almeno parzialmente l’enigma di come può il mondo essere posto dentro la mente. Le immagini mentali sono rappresentazioni come quelle che si formano durante la percezione [...]. Questa scoperta è un grande passo avanti per spiegare come possano le rappresentazioni mentali in ultima analisi rimandare a cose del mondo esterno»⁴.

“Immagine percettiva e immagine non percettiva”, quindi. Ovviamente questo è uno dei tanti modi di designare la differenza, e, altrettanto ovviamente, ci sono modi diversi di organizzarla. Nell’ambito della neonata *Image science*, W. J. T. Mitchell, esemplarmente per il ruolo che riveste, pur distinguendo tra *picture* – «un oggetto materiale, qualcosa che si può bruciare o rompere» – e *image* – «ciò che appare in una *picture*, ciò che sopravvive alla sua distruzione» – considera l’immagine mentale *picture* (*mental picture*) e non *image*, perché «come ha osservato Hans Belting – appare in un corpo, nella memoria o nell’immaginazione»⁵. Si può

3 S. Rose, *Il cervello del ventesimo secolo. Spiegare, curare e manipolare la mente* (2005), Codice, Torino 2005.

4 S. M. Kosslyn, *Le immagini nella mente. Creare ed utilizzare le immagini nel cervello*, cit. p. 116.

5 W. J. T. Mitchell, *Scienza dell’immagine. Quattro concetti fondamentali* (2007), in Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, duepunti, Palermo 2008, p. 9.

bruciare? Certo che no. Appare? Sì, ma bisogna ricorrere al famigerato occhio della mente, perché gli occhi con cui facciamo esperienza di ciò che appare nelle *pictures* non possono intercettarla. Proprio per questo il comportamentismo ha inaugurato la svolta iconoclasta in psicologia, e qualche anno prima si era potuto affermare l'aniconismo con la teoria del “pensiero puro”, immacolato come la madre di Dio. Senza immagini, ma non senza linguaggio, assunto, quest'ultimo, come fosse mezzo trasparente grazie al quale il processo del pensiero si manifesta. Da qui la persistenza in psicologia dell'endiadi pensiero-linguaggio – l'intelletto discorsivo che gli psicologi hanno ereditato dai filosofi – come pure il non avere a lungo ritenuto che l'arte, e più in generale l'immagine, potesse essere presa in considerazione per lo studio del pensiero.

È curioso che Mitchell consideri l'immagine mentale come *picture*, dato che per lui «la relazione *image/picture* implica un ritorno all'oggettività». Se l'immagine mentale è quanto di più soggettivo ci possa essere, e non può quindi promuovere l'oggettività, la *mental picture*, come anche la distinzione tra “immagine percettiva” e “immagine non percettiva”, possono darci, nondimeno, qualche indicazione sugli assunti inconsapevolmente assimilati che guidano la ricerca odierna.

Giustamente è stato osservato che

per gli psicologi che hanno condotto gli esperimenti sul “pensiero privo di immagini”, nonché per i loro osservatori, un'immagine era probabilmente quel tipo di cosa conosciuta in base alle illustrazioni realistiche o ai cartelli. Se consideravano quadri famosi del passato – un Raffaello, un Rembrandt, o persino un Courbet – con i soliti pregiudizi e senza tanta attenzione, avrebbero visto esplicitamente repliche precise della natura, paesaggi e interni, nature morte e figure umane⁶.

A considerare la letteratura contemporanea sorge il sospetto che lo stereotipo di immagine che ha guidato la ricerca psicologica agli inizi del Novecento, sia ancora attivo: l'immagine è immagine di... e la somiglianza con ciò che rappresenta deve essere resa in modo realistico. Che «i

6 R. Arnheim, *Il pensiero visivo* (1969), Einaudi, Torino 1974, p. 137.

dipinti astratti s[ia]no immagini che non vogliono essere immagini»⁷ è un'affermazione che depone a favore. Ovviamente in giro ci sono tante immagini che rispondono alle caratteristiche della piena figuratività, ma queste non possono essere considerate le proprietà uniche ed essenziali dell'immagine in generale e del suo funzionamento.

C'è, comunque, nelle distinzioni riportate qualcosa di più profondamente annidato che le parole veicolano. Il mondo ridotto a immagine rimanda all'immagine retinica, lo stimolo prossimale dei primi laboratori di psicologia, senza un'eco dei dibattiti che l'hanno confutata, senza il rispetto per ciò che nello studio della percezione ha reso necessario l'approccio fenomenologico prima e quello ecologico dopo. Anzi, è del 2009 l'autorevole affermazione che «vedo una fruttiera con dell'uva sulla tavola poiché il mio cervello attribuisce le immagini che sono nei miei occhi all'uva, della quale ho conoscenza in base all'esperienza passata; le immagini hanno una buona probabilità di essere realmente uva»⁸. Il mondo come mia rappresentazione impone di necessità la “compulsione a proiettarlo all'esterno” dove di fatto lo incontriamo⁹. Un movimento, quindi, dal dentro al fuori. Con la *mental picture*, che, pure ricorda «*ut pictura, ita visio*» di Keplero, la *picture* si impone sul *mental*, e ciò che è fuori viene portato dentro. A partire dall'analogia istituita da Keplero, il primo «a rivolgere lo sguardo per la prima volta dal mondo alla sua rappresentazione, alla sua immagine sulla retina»¹⁰ tra immagine-dipinta e immagine-della retina, la percezione visiva, a lungo e a torto, è stata considerata “percezione pittorica”. “Dal dentro al fuori” e “dal fuori al dentro”: due movimenti contrari, ma ugualmente perniciosi per l'immagine e per ciò che la rende possibile. Due modi di non tenere ferma la distinzione tra il processo e il prodotto, ovvero tra la capacità umana, e solo umana a dispetto dell'*Animal Art*¹¹, di fare o creare o produrre immagini, che si iscrive nell'ordine della

7 W. J. T. Mitchell, *Che cosa vogliono “davvero” le immagini?* (1996), in Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, cit., p. 154. Cfr. anche Id., *Che cosa vogliono le immagini?* (2005), in A. Pinotti, A. Sommaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 99-133.

8 R. L. Gregory, *Vedere attraverso le illusioni* (2009), Raffaello Cortina, Milano 2010, p. 185.

9 Cfr. W. Köhler, *An Old Pseudoproblem* (1929), in M. Henle (a cura di), *The Selected Papers of Wolfgang Köhler*, Liveright, New York 1971, p. 128.

10 S. Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese* (1983), Boringhieri, Torino 1999, p. 55.

11 Cfr. L. Pizzo Russo, *Al di qua dell'immagine*, «FIERI. Annali del Dipartimento di Filosofia,

storia evolutiva e le immagini che vivono la loro vita nel mondo storico-culturale. Ritornerò sulla “vitalità” dell’immagine, che individua non solo l’arco cronologico della loro esistenza ma, soprattutto, il fatto che le immagini sembrano vive.

Quanto all’immagine mentale se, più correttamente, la consideriamo «una configurazione di forze visive che determina il carattere dell’oggetto visivo», «uno scheletro strutturale» che, in quanto tale, «può essere rivestito da una grande varietà di forme», e teniamo presente che le forme vengono elaborate nelle logiche di un medium e non preesistono nella mente¹², non posso non notare che, anche dopo la svolta visuale o iconica, e nonostante il gran parlare che si fa dei media, non si può certo dire che venga tenuto in gran conto il ruolo che questi rivestono nel processo di produzione di immagini. Anzi, la convinzione diffusa, esplicitata da Johnson-Laird, un cognitivista di fama mondiale, è che «il processo creativo deve avvenire internamente prima che i suoi risultati possano essere *registrati* esternamente»¹³. Fuori dalla psicologia, diversamente espresso, il concetto è il seguente: l’*image* «può essere pensata come entità immateriale, un’apparenza spettrale e fantasmatica che viene alla luce o nasce (il che può essere la stessa cosa) su un supporto materiale»¹⁴.

Esemplifico una posizione più vicina alla realtà dei fatti con un breve dialogo tra Ernst Gombrich e la pittrice Bridget Riley:

EG: È il mezzo che ti sorprende?

BR: In effetti è così. Una delle qualità più fantastiche della pittura è che le sue risorse sono inesauribili.

EG: È il dialogo che si instaura con il mezzo, se preferisci. Tu stessa lo hai affermato da qualche parte. Sono sicuro che è molto, molto importante.

BR: Sì, finché non inizi questo dialogo non vai da nessuna parte.

EG: Non puoi semplicemente sdraiarti sul letto e immaginare cosa desideri dipingere?

BR: Non è possibile!

Storia e Critica dei Saperi dell’Università degli Studi di Palermo», 4, 2006, pp. 331-336.

12 R. Arnheim, *Arte e percezione visiva* (1974²), Feltrinelli, Milano 2002⁷, p. 91.

13 P. N. Johnson-Laird, *Deduzione induzione creatività. Pensiero umano e pensiero meccanico* (1993), Il Mulino, Bologna 1994, p. 192, corsivo mio.

14 W. J. T. Mitchell, *Scienza dell’immagine. Quattro concetti fondamentali* (2007), cit. p. 10.

EG: Verrebbe fuori qualcosa di diverso?

BR: Non puoi progettare in questo modo.

EG: No.

BR: Ma questo, ovviamente, è uno dei dati più esasperanti della pittura, perché per quanto si pensi di usare il proprio intelletto come tale, ci si rende conto di non poterlo fare nel solito modo. Ciò che normalmente sembra andare, qui non risulta adatto. Non sembra un problema di coerenza del pensiero quanto di risposta immediata.

EG: Occorre rimanere disponibili a quanto il mezzo ci richiede?

BR: Sì. E si ha bisogno per afferrarlo di tutta la propria esperienza e duttilità¹⁵.

Il “dialogo” col medium non è esclusivo della pittura o delle arti. Si pensi alla logica da Aristotele fino ai nostri giorni, o alla geometria da Euclide fino alle geometrie non-euclidee. Come ha sostenuto Arnheim, «i pensieri vogliono forma, e la forma va derivata da un qualche medium». La creazione di un’opera

consiste in un dialogo tra colui che la concepisce e la concezione che gradualmente prende forma nel medium. In nessun caso l’opera può essere descritta come la mera esecuzione della visione concepita nella mente dell’autore. Il medium offre sorprese e suggestioni. Perciò l’opera non è tanto una replica del concetto mentale quanto una continuazione dell’invenzione formatrice dell’artista¹⁶.

I media possono essere usati per scopi diversi (il linguaggio scientifico e il linguaggio poetico), sono storico-culturali (il linguaggio scientifico o la pittura di oggi non sono il linguaggio scientifico o la pittura del ’700) e, poiché possiedono specifiche e peculiari proprietà (la pittura contemporanea per Riley, ecc.), strutturano, a loro modo, il prodotto del pensiero.

«Tutta la raffigurazione» ci dice Mitchell «si basa su una metafora visiva, sul “vedere come” (*seeing as*). Vedere in una macchia d’inchiostro

15 E. H. Gombrich, *L'uso del colore e il suo effetto. Il come e il perché* (1994), in R. Wooldfield (a cura di), *Sentieri verso l'arte. I testi chiave di E. H. Gombrich* (1996), Leonardo Arte, Milano 1997, p. 163.

16 R. Arnheim, *Il pensiero visivo*, cit. p. 266; e Id., *Sulla duplicazione* (1981), in Id., *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte* (1996), Feltrinelli, Milano 1997, p. 317.

un paesaggio significa operare una comparazione o un passaggio tra due percezioni visive»¹⁷. Ed è noto che il “vedere come” di Wittgenstein è stato inteso come interpretare e non percepire. Non diversamente Gregory, tanto per l'interpretazione quanto per la macchia: «È sorprendente che una chiazza di colore sia vista come qualcosa di molto differente: per esempio una donna che piange». Con la precisazione, tutta psicologica, che «il significato è proiettato sulla chiazza in base all'esperienza trascorsa di donne e di pianto»¹⁸.

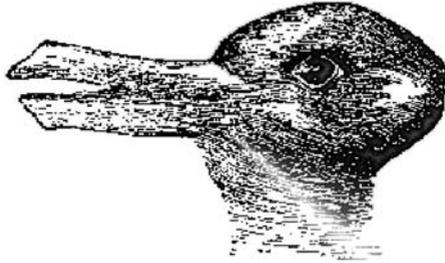


Fig. 1
Duck-rabbit illusion, da Joseph Jastrow,
Fact and Fable in Psychology, 1900.

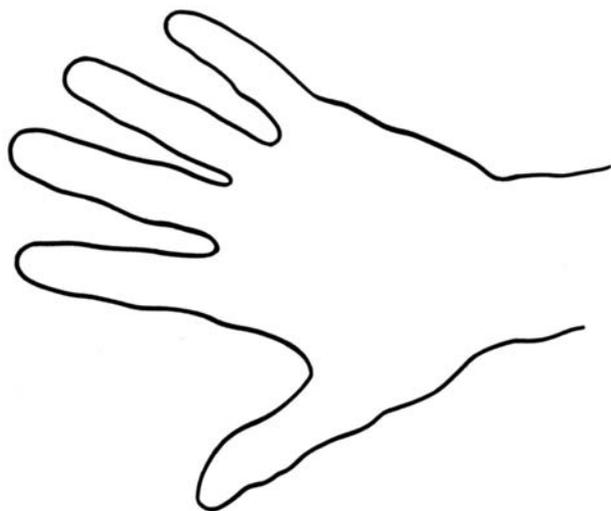
Sofferamoci sull'“Anatra-Coniglio”, o “Papero-Coniglio” o “Lepre-Anatra” (L-A) considerata a torto “illusione ottica” e a ragione «la più famosa *metapicture* della filosofia moderna»¹⁹ (Fig. 1). Non è del ruolo avuto in filosofia e degli stravolgimenti operati sul testo di Wittgenstein ciò di cui mi voglio occupare, ma di Gombrich, sicuramente più incisivo nell'ambito dell'immagine. La figura gli è servita per sostenere la tesi, mutuata da Popper, che la percezione è carica di teoria. Posta all'inizio di *Arte e illusione* come fosse un logo, rende visibile la tesi dell'autore: «vedere la forma indipendentemente dalla sua interpretazione»? «Questo (ce ne accorgiamo subito) non è realmente possibile». Vediamo o l'uno o l'altro animale: la forma cambia. E per Gombrich, non è il cambiamento che è indubitabile, ma il *modo misterioso* in cui lo fa: «non c'è dubbio che cambia in modo

17 W. J. T. Mitchell, *Scienza dell'immagine. Quattro concetti fondamentali*, cit. p. 10.

18 R. L. Gregory, *Vedere attraverso le illusioni*, cit., p. 77.

19 W. J. T. Mitchell, *Scienza dell'immagine. Quattro concetti fondamentali*, cit. p. 12.

misterioso». Mentre il “mistero” del cambiamento è da mettere in conto alla teoria della percezione assunta, rilevo che la reversibilità della figura diventa la cifra del convincimento che l’ambiguità è, e per Gombrich lo è a evidenza, «la chiave dell’intero problema della lettura dell’immagine». Tutte le immagini sarebbero ambigue: anche se i più non se ne rendono conto, persino il «disegno a puro contorno di una mano è ambiguo. È impossibile dire se si tratta di una mano destra vista dall’alto o di una sinistra vista di sotto» (Fig. 2).



Certo, l’immagine è ambigua, ma ciò dipende dall’indeterminatezza, relativamente a “destra” e “sinistra”, che caratterizza questo particolare disegno, e non dall’ambiguità costitutiva dell’immagine in generale, né da come siamo fatti: «Non siamo consapevoli dell’ambiguità in sé, ma solo delle varie interpretazioni». Percepriamo un coniglio o un papero? No, più propriamente – sostiene Gombrich – «proiettiamo» la forma del coniglio o quella del papero²⁰.

²⁰ E. H. Gombrich, *Arte e illusione, Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1962), Einaudi, Torino 1965, pp. 6, 5, 284.

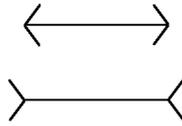


Fig. 3
Illusione di Müller-Lyer.

Il papero-coniglio non è propriamente un'illusione, ma una figura bistabile come quella di Rubin. Consideriamo la «più famosa di tutte le illusioni»²¹, quella di Müller-Lyer (Fig. 3). «Un'illusione visiva – si sostiene in psicologia – è una percezione che non corrisponde alla realtà»²². Confrontiamo questa definizione con quanto abbiamo sotto gli occhi. Perché il fatto che si vedano di dimensione diversa viene considerato un discostarsi dalla “configurazione reale”? Qual è la configurazione reale se non è quella che appare? Perché chiamare illusione una configurazione niente affatto illusoria, tant'è che chiunque può a proprio piacere, e ripetutamente, osservarla? Quali sono i parametri del “mondo reale” rispetto ai quali viene rilevato l'errore di valutazione? Qual è “la realtà cui non corrisponde”?

La figura può essere considerata illusoria solo se si «continua più o meno consapevolmente a credere che il sistema percettivo serva a darci in presa diretta le fattezze di quel mondo esterno che la fisica è andata costruendo lungo i secoli»²³. Il mondo *reale* della citazione è di fatto il mondo della scienza, e non quello della comune esperienza. Percepire è come fare scienza, sostiene Gregory e «le illusioni costituiscono la più forte dimostrazione del fatto che [...] le percezioni sono sostanzialmente delle ipotesi, molto simili alle ipotesi predittive della scienza»²⁴. E l'immagine? Se consideriamo che la produzione e la fruizione delle immagini «è possibile solo perché non si fonda sugli aspetti squisitamente e quantitativamente

21 R. L. Gregory, *Le illusioni ottiche*, in *Illusione e realtà. Problemi della percezione visiva*, «Lecture da Le Scienze», 1978, p. 56.

22 O. da Pos, E. Zambianchi, *Illusioni ed effetti visivi. Una raccolta*, Guerini, Milano 1996, p. 13.

23 P. Bozzi, *Fisica ingenua. Oscillazione, piani inclinati e altre storie: studi di psicologia della percezione*, Garzanti, Milano 1990, p. 29.

24 R. L. Gregory, *Curiose percezioni* (1986), Il Mulino, Bologna 1989, pp. 100-101.

geometrici delle tracce utilizzate, ma si fonda sulle condizioni del loro apparire»²⁵, ci rendiamo conto di come e quanto le logiche dell'immagine possono essere stravolte, e soprattutto di come, anche dopo la svolta iconica, vale a dire "dalla parola all'immagine", quest'ultima possa continuare a essere svalutata. Senza un'adeguata teoria della percezione e del pensiero, a cui in modo oppositivo la tradizione ha rispettivamente assegnato l'immagine e la parola, vale a dire senza rimuovere le cause che hanno determinato la subalternità della prima alla seconda, è difficile che si possano ottenere per l'immagine «gli stessi diritti che ha il linguaggio»²⁶.

Pur così, dopo Freedberg e Belting²⁷ non è più possibile ignorarne il potere. Anzi che le immagini abbiano potere «è il *cliché* principale della cultura visuale contemporanea»²⁸. L'effetto Narciso, l'effetto Pigmalione, l'effetto Tantalò, l'effetto Niobe, l'effetto Medusa... Non più miti del passato, ma modi con cui la contemporaneità si rapporta all'immagine. "Le immagini sono vive" è diventato un *leitmotiv*. E lo psicologo, data la teoria che promuove, si stupisce:

Sono *cose* che guardiamo, ma vediamo molto di più di ciò che è *fisicamente* presente. È molto strano che persone viste in queste immagini sembrino quasi vive, e dotate di una propria personalità, nonché sul punto di muoversi e parlare. La nostra conoscenza delle persone dà vita a tele altrimenti morte, nonché a statue di pietra o di metallo²⁹.

Lo studioso dell'immagine prende atto che: «rimaniamo legati ai nostri atteggiamenti *magici e premoderni* nei confronti degli oggetti, e in particolare delle immagini». Sostiene anche che, poiché le immagini non hanno diritti, il loro potere è il «potere del debole [...]. Se le immagini sono persone, allora sono persone di colore», e, poiché la costruzione della spettatorialità è «basata sull'opposizione tra la donna immagine e l'uomo portatore dello

25 M. Massironi, *Comunicare per immagini. Introduzione alla geometria delle apparenze*, Il Mulino, Bologna 1989, p. 37.

26 W. J. T. Mitchell, *Che cosa vogliono "davvero" le immagini?*, cit., p. 159.

27 D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (1989), Einaudi, Torino 1993; H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo* (1990), Carocci, Roma 2001.

28 W. J. T. Mitchell, *Che cosa vogliono "davvero" le immagini?*, cit., p. 144.

29 R. L. Gregory, *Vedere attraverso le illusioni*, cit. p. 83.

sguardo», sarebbero di genere femminile³⁰.

Ma è vero? Le immagini sono vive? Possiamo considerarle persone? Per Mitchell – e non è il solo – non è una metafora. Feticismo, idolatria e totemismo, i primi due consegnati all'attenzione odierna da Freedberg e Belting, e il terzo riproposto da Mitchell, testimoniano *il plusvalore delle immagini*³¹. *Dipinti e lacrime* di James Elkins ci racconta di svenimenti e palpitazioni, di singhiozzi e allucinazioni, di turbamenti e commozioni, di vertigini e collassi, di stigmati e paralisi. E, però, le intense reazioni suscitate dalle immagini sono raccontate al passato:

Una volta nell'Italia tardomedievale, i dipinti potevano far piangere le persone, e non una volta sola, ma per anni. Potevano ferire gli spettatori, farli sanguinare; erano capaci di guarire, di colpire, persino di trasfigurare coloro che li guardavano. Certi osservatori subivano lesioni e restavano persino paralizzati; insomma venivano letteralmente aggrediti dai dipinti³².

E se più realisticamente considerassimo che le immagini non sono persone – neanche di colore e di genere femminile – che non sono vive come le persone ma, alcune non tutte, hanno «la qualità *perceptiva* della vita»³³? E se, tenendo presente la differenza tra mondo e rappresentazione, procedessimo a rivedere le teorie dell'immagine e della mente? E invece

30 W. J. T. Mitchell, *Che cosa vogliono "davvero" le immagini?*, cit., pp. 143, 147.

31 Id., *Il plusvalore delle immagini* (2002), in Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, cit., pp. 97-139.

32 J. Elkins, *Dipinti e lacrime. Storie di gente che ha pianto davanti a un quadro* (2001), Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 181-182.

33 R. Arnheim, *La storia dell'arte e il dio partigiano* (1962), in Id., *Verso una psicologia dell'arte. Espressione visiva simboli e interpretazione* (1966), Einaudi, Torino 1969, p. 191: «Mai nelle arti, salvo in qualche episodio di illusionismo estremo, "essere vivo" ha significato essere simile agli esseri viventi: sempre dev'essere stata ovvia la differenza tra natura e simulacro. Le opere d'arte non soltanto sono delle *equivalenze* – per usare il termine di Gombrich – ma certo sempre sono state viste come tali. "Esser vivo" per un'opera significava manifestare la qualità *perceptiva* della vita. Dato che questa qualità può ritrovarsi tanto negli oggetti animati che in quelli inanimati, tanto negli oggetti fisici che nelle loro immagini, la distinzione artistica tra mancanza di vita e vita è strettamente *perceptiva*, non ontologica. Per questo motivo, un'investigazione fondata sul concetto ontologico di "illusione" non può che eludere il problema fondamentale della rappresentazione pittorica. Nei termini della dicotomia tra immagine e realtà fisica, la qualità "viva" dell'immagine deve apparire un paradosso da attribuire alla "coesistenza pacifica, nell'uomo, di atteggiamenti incompatibili"». La "coesistenza di atteggiamenti incompatibili" di Gombrich (il testo di Arnheim recensisce il suo *Arte e illusione, Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, cit., p. 141) richiama «gli atteggiamenti magici e premoderni» nei confronti delle immagini, cui, secondo Mitchell (*Che cosa vogliono "davvero" le immagini?*, cit., p. 143), rimangono legati.

no. Prigionieri dell'immagine dell'immagine, ci si "stranizza", si parla di "magia" e "animismo" e si preferisce o riattivare la nozione ottoneovecentesca di *Einfühlung*, un costrutto elaborato per supplire a una teoria inadeguata della percezione, o ricorrere alle categorie antropologiche elaborate sempre in quel periodo per la "mentalità primitiva"³⁴.

Mitchell si chiede: *Che cosa vogliono "davvero" le immagini?* Chiediamoci: è davvero questo che dobbiamo volere per le immagini? È questa «un'idea di visualità appropriata alla loro ontologia»³⁵? La mia risposta è no, e, se potessi argomentare, non dispererei di convincere anche voi.

34 Per una critica di queste nozioni, cfr. L. Pizzo Russo, *So quel che senti. Neuroni specchio, arte ed empatia*, ETS, Pisa 2009.

35 W. J. T. Mitchell, *Che cosa vogliono "davvero" le immagini?*, cit. p. 158.

Nota per uno statuto mimetico dell'immagine (pre)fotografica

I

Il prefisso *pre-* – che, nel titolo del mio intervento, s'antepone parenteticamente all'aggettivo “fotografica” – vuole giustificare il tentativo di intrudere una problematica antica in un'esperienza moderna. Io mi occupo infatti di estetica classica e non so nulla (o quasi nulla) di tecniche e teorie fotografiche. E tuttavia, mentre chiedo a quel prefisso d'impetarmi l'indulgenza degli specialisti, spero che una frugalissima offerta di antiche idee sulla simulazione della realtà possa giovare all'alternativa stamane dibattuta: la fotografia come modo di conoscenza o come processo mentale.

Per ciò che è del primo corno del dilemma (appunto la fotografia come modo di conoscenza), i suggerimenti più interessanti ci vengono dalle antiche riflessioni sulla *mimēsis*. Nozione complessa, la *mimēsis* («imitazione» o, più propriamente, «rappresentazione») può riferirsi non solo ai procedimenti (oggi elettivamente estetici) della poesia, delle arti figurative e della musica, ma anche alla mimica vocale e orchestrale, alla recitazione teatrale, all'assunzione di comportamenti ritenuti esemplari e ancora alla rispondenza dei nomi alle cose, al rapporto tra l'essere e il divenire o addirittura alla contemplazione filosofica delle Forme ideali. Se però si eccettua il rapimento mistico del filosofo neoplatonico, tutto affisato nel sempiterno irradiarsi dell'Uno, tra la realtà e le sue rappresentazioni s'allarga sempre una dialefe che, rendendo l'oggetto imitante *alius et idem* rispetto all'oggetto imitato, promuove una dialettica tra due possibilità di concepire l'immagine: quella che ne definisce il legame “esterno” con la realtà; e quella che ne definisce l'organizzazione “interna” e il carattere di finzione inerente all'atto stesso della *mimēsis*. È la dialettica ancora

riscontrabile nello studio della fotografia come restituzione oggettiva delle cose o come sguardo orientato sul mondo, secondo il punto di vista soggettivo dell'artista-fotografo.

L'imporsi di un punto di vista ci ricorda che, anche ai livelli più elementari, rappresentare la realtà significa già interpretarla, filtrarla attraverso un meccanismo selettivo che sappia estrarne gli elementi significativi per ricomporli in un nuovo ordine mimetico, in un nuovo *κόσμος*. L'allestimento di questo *κόσμος* riesce tanto più bello e attraente quanto più in esso la realtà imitata «salta agli occhi», «risplende» (*πρέπει*, dice il greco) con la luce che le è propria. Un bravo artista eccelle infatti anche per il suo senso dell'«appropriatezza» (*πρέπον*, *decorum*) ovvero per la sua capacità di descrivere la luce individuale delle cose, rendendo i mezzi espressivi condecanti alla situazione che essi traducono e alle circostanze in cui essi, nell'opera finita, vengono recepiti. Peraltro, sia in fase produttiva, sia in fase ricettiva, la *mimēsis* artistica si radica sempre in un *kairós* ovvero in un «momento speciale», in una «giusta occasione». Un etimo non improbabile aggancia il termine *kairós* al verbo *καίρειν*, «tagliare»: ciò che la *mimēsis* riesce convenientemente a «ritagliare» dall'esperienza spaziotemporale si deve poi «attagliare» alle reazioni dei fruitori, chiamandoli al piacere estetico dell'identità tra l'opera rappresentante e la vita rappresentata. Ecco un altro punto d'incontro tra la riflessione antica sull'immagine e la fotografia. Possiamo infatti dire che anche la fotografia risponda all'appello del *πρέπον* e del *kairós*: anch'essa è un modo di produrre un «ritaglio» del mondo tale che le cose in esso inquadrare possano «risplendere» (*πρέπειν*) con la luce loro propria. Per questa via, il grecismo moderno che fa della *fotografia* una scrittura o un disegno della luce si fregia d'una pertinenza supplementare.

L'idea dell'appropriatezza ci consente di precisare meglio l'analogia tra le antiche applicazioni della *mimēsis* e la fotografia. L'ambito in cui questa analogia mi sembra più fruttuosa è quello del rapporto tra i nomi e le cose. Le credenze sull'origine naturale del linguaggio stringevano tra le parole e il mondo un vincolo necessario e cercavano di stabilire la cosiddetta *orthótēs*, la «correttezza», dei nomi (e, in ispecie, dei nomi propri) misurandone la capacità di imitare, nel suono o nell'etimo, la realtà designata o qualche suo tratto caratteristico. Il criterio della pertinenza significativa (o appunto della *orthótēs*) mantiene ancora oggi una certa

funzionalità euristica, perché ci aiuta a distinguere le opere mimetiche che attivano con il mondo reale rapporti prontamente riconoscibili dalle opere che invece non gettano alcun ponte immediato sulla realtà. Un esempio tratto dall'*Odissea* può guidarci a capire perché il criterio della *orthótēs* possa essere evocato anche a proposito della fotografia. Omero spiega il senso del nome di Ulisse – in greco: *Odysseus* – sulla base del verbo *odyssoimai*, «odiare» o «essere odiati»: una *interpretatio nominis* studiatamente inserita nel celebre episodio della cicatrice. Come tutti ricordiamo, la vecchia nutrice Euriclea riconosce l'eroe attraverso la cicatrice di una ferita alla gamba ovvero attraverso quello che Omero definisce un *sêma êmpedon*, un «segno sicuro» di riconoscimento. La cicatrice e il nome proprio fondato sul criterio della *orthótēs* hanno la stessa funzione identificatrice: l'una e l'altro sono *sêmata êmpeda* (designatori rigidi, si direbbe forse oggi) della realtà cui si riferiscono. La richiesta di un *sêma êmpedon* ritorna in quasi tutte le scene omeriche di agnizione e cioè ogni volta che si renda necessario identificare un personaggio con una certezza non inferiore a quella oggi garantita dalle fotografie dei documenti di identità (famosissimo è il *sêma êmpedon* del letto nuziale di Ulisse, costruito su un tronco d'olivo: il segno d'identità che Penelope esige dal marito prima di riabbracciarlo).

Ebbene: direi che la fotografia, in quanto *sêma êmpedon*, saldo riflesso agnitivo della realtà, si confaccia all'antico criterio della *orthótēs* e diventi una sorta di contrassegno individualizzante o, per l'appunto, di “nome proprio del mondo”. Ma “ritagliandosi”, come sappiamo, nel perfetto tempismo del *kairós* e “attagliandosi” allo splendore del *prêpon*, la fotografia rivela le cose nella loro luce inaugurale, così che il “nome proprio del mondo” sia anche il suo nome più appropriato, quel nome che, nominando il mondo, lo ricrea e lo fa apparire (lo rappresenta nel senso che lo ri-presenta) nell'inatteso erompere di un *fiat lux*. Così, l'origine di un'immagine fotografica implica sempre l'immagine di un'origine. In quanto prodotto mimetico, la fotografia mostra non soltanto ciò che nelle cose reali si vede, ma anche ciò che nelle cose reali non si vede più: la loro visibilità originaria.

Ma appunto perché è capace di catturare la visibilità originaria delle cose, la fotografia, “nome proprio del mondo” diventa “proprio il nome del mondo”, cioè proprio quel nome che, annullando il malfido dualismo del segno, risolve in identità la differenza tra l'immagine e la cosa. Costretti

a una conoscenza delle cose sempre e comunque manchevole, noi ritroviamo nell'immagine fotografica (e, più in generale, in ogni immagine artistica) quella plenitudine che speriamo invano dalla realtà. L'intuizione di questa plenitudine fa sì che, anticamente, il sentimento estetico e il sentimento religioso tendano a fondersi in un'esperienza insieme emotiva e conoscitiva. Il piacere estetico dell'identità tra l'opera rappresentante e la vita rappresentata è infatti quel piacere del riconoscimento per cui, come spiegava Aristotele, “questa cosa” (*toútò, hoc*) si scopre uguale a “quella cosa” (*ekéino, illud*). Se pensiamo che, in molte lingue antiche e moderne, “questo è quello” è la formula asseverativa (dal latino *hoc illud* discendono, per es., l'*oui* del francese moderno, già *oïl* nella *langue d'oïl*, e l'*oc* della *langue d'oc*, e da una formula simile, *sic est*, discende l'italiano *sí*), l'adesione dell'osservatore alla magia mimetica dell'immagine sembra risolversi – come talvolta è stato suggerito – in una specie di assenso rituale: chi ammira un'immagine accorda il suo *amen*, il suo *così sia* alla realtà in essa rievocata. Nell'antichità, il progressivo intellettualizzarsi delle forme di questo assenso viene poi a problematizzare la tipologia psicagogica della *kátharsis* ovvero le modificazioni (variamente destrutturanti o ristrutturanti) indotte dall'immagine mimetica nella mente dell'osservatore: dal livello popolare di un incontrollato coinvolgimento emotivo al livello aristocratico di una ricezione più meditata e più consapevole.

2

Sarebbe certo interessante approfondire i possibili ripensamenti moderni della *kátharsis* in termini di compartecipazione empatica (soprattutto per ciò che, come accennerò, investe gli effetti emotivi dei *genera dicendi* e dei modi musicali), ma l'esiguità del tempo mi impone di trascorrere al secondo momento del nostro tema: quello della fotografia come processo mentale. Qui gli spunti più utili ci vengono dalle antiche modalità della visualizzazione interna ovvero dalle tecniche retoriche dell'*enárgeia* o *subiectio sub oculos*. Costruito etimologicamente sulla radice *arg-*, il termine *enárgeia* (in lat.: *evidentia, demonstratio, illustratio, repraesentatio, sub oculos subiectio*) esprime quell'idea di lucentezza e di chiarezza intensa che

ritorna, per es., in *àrgyros*, «argento», e nel corrispondente lat. *argentum* (ma anche in *arguo*, «metto in luce», «dimostro», *argutus*, *argumentum*). La lucentezza implica l'estrema visibilità, donde il significato di *evidentia*. Grazie all'*enàrgeia*, l'antico narratore riesce a mettere un determinato evento sotto gli occhi (mentali) del suo pubblico: il suo racconto produce un'immagine così vivida da suscitare l'impressione di una presenza reale. Non è però necessario che quel racconto proceda da una partecipazione diretta del narratore agli eventi descritti, da una sua effettiva prossimità alle cose. L'evento donde si genera l'immagine mentale (la *phantasia*) è infatti un evento puramente verbale. Le cose accadono semplicemente perché il narratore le racconta in modo che esse possano essere “viste con le orecchie”: *ten akoèn opsìn poiòn*, diceva un antico retore, «trasformando la vista in udito» – e cioè lasciando che alla percezione frontale della visione soccorra quella percezione pervasiva, avvolgente dell'ascolto per cui le immagini non sono più semplicemente *obiectae*, contrapposte, allo sguardo ma gli sono, per così dire, *circumiectae*, circomposte, perché lo accerchiano con il loro ritmo. La possibilità di uno “sguardo in ascolto”, l'idea cioè che si possa percepire il “suono” delle immagini è fondamentale per comprendere come, nella retorica antica, venissero a costituirsi figure di stile tali da attivare un nesso tra i varî registri della *compositio verborum*, ovvero tra le varie armonie sintattiche, e le risposte psicologiche del pubblico.

Credo che un processo consimile possa rilevarsi nella fotografia. L'evidenza rappresentativa dell'immagine fotografica ci offre le cose con un'immediatezza autoptica che ci dà spesso l'illusione di viverle in prima persona, giacché il fotografo ottiene con le immagini fotografiche effetti di flagrantizzazione non molto distanti da quelli ottenuti dagli antichi narratori con le immagini verbali. Vero è che – diversamente dal narratore epico – il fotografo riproduce sempre quanto si è realmente trovato davanti al suo obiettivo; e tuttavia anche la sua fotografia è, in prima istanza, un evento verbale, anch'essa è l'esito di una scelta formale condizionata dal linguaggio con cui il fotografo parla della realtà, la pensa e la ricomponde secondo una sua propria pronuncia emotiva e intellettuale. In quanto frutto di questa ricomposizione, le immagini fotografiche acquisiscono una cadenza formale che ci permette, in un certo senso, di “ascoltare” il ritmo altrimenti inavvertibile delle cose rappresentate.

Le antiche tecniche dell'*enárgeia* ci ricordano dunque che parlare della realtà significa già vederla e ascoltarla. E in effetti, quando si discute del rapporto tra l'immagine e la parola (e si tenta di stabilire il primato dell'una sull'altra), non si dovrebbe dimenticare che la capacità di "vedere" o di "fotografare" le cose è già immanente al linguaggio e alle categorie morfologiche preposte alla deissi – e in ispecie alla deissi inerente a talune voci verbali. Cerco di spiegarmi meglio. Abbiamo detto che l'*enárgeia* consente al narratore epico di mettere le cose sotto gli occhi mentali dell'ascoltatore. Ma mettere un evento sotto gli occhi dell'ascoltatore significa trasportare l'ascoltatore nel passato in cui quel certo evento è accaduto oppure trasportare l'evento nel presente in cui esso viene evocato per l'ascoltatore. Nell'*Odissea* (8.487-98), Ulisse elogia il cantore feace Demodoco perché racconta i fatti di Troia "come se" egli stesso ne fosse stato testimone diretto (cioè "come se" egli stesso si fosse avvicinato a quei fatti) o "come se" li avesse appresi da qualcuno che ne sia stato testimone diretto (cioè "come se" i fatti si fossero avvicinati al cantore). Nel primo caso, gli occhi dell'ascoltatore vanno verso l'evento, nel secondo caso l'evento viene sotto gli occhi dell'ascoltatore. Queste due possibilità di *demonstratio ad oculos* dipendono dall'aspetto dei tempi verbali più frequenti nella narrazione: l'imperfetto – più rispondente all'oggettività del racconto storiografico; e l'aoristo – meglio adatto alla soggettività del racconto poetico. Considerati in rapporto alla categoria morfologica dell'aspetto (cioè in rapporto all'*eídos* di un'azione ovvero al modo in cui essa viene per l'appunto vista attraverso il linguaggio), l'imperfetto e l'aoristo definiscono la durata o la momentaneità di un certo fatto. L'aspetto durativo dell'imperfetto implica che l'azione sia vista "come se" si stesse svolgendo in un passato più esteso dell'enunciato che la descrive e che può ritagliarne solo la fase registrata da un testimone: qui la visione dei fatti dà luogo al loro racconto. L'aspetto momentaneo dell'aoristo implica invece che l'azione sia vista "come se" accadesse in una dimensione assoluta, in un tempo indeterminato (o per l'appunto *aóristos*, «indefinito»), che può anche essere il tempo passato, ma senza alcuna precisazione relativa alla durata e all'origine (recente o remota) dell'azione stessa: qui il racconto dei fatti dà luogo alla loro visione e l'azione tende ogni volta a riattualizzarsi e a coestendersi nell'enunciato che la descrive. Così, quando prevale l'imperfetto, il presente si immerge nel passato; quando invece prevale l'aoristo, il passato riemerge al presente. Qualcosa di simile accade nella fotografia, a seconda che

prevalga l'esigenza del documento e della verifica storica o l'esigenza – per così dire – del “monumento” e dell'esemplarità metastorica. Ovvero – per riprendere l'alternativa che suggella il libro di Roland Barthes sulla fotografia – a seconda che si privilegino le rassicuranti contemplazioni del realismo relativo o gli estatici sussulti del realismo assoluto. La risorsa morfologica dell'aspetto ci dimostra però che quest'alternativa è già riscontrabile nel modo in cui il linguaggio vede e “fotografa” le cose e ascolta il loro essere nel tempo.

Ce ne dà conferma Omero che, appunto attraverso un uso accorto dell'aspetto, è capace di mettere sotto i nostri occhi (mentali) scorci di paesaggio costituiti in vere e proprie “cartoline” da ammirare con le orecchie. Ascoltiamo, per es., un esametro che “fotografa” un paesaggio al tramonto del sole (*Od.* 3.497): *dýsetó t'ēēlios skíōōnto te pásai agyíai*, «il sole tramontò: e tutte le strade si coprivano d'ombra». Qui l'aoristo *dýseto* non esprime solo il momento puntuale in cui il sole tramonta (e «si nasconde»; propriamente il verbo *dyein* significa «entrare dentro»; per es. il sole tramontando «entra dentro» il mare) ma indica anche il colore atemporale di un fenomeno il cui quotidiano ricorrere sembra, in qualche modo, sottrarsi a ogni determinazione storica. Le ombre che calano lentamente sulle strade (e anzi su «tutte» le strade; giacché l'aggettivo *pásai*, «tutte», sottolinea la portata cosmica di questo graduale trapasso dalla luce all'oscurità e garantisce all'immagine il respiro panoramico proprio della “cartolina”) sono invece riferite all'aspetto durativo dell'imperfetto *skíōōnto* che – cospirandovi un'ariosa cantabilità olodattilica – ci fa vedere il progressivo imbrunirsi del mondo e assicura al verso la sua funzione narrativa. Ci si accorge allora che questo verso di Omero non è la semplice descrizione di un evento esterno al linguaggio: è un vero e proprio accadimento di linguaggio. Nominando il tramonto del sole, Omero fa che il tramonto del sole accada in un'atmosfera “aoristica” che, per dirla ancora con Barthes, ci mette davanti alla «lettera stessa del Tempo».

Non è detto però che l'attingimento di questa lettera conduca, come voleva Barthes, a una verità folle. Citare il Tempo alla lettera significa anzi conferirgli l'*auctoritas* di una verità esemplare, convocarlo (tale è la prisa accezione del verbo *citare*) nell'alone di una *doxa* che coniuga il senso della cospicuità mondana, della “gloria”, a quello dell'opinione memorabile, della sentenza proverbiale. Non a caso, anticamente, la visione aoristica delle

cose caratterizzava anche lo stile dei proverbî, la loro andatura gnomica. Attraverso la *gnome*, una saggezza già tesaurizzata veniva proiettata su una attualità insieme analettica e prolettica ovvero su un tempo presente concepito come un momento puntuale in cui (dato il carattere ripetitivo della situazione riassunta dalla saggezza proverbiale) una ripresa del passato s'intrecciava a un'anticipazione del futuro. Appunto per questo effetto di evidenza nell'*hic et nunc* la grammatica del greco antico affiancava al presente "gnomico" e al presente storico un aoristo "gnomico". Per es., nella celebre sentenza epicurea *lathe biôsas*, che esorta il saggio a vivere nascosto, i due aoristi sottolineano il valore atemporale e universale della massima – un valore che la parafrasi latina di Ovidio trasferisce conseguentemente al perfetto gnomico (*Trist.* 2.4.25): *bene qui latuit bene vixit*. D'altra parte, la tendenza a sfumare i contorni temporali è ancora rilevabile nei proverbî moderni dove, per solito, l'ellissi del verbo (per es.: «donne e buoi dei paesi tuoi») s'alterna con l'uso gnomico del presente e del futuro. Per es., nel proverbio, «tanto va la gatta al lardo che ci lascia lo zampino» il passato o il futuro potrebbero sottrarre al presente senza minimamente indebolire il monito qui cristallizzato.

In quanto citazione della stessa lettera del Tempo, la fotografia attinge dunque una dislocazione "aoristica", una fissità "proverbiale" o (se vogliamo riprendere il termine di Barthes), un'"estasi" analoga a quella che l'antico narratore otteneva quando, attraverso l'*enérgeia*, realizzava la trasparenza mimetica del linguaggio in una forma tale da cancellare le distinzioni tra ascolto e visione, tra parola e oggetto, tra passato e presente. Non solo: ma facendosi citazione della stessa lettera del tempo la fotografia ritrova anche il suo impulso a nominare il mondo nella sua forma più appropriata ovvero a "convocarlo" nel lustro esemplare – o appunto nella "gloria" – che gli spetta. Non a caso, gli antichi ritrovavano un sinonimo del verbo *citare* nel verbo *laudare*. E in effetti citare la lettera del mondo significa quasi intonare una *laus creaturarum*, significa sollecitare l'attitudine a celebrare la luminosa contingenza delle cose, significa ridestare quel talento di descrivere la luce creaturale che è poi l'arte di "fotografare" nel senso più autentico dell'etimo.

Marina Miraglia

Il dispositivo ottico e la sua funzione eidetica¹

La possibilità di gettare un ponte di paragone fra passato e presente e, più in particolare fra raffigurazione prospettica e ottica, costituisce il tema centrale del mio intervento di oggi, in quanto mi sembra una strategia idonea a cogliere le radici più profonde del delinarsi dei linguaggi e dei motivi che hanno determinato l'adozione o il rigetto polemico di determinati schemi rappresentativi e di determinati codici di conoscenza, gli uni e gli altri sottesi alla scala gerarchica dei vari generi² – prima letterari, poi pittorici e ancor più tardi fotografici – ma, in maniera direi quasi lapalissiana, a quei meccanismi illusionistici della resa ottica e prospettica dello spazio che, per il loro carattere concettuale, non esito a definire macrostruttura portante del visivo estetico, nella misura in cui è sul suo funzionamento che poggiano tutte le significazioni possibili e le relative epifanie dei meandri della conoscenza, del pensiero critico, dell'espressione e della comunicazione.

La rappresentazione dello spazio ha infatti segnato profondamente, soprattutto sotto il profilo teorico, simbolico e concettuale, il divenire dell'espressione artistica che, dopo il Medioevo ha adottato la forma simbolica ed antropocentrica della prospettiva lineare quattrocentesca che, in un processo di lunga durata e di difficile elaborazione, si è successivamente aperta alla *possibilitas* barocca – una scelta per la prima volta dialettica, ma pur sempre legata alla prospettiva – definitivamente negata, circa due secoli più tardi, da Futurismo e Cubismo con l'introduzione dello spazio-tempo, ossia con la scelta di molteplici, simultanei e fra loro differenziati

1 Il contributo letto in occasione del convegno ha anticipato alcuni aspetti del mio *Specchio che l'occulto rivela*, allora in corso di stampa; cfr. M. Miraglia, *Specchio che l'occulto rivela. Strategie e schemi rappresentativi della fotografia fra Ottocento e Novecento*, Franco Angeli, Milano 2011 (in particolare pp. 11-99).

2 All'importanza e alla decadenza dei generi nelle arti – ivi inclusa la fotografia – ho dedicato il mio ultimo libro; cfr. M. Miraglia, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Bruno Mondadori, Milano 2012 (in particolare pp. 1-32).

punti di vista raffigurativi; infine, com'è altrettanto noto, la forza della sua plurisecolare tradizione, sotto la spinta della fotografia, è stata infranta, sconfessando, *tout court*, i compiti della rappresentazione.

In particolare, fra i tre elementi costitutivi della fotografia – la meccanica, la chimica e l'ottica – come è implicito nelle premesse da cui prendo le mosse – il mio contributo concentra l'analisi sull'importanza polivalente del dispositivo ottico e del suo convenzionalismo nella restituzione del reale, in quanto unico elemento di continuità che, nel passaggio epocale dalla fotografia analogica a quella digitale – pur nella sostituzione dell'immagine argentea del negativo con una sequenza numerica – continua tuttavia a costituire il principio che per eccellenza lega fra loro i due sistemi che, basati sull'ottica monoculare del medium, sono oggi in grado di operare una sostanziale matematizzazione dell'osservato, ossia una selezione e una restituzione illusionistica del reale in tutto analoga alla rappresentazione della prospettiva lineare quattrocentesca, anch'essa fondata su una visione esclusivamente monoculare. È infatti proprio da questa prerogativa, comune tanto all'analogico che al digitale, che scaturisce la possibilità e la necessità culturale di guardare alla storia dei due media come ad un percorso estetico unitario di impegno, capace di focalizzare l'attenzione sugli aspetti culturali e ideologici del mezzo, elementi imprescindibili dell'atto fotografico, idonei ad attribuire all'immagine un valore che – grazie all'ottica “normale” – si dà come assoluto e incontestabile, oltre che per i suoi aspetti di indice, di icona e di simbolo, soprattutto per un convenzionalismo raffigurativo che si struttura e si impone come linguaggio dei ceti sociali che hanno posto i fondamenti storici e teorici delle leggi che governano l'attività rappresentativa.

Come tutti sanno, la partenza del nuovo orientamento rappresentativo segnato da Brunelleschi affronta soprattutto il problema, che qui do come preminente, della prospettiva centrale, intesa nel suo primitivo significato di spazio chiuso, ristretto e conchiuso, dominato da leggi stabilite dall'uomo come espressione della propria posizione di arbitro del proprio destino e di dominio sulla natura e sulla storia secondo un'attitudine tipica essenzialmente del primo Quattrocento e poi della fotografia ottocentesca, nella sua accezione di «specchio del mondo e [...]

operazione di codificazione delle apparenze»³.

Procedendo per sommi capi, si affermano poi modelli diversi che scandiscono gli studi e la prassi pittorica dei secoli successivi con aperture di campo nella visione particolarmente innovativi che interessano soprattutto il Barocco, periodo in cui si impongono l'uso di prospettive dinamiche e concettualmente diverse rispetto a quella assiomatica ed univoca del primo Quattrocento e un fare ricco di sfaccettature e di variabili di varia natura, strutturali e funzionali, aperte soprattutto a nuove istanze emotive, simboliche, mistiche e sensuali.

Precoce, consapevole, ma non isolato indizio dei contenuti critici del pensiero scientifico coevo, è l'opera e la riflessione filosofica dello spagnolo Juan Caramuel Lobkowitz (1606 - 1682)⁴ che può essere considerato come uno dei protagonisti della prima formalizzazione teorica del Barocco per aver messo in dubbio alcuni dei principi portanti della propria epoca, ancora dominata dal più rigido ossequio alle regole della composizione e della prospettiva, nonché bloccata, in qualsiasi ipotesi di lavoro scientifico, dalla censura ecclesiastica.

Caramuel formulò infatti il nuovo concetto di *probabilitas* che, «conducendo con sé la libertà di ipotesi mentali e il diritto della sperimentazione, compie un notevole passo verso la scienza moderna»⁵ e, nel campo delle arti, introduce il principio polemico del superamento della tradizione, della storia e della mimesi naturalistica.

La prospettiva rinascimentale, «non è più la struttura stessa dello spazio né un modo per fingere spazialità illusorie secondo il principio dell'estensione del vero nel verosimile o nel possibile: è piuttosto un sistema di correzioni ottiche con cui si libera il sistema di rapporti proporzionali [...] dalla correlazione obbligata alla degradazione prospettica delle

3 P. Dubois, *L'atto fotografico*, a cura di B. Valli, Quattro Venti, Urbino 1996, p. 48.

4 D. De Bernardi Ferrero, *Il conte Caramuel de Lobkowitz, vescovo di Vigevano, architetto e teorico dell'Architettura*, in «Palladio», XV, fasc. I-IV, 1965, pp. 91-110; Id., I «Disegni d'architettura civile ed ecclesiastica» di Guarino Guarini e l'arte del maestro, Albra Editrice, Torino 1966; V. Oechslin, *Osservazioni su Guarino Guarini e su Juan Caramuel de Lobkowitz*, in *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*, Accademia delle Scienze, Torino 1970, pp. 573-595; A. Guidoni Marino, *Il colonnato di Piazza S. Pietro: dall'architettura obliqua di Caramuel al "classicismo" berniniano*, in «Palladio», XXIII, fasc. I-IV, 1973, pp. 81-120; Id., *Un modello architettonico e politico per Piazza S. Pietro: il porto di mare*, in «Architettura», XXI, n. 9, 1976, pp. 551-559.

5 G. C. Argan, *La tecnica del Guarini*, in *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*, cit., p. 39.

grandezze»⁶, aprendo la strada ad una creazione artistica libera da qualsiasi schema precostituito e soprattutto dai compiti della mimesi.

Malgrado fin dal Quattrocento fosse possibile per le leggi della prospettiva, disegnare ampie scenografie, sfondamenti della parete e tutte le possibili illusioni dell'artificio rappresentativo, di fatto, ciò non si era verificato prima del Barocco, quando l'uomo per la prima volta aveva espresso la propria propensione per una conoscenza scientifica più dilatata e dialettica, rivelando, nel piacere dello sguardo, dell'iperbole, della fantasia e del suo esercizio intellettuale, una delle possibili anime sociali, culturali e storiche delle idee sempre nuove e diverse sul mondo e sul modo di dirlo nell'arte.

Non altrimenti accadrà anche per la fotografia che inizierà a sganciarsi dalle modalità rappresentative della pittura – in particolare da quelle delle sue origini quattrocentesche – soltanto quando, divenuta decisamente matura ed entrata in piena epoca industriale, si assumerà, fra Otto e primo Novecento, il ruolo trainante e consapevole di arte della propria contemporaneità.

In altre parole, prospettiva ed ottica, in genere viste nella loro accezione di semplici norme procedurali della raffigurazione, si configurano in effetti come modalità percettive di misurazione dello spazio e della sua conoscenza e possono di conseguenza essere assunte come modalità di narrazione e di testimonianza che pittura e fotografia hanno adottato per affrontare le proprie problematiche e dire l'enorme varietà di forme, di simboli, di raffigurazioni, di concetti e di icone attraverso i propri linguaggi, così differenti fra loro, ma spesso, grazie alla *liaison* prospettiva/ottica, inizialmente coincidenti, conformi alle ideologie dominanti e idonei a fomentare la pretesa di una loro congenita naturalità mimetica.

Gli esiti possibili, dischiusi dal progresso delle scienze e, nel campo delle arti, dal Barocco, si palesano e si manifestano con maggiore evidenza nel Settecento dell'Illuminismo. Dopo il precedente dell'*Encyclopédie* di D'Alembert e Diderot, in Italia, è Francesco Algarotti che lavora a sostegno dell'alleanza fra arte e scienza e a favorire la revisione e la riorganizzazione del sapere empirico, in cui «modelli di tipo diverso – a

6 *Ibidem.*

matrice tecnologica o a matrice stilistica – si illuminano a vicenda»⁷.

Una volta stabilita la connessione fra prospettiva e ottica, tutto ciò che l'autore scrive parlando della camera ottica può essere riferito *tout court* alla fotografia che, a partire dalle invenzioni di Daguerre e Talbot, secondo il vaticinio e il desiderio espressi dallo stesso Algarotti, di fatto non fa altro che fissare chimicamente quell'immagine illusionistica che, nel capitolo intitolato *Dell'uso della Camera Ottica*⁸, viene descritta con stupefatta ammirazione e con osservazioni sulla mimesi naturalistica che, già presenti in molti brani della trattatistica cinquecentesca, troveremo espresse con i medesimi termini dai padri fondatori e dai primi osservatori delle immagini meccaniche della fotografia. Fra gli elementi più significativi del pensiero di Algarotti, emerge il concetto di Natura come pittrice di sé stessa che segna una marcata distanza concettuale rispetto all'ontologia della pittura nella sua accezione di specchio e nella sua simbologia di scimmia che ritroveremo identico nelle prime fonti della fotografia; un concetto che sembra anticipare quello di indice e che, con una precisa scelta teorica, viene sottolineato da Talbot nel titolo della sua famosa opera *The pencil of Nature* (1844-46).

La sintesi stringata, certo approssimativa se non grossolana, condotta sui problemi dell'ottica e della prospettiva, ha qui come suo scopo principale quello di sottolineare l'epicentro significante della fotografia delle origini, ossia il desiderio – espresso chiaramente da Niépce e da Talbot – di liberare l'uomo dall'arduo compito della raffigurazione manuale, di meccanizzare la produzione e la riproduzione dell'immagine, di accedere infine a quella mimesi naturalistica che da sempre aveva costituito la più accesa tensione della pittura e che, per tutto l'Ottocento, rimane l'unico e costante anelito della teoria e della pratica fotografica, precludendo e addirittura inibendo, nella maggior parte dei casi, l'idea del carattere simbolico del mezzo, la sua capacità di trasformare il reale dando luogo all'autonomia dell'immagine.

Tutti i perfezionamenti dell'ottica, della meccanica e della chimica dell'Ottocento vanno infatti in questa direzione mimetica che tende sempre

7 F. Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, in *Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell'ordine del Merito e Ciambelano di S. M. il Re di Prussia*, Tomo II, Livorno, Marco Coltellini, MDCCCLXIV [1764], pp. 93-250 (pp.151-155). Nella prefazione al saggio sulla pittura si legge però: «Bologna 17 marzo 1762».

8 *Ibidem*.

a definire la fotografia come analogo del reale e come sua trascrizione automatica, spiegando inoltre come gli obbiettivi grandangolari e i tele fossero accuratamente evitati in quanto, comprimendo o dilatando la prospettiva, si opponevano alla verosimiglianza dello sguardo umano e allo stesso concetto di processo automatico e naturale attribuito allora alla fotografia.

Sul piano pratico, determinante si profila infatti l'esclusione, quasi costante, di tele e grandangoli e, all'opposto, il ricorso costante ed abituale alle ottiche "normali", caratterizzate, in tutti i formati, dalla coincidenza fra la diagonale dei negativi e la lunghezza focale degli obbiettivi adoperati, ma soprattutto capaci di garantire, nel formato 21x27, l'esatta corrispondenza fra stampa fotografica e il «punto di incrociamiento dei raggi che fu preso come fondamento della sua costruzione»⁹. Tenendo infatti conto di vari fattori – e cioè che la stampa ottocentesca avveniva per contatto da negativo, che il formato che ci interessa è il 21x27 e che la distanza focale del normale in relazione al formato appena indicato è di circa 34 cm – il "normale" era l'unico obbiettivo che potesse tener conto della distanza media della lettura – circa 34 cm – per l'evidente coincidenza fra angolo di ripresa e angolo di visione in fase di lettura dell'immagine.

Le modalità trascrittive dei tre tipi di lenti comportano dunque, indipendentemente dai tagli, una profonda differenza rappresentativa e un approccio conoscitivo del reale decisamente diverso; mentre il "normale", esprimendo la volontà di restare nell'ambito più stretto della mimesi e della rassomiglianza, è maggiormente legato alla tradizione rinascimentale, gli altri obbiettivi aprono ad un approccio più possibilista e meno assiomatico per la tendenza a rendere più esplicito l'intervento formalizzante dell'immagine e la sua prerogativa culturale di lettura del reale.

A partire dagli anni Settanta circa, quando la terminologia fotografica andava ormai standardizzandosi per non dire globalizzandosi, è la nomenclatura stessa dei vari formati e la loro incidenza numerica nella pratica a indicare il "normale" quale obbiettivo dominante e a ribadire,

⁹ H. Vogel, *Gli effetti chimici della luce e la fotografia nelle loro applicazioni alla scienza, all'arte e all'industria*, Dümolard, Milano 1876, p. 138 e ss.

con forza, la tendenza che individuava la più sentita peculiarità del mezzo nella sua presunta facoltà mimetica di trasmettitore neutro e falsamente naturale.

Non è a caso infatti che alcuni fotografi – come Anderson¹⁰ e Vasari¹¹ – sostituissero la vecchia nomenclatura di *album* e *mezzana*, una volta attribuita al 21x27, con quella più pertinente di “normale” che, mentre indicava l’obbiettivo usato per la ripresa, esprimeva parallelamente la volontà esplicita di mantenersi nello specifico della norma, ossia nella naturalità dello sguardo che con un’evidente forzatura veniva a coincidere con i convenzionalismi rappresentativi del Quattrocento, ossia con le abitudini visive della committenza e dell’utenza, soddisfacendo, inoltre, quella sete di un maggiore realismo rappresentativo, allora fomentato, agli albori della prima fase del primo periodo industriale, dall’accavallarsi congiunturale di vari fenomeni culturali, ossia dalla spinta dell’Illuminismo appena trascorso, dall’incipiente Realismo delle arti e dall’affermarsi del Positivismo nel pensiero occidentale.

Veramente singolare è la circostanza che ogni volta che la borghesia si affaccia o si impone nella storia sociale e politica, l’ottica della “veduta” si configuri nuovamente, attraverso i secoli, come forma, unica e privilegiata della rappresentazione simbolica; essa infatti e non a caso è più di altre adatta a presentare come verità assoluta e certezza incontestabile, in maniera tautologica, la visione del mondo e la gerarchia di valori che il potere adotta come strategia visiva per l’esercizio del proprio dominio.

Nell’ambito del Novecento Benjamin¹² è stato fra i primi a sottolineare gli aspetti realistici di icona e di simbolo legati al dispositivo ottico, tanto da riconoscere la fotografia quale formidabile strumento di autoaffermazione del capitalismo e dei monopoli, ma anche come guida ai processi della conoscenza e come veicolo artistico della contemporaneità, in una perfetta coincidenza fra presentazione e rappresentazione, fra traccia e

10 Roma - Libreria Spühver - 1894. *Catalogo delle fotografie di D. Anderson, vendibili presso la Libreria Spühver, 85, Piazza di Spagna: Firenze-Pesaro-Ancona-Recanati-Bologna*, Roma 1894.

11 Catalogo: *Roma-Napoli-Venezia ecc. Cav. Uff. Alessandro Vasari Brevettato dalle LL. MM: Stabilimento Fototecnico industriale, Edizione completa di fotografie artistiche. Casa Fondata nel 1860*, Fotografia Editrice Artistica, Roma 1910.

12 W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Einaudi, Torino 1966, pp. 57-78.

raffigurazione, fra indexicalità e iconicità.

Sono infatti proprio questi attributi che fin dalle origini del mezzo, avevano consentito alla borghesia di adottare la fotografia come una delle tante strategie linguistiche, anzi come la strategia linguistica e visiva per antonomasia vincente, più di altre idonea alla propria affermazione e al mantenimento del proprio potere.

Mentre infatti la causalità del suo procedere garantiva la verità oggettuale del raffigurato, la parte ottica, con i suoi meccanismi, ne consentiva un'aperta manipolazione e una forte interpretazione ideologica, decisamente subdole perché destinate a rimanere a lungo celate per la scarsa cultura delle classi subalterne e per la convinzione – anche a livello medio alto della scala sociale – della presunta fedeltà complessiva del mezzo che si struttura, invece, in un complesso linguaggio simbolico, basato, in prima battuta, sulla rassomiglianza, la descrizione e le relative definizioni spaziali, poi – ma in maniera tutt'altro che subordinata – sul rapporto dialettico fra fotografo e realtà e, ancora e soprattutto, sul valore culturale del codice utilizzato, fondando e ribadendo, attraverso queste prerogative, lo statuto della fotografia e la sua stessa ragion d'essere, ossia la sua natura di veicolo della comunicazione e dell'espressione borghese nel mondo moderno, industriale e postmoderno.

L'attuale potere mistificatorio della fotografia in tutti i campi della comunicazione visiva, alimentato dalle esperienze delle Avanguardie storiche del primo Novecento e poi, in tempi a noi più vicini, dalle istanze della società dei consumi, è cresciuto infatti su una tradizione iconografica particolarmente forte e radicata che rifacendosi, come si è visto, a modalità rappresentative di altri e più antichi veicoli, è venuto definendosi in Italia e nel resto del mondo, immediatamente a ridosso della nascita dello stato borghese, ossia – per quanto riguarda la storia italiana – subito dopo il processo di unificazione della nostra penisola che data, com'è noto, al 1861.

È proprio a partire da questo periodo che, con un meccanismo oggi fin troppo scoperto, i vari media della comunicazione cominciano ad organizzarsi e a sostenersi a vicenda, tanto da formare fra loro un sistema omogeneo e compatto, con strategie e modalità d'intervento quanto mai sofisticate e prevaricatorie che vanno dal bombardamento e dalla ripetizione ossessiva e martellante di particolari messaggi – fra loro

intercambiabili ed omologabili –, sempre capaci comunque di incidere profondamente sull’immaginario collettivo.

Non è a caso quindi che anche attraverso la *liaison* potere-immagine, i media della comunicazione visiva hanno cominciato precocemente a erodere la falsa pretesa dello stesso concetto positivista di fotografia nell’accezione di specchio fedele ed imparziale, ad esso sostituendo quello di testimonianza fortemente personalizzata e di parte e, molto più spesso, grazie all’adozione di evidenti e scoperti processi interpretativi e di classe, addirittura quello di plasmazione del consenso e della pubblica opinione.

Il versante dell’ottica porta infatti al centro dell’interesse il referenzialismo degli aspetti iconici e simbolici dell’immagine e i relativi valori culturali che, dopo l’Ottocento e per sintetizzare al massimo, si articolano con la Nuova Visione tedesca, con il cinema russo, con la Fotografia diretta americana, con quella documentaria francese e con il Neorealismo italiano; costituiscono il cuore sociale del fotogiornalismo, della moda e della pubblicità; animano di sé la scena artistica delle avanguardie prima e delle neoavanguardie poi; accendono gli interessi critici e di riflessione analitica di numerosi fotografi più o meno recenti; impegnano, soprattutto a partire dai tardi anni Sessanta e da quelli Settanta in avanti, studiosi di varia formazione nella definizione del ruolo del medium; catalizzano la produzione e la critica fotografica dei nostri giorni.

Scorrendo più analiticamente, anche se per tappe necessariamente sintetiche, la saggistica teorica che prende a fondamento gli aspetti ottici, vediamo come Benjamin (1936) ha dedicato particolare attenzione, e non avrebbe potuto essere altrimenti, alla funzione culturale della fotografia, ossia al suo ruolo e alla sua utilità in ambito sociale che, già negli anni Trenta, si presentavano ricchi di molteplici sfumature; le ricadute degli aspetti ottici della Nuova visione nell’ambito della stampa illustrata – si ricorda che il fotogiornalismo nasce con Salomon proprio negli anni in cui Benjamin scrive – sono quelli che garantiscono la comunicazione e che apoditticamente postulano la funzione culturale che la fotografia si assume nell’ambito della contemporaneità, aprendo la strada ad altre numerose considerazioni, di carattere ideologico, sociale e antropologico, assunte dalla critica successiva.

Malgrado l’importanza indexicale attribuita all’*hic et nunc*, più rilevanti appaiono infatti, già in Benjamin, gli aspetti culturali di icona e di simbolo –

sempre diversi perché legati alla scelta degli obbiettivi – riconosciuti come peculiarità di quei fotografi contemporanei, da lui analizzati, che avevano portato il mezzo a varcare l'ambito della “riproduzione” per accedere a quello della “produzione” dell'immagine, culturalmente connotata e tale da incidere, con i suoi caratteri innovativi sullo stesso concetto di arte.

Emblematicamente, anche Barthes¹³ come Benjamin – analizzando la forte ed evidente formalizzazione, ideologica, della stampa illustrata e del fotogiornalismo dal secondo dopoguerra in poi – individua i diversi e numerosi dispositivi della connotazione, nella scelta, nel trattamento tecnico, nell'inquadratura e, ancora, nel trucco, nella posa, nella selezione dei referenti oggetto della ripresa, nella fotogenia, nell'estetismo e nella sintassi, ossia in elementi linguistici legati all'uso e alla scelta delle ottiche della ripresa, più che non ai valori indexicali del medium.

Queste e altre¹⁴ osservazioni del semiologo francese hanno scatenato una serie a catena di scritti e riflessioni di personalità della cultura occidentale provenienti da ambiti disciplinari diversi, ma fra loro contigui, e soprattutto dalla sociologia e dall'antropologia.

Cronologicamente coincidente con gli studi di Bourdieu¹⁵, palestra unanimemente riconosciuta di questo acceso dibattito sulla convenzionalità del linguaggio fotografico e su i suoi usi sociali e politici, sono stati, negli anni Sessanta e Settanta del XX secolo diverse riviste francesi, fra le quali spiccano le pubblicazioni periodiche dei «Cahier du cinéma» animate da numerosi studiosi come, fra gli altri, il filosofo Jacques Rancière che ha sottolineato i rapporti fra estetica e politica; Hubert Damisch che, ancora una volta, ha ribadito come l'immagine fotografica non contiene nessun elemento naturale¹⁶, anzi è legata ad una convenzione di spazio e di oggettività elaborata prima dell'invenzione del mezzo; Bergala¹⁷

13 R. Barthes, *Il messaggio fotografico*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, pp. 5-21.

14 Cfr. Id., *Elementi di semiologia*, a cura di A. Bonomi, Einaudi, Torino 1966.

15 P. Bourdieu (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Rimini 1972.

16 H. Damisch, *Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique*, in «L'Arc», n. 21, 1963, pp. 34-37; cfr. pure J.-L. Baudry, *Cinéma. Effets idéologiques produits par l'appareil de base*, in «Cinétique» senza data, nn. 7-8, pp. 1-8.

17 A. Bergala, *Le pendule. La photo historique stéréotypée*, in «Cahiers du cinéma», n. 268-269, *Images de marque*, 1976, pp. 40-46. È noto (si veda, ad esempio, P. Dubois, *L'atto fotografico*, cit.) come i

che, analizzando soprattutto il fotogiornalismo, si sofferma sull'uso e le significazioni diverse che la fotografia assume a seconda delle ottiche scelte.

Mentre i sociologi¹⁸, partendo dall'analisi di Freund¹⁹, hanno focalizzato la propria attenzione sui rapporti che intercorrono fra individuo e società, ma soprattutto sulla fotografia quale ingrediente fondamentale dell'industria culturale e della moderna comunicazione di massa, gli studi antropologici²⁰, hanno complessivamente e definitivamente dimostrato come la centralità della fotografia nel mondo moderno risieda essenzialmente nell'aspetto culturale ed ideologico dei suoi messaggi, determinati a priori, ossia indirizzati, proprio attraverso le ottiche scelte, a combaciare, in maniera esatta e palmare, con le diverse ideologie che le classi al potere hanno storicamente elaborato per l'esercizio del proprio potere.

Per andare oltre la trasparenza ingenua e muta della referenzialità, occorre allora esercitare l'occhio e la mente nel riconoscimento dei codici di lettura del reale, riflettere sull'aspetto iconico e simbolico dell'immagine fotografica e sull'orizzonte magico che essa dischiude in ambito popolare, analizzare il suo valore logico ed intellettuale nell'approccio conoscitivo e in quello di restituzione dell'esperienza, scandagliare fino in fondo la

«Cahiers du cinéma», abbiano costituito, negli anni Settanta del secolo scorso, la palestra di un acceso dibattito sulla convenzionalità del linguaggio fotografico e dei suoi usi sociali e politici.

18 Mi riferisco in modo particolare a F. Ferrarotti, *Mass media e società di massa*, Laterza, Roma-Bari 1992, che, nel tentativo di conciliare insieme particolare e generale, formula i principi di 'nomotetico' e 'idiografico'; al precoce studio di A. Abruzzese, *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico nell'età del capitalismo*, Marsilio, Venezia 1973; come al recente G. Fiorentino, *L'Ottocento fatto immagine. Dalla fotografia al cinema, origini della comunicazione di massa*, Sellerio, Palermo 2010, volume cui rinvio anche per l'articolata bibliografia di riferimento, italiana e internazionale, passata e degli ultimi anni, ma soprattutto a carattere interdisciplinare, orientata cioè secondo le medesime tensioni che animano questo mio scritto.

19 G. Freund, *Fotografia e società. Riflessione teorica ed esperienza pratica di un'allieva di Adorno*, prefazione di C. Bertelli, Einaudi, Torino 1976.

20 Fra gli studi degli antropologi, ho da sempre privilegiato quelli di Francesco Faeta che, non solo mi ha da tempo introdotto alle problematiche della propria disciplina, ma ha anche fornito, nei suoi contributi, un'ampia bibliografia internazionale di riferimento. Di Faeta, per necessità di sintesi, ricordo qui soltanto alcuni dei suoi più recenti contributi: *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Franco Angeli, Milano 2003; *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*, Bollati Boringhieri, Torino 2005; *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico. Con immagini di P. Agosti, F. Faeta, A. Rossi, E. Treccani, A. Zavattini*, Franco Angeli, Milano 2006. Molto devo (per i consigli di lettura che mi ha offerto Faeta) anche a E. Said, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano 1999 e a L. Mazzacane, *Napoli in posa. Luoghi e immagini di uno stereotipo*, in A. Signorelli (a cura di), *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento*, Edizioni del Millennio, Napoli 2002, pp. 25-43.

potenza delle facoltà mnemoniche scatenate dai suoi referenti, cercare cioè di individuarne tutti i parametri della formalizzazione e riconoscere il peso dell'ottica nella connessione teoricamente fondante che essa stabilisce con la propria interfaccia chimica.

Non è qui mia intenzione insistere ulteriormente sul complesso e più recente corso della fotografia alla ricerca di tracce ed indizi, fin troppo evidenti delle problematiche che ho affrontate; concludo osservando come la fotografia, facendo costante riferimento all'elemento ottico delle proprie procedure, viene sottolineando sempre più – sia con le sue forme più realistiche sia con quelle che si ammantano di significati simbolici ed esistenziali – la propria straordinaria tensione eidetica di mezzo e strumento critico di conoscenza dell'uomo, del mondo e delle cose, e insieme, come veicolo di promozione delle pratiche artistiche della contemporaneità, nel passaggio definitivo dalla mimesi all'opera, nell'accezione di documento, fortemente connotato, che trasporta con sé, come sua seconda pelle, lo sguardo di chi, osservando, esprime un pensiero e travasa inoltre, nell'immagine, il sentimento di ciò che contempla, nell'intimità di una quotidianità insicura di sé, fatta di frammenti, banale e spesso apparentemente senza senso, alla ricerca perenne di se stesso e dei processi della conoscenza.

La diapositiva invertita: breve storia di un errore fecondo

1. Feconde inversioni

Nel *De pictura* Leon Battista Alberti consigliava a chi volesse essere un buon pittore di prendere a «buono giudice lo specchio», per correggere «ogni vizio della pittura»¹. Da parte sua, nel § 401 del suo *Trattato della pittura*, fra i vari consigli somministrati a chi volesse essere un buon pittore, Leonardo annotava: «Devi tenere uno specchio piano, e spesso riguardarvi dentro l'opera tua, la quale lí sarà veduta per lo contrario, e ti parrà di mano d'altro maestro, e giudicherai meglio gli errori tuoi che altrimenti»². Stando a questi due autorevoli nomi, dalla specularità non dovrebbe dunque che venire del bene all'arte: grazie allo specchio si emendano gli errori, e in più si prova un benefico piccolo choc, che mi induce a guardare la mia opera come se l'avesse fatta un altro.

Ma davvero si tratta di uno choc sempre benefico? Non ne era molto convinto l'anonimo uditore delle conferenze del grande storico dell'arte Heinrich Wölfflin, che dal buio di una sala di Monaco di Baviera, nei primi anni Venti del secolo scorso, puntualmente lanciava irritato un grido di protesta: «Giratela! È montata al contrario!». Non si era ancora nell'era di Powerpoint, e chiunque abbia avuto modo di manovrare un diaproiettore sarà senz'altro caduto nello stesso errore commesso dal conferenziere: invertire la diapositiva, in modo che l'immagine sia la stessa, salvo il fatto che quel che nell'originale sta a destra si rovescia a sinistra, e viceversa. Wölfflin – e qui sta la sua grandezza – non si limitò a usare il diaproiettore (cosa peraltro non scontata per quegli anni)³, né a rimontare la diapositiva

1 L. B. Alberti, *Della pittura* (1435), in Id., *Opere volgari*, III, a cura di C. Grayson, Laterza, Bari 1973, libro II, § 46.

2 Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura* (circa 1498), Tea, Milano 1995, § 401, p. 200.

3 Sugli albori della proiezione di diapositive nella didattica della storia dell'arte cfr. H.

nel verso giusto per tacitare l'indignato spettatore: ci pensò su, e pubblicò le sue riflessioni in un piccolo saggio uscito nel 1928, dedicato appunto a *Destra e sinistra nell'immagine*⁴. Il nucleo dell'argomentazione wölffliniana sostiene che la stessa immagine, una volta specularmente invertita tramite il ribaltamento della diapositiva, non è affatto più la stessa immagine: non essendo lo spazio proprio dell'arte isotropo, qualsivoglia alterazione degli assi fondamentali dell'orientamento spaziale – alto/basso, davanti/dietro e, per l'appunto, destra/sinistra – comporta decisive modificazioni nell'estetica, sintattica, semantica, simbolica e pragmatica dell'immagine stessa, della quale si afferma la «assoluta irreversibilità»⁵. In poche pagine, con notevole potenza di sintesi, Wölfflin mette problematicamente sul tappeto una serie di questioni che sarebbero poi state approfondite (anche spesso unilateralmente, privilegiando come fattore esclusivo ora questo ora quell'elemento della trattazione pionieristica wölffliniana) nella ricerca dei decenni a venire intorno al ruolo giocato dalla lateralizzazione nella storia dell'arte e più in generale dell'immagine.

Esiste davvero un «percorso naturale dello sguardo»⁶, cioè un movimento tipico di esplorazione dell'immagine da parte del nostro occhio, che fa sì che la nostra visione, a prescindere da ciò che nell'immagine è raffigurato, cominci sempre dallo stesso lato, per concludersi sul lato opposto? E se esiste, è davvero «naturale» (e quindi da indagare con gli strumenti delle scienze naturali applicate all'essere umano, e in particolare della psicofisiologia e della neurologia), o piuttosto culturalmente condizionato, innanzitutto dalla direzione della lettura/scrittura propria della cultura di

Dilly, *Weder Grimm, noch Schmarson, geschweige denn Wölfflin... Zur jüngsten Diskussion über die Diaprojektion um 1900*, in *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, a cura di C. Caraffa, Deutscher Kunstverlag, Berlin 2009, pp. 91-116.

4 H. Wölfflin, *Destra e sinistra nell'immagine* (1928), tr. it. di P. Conte, in A. Pinotti, *Il rovescio dell'immagine. Destra e sinistra nell'arte*, Tre Lune, Mantova 2010, pp. 179-207.

5 Ivi, p. 184.

6 Con i curiosi problemi di traduzione in lingue occidentali messi opportunamente in luce da D. Barbieri, *Samurai allo specchio*, in «Golem», 8, 2004 (www.golemindispensabile.it).

appartenenza?⁷ L'ebraico⁸ o il giapponese⁹, che nella scrittura al contrario di noi occidentali muovono da destra a sinistra, non costituirebbero anche per chi non traccia lettere o pittogrammi, bensì immagini figurative, un pattern che ne modellerebbe la composizione?

Domande, come si intuisce facilmente, che a partire da una apparentemente banale inversione di diapositiva durante una conferenza, finiscono addirittura per sollevare, relativamente all'istanza della lateralità, interrogativi metafisici intorno alla priorità della natura sulla cultura, o viceversa. Il diverso significato attribuito a destra e sinistra nell'immagine dipende dal fatto che siamo destrimani o mancini?¹⁰ Che abbiamo una mano o un occhio o un piede dominante?¹¹ O un emisfero cerebrale dominante sull'altro, come sappiamo dalle prime ricerche di Dax e Broca?¹² O non dovremmo piuttosto guardare all'ambito dell'antropologia culturale, per scoprire, come suggeriva già il brillante allievo di Durkheim, che siamo mancini di cervello perché destri di mano e di piede (non amiamo i tiri mancini, né scendere dal letto col piede sinistro), e non viceversa?¹³

7 È quel che già aveva suggerito (poco prima di Wölfflin ma senza che questi ne sembri esser stato al corrente) il pittore Anton Faistauer nel suo breve scritto *Sinistra e destra nel quadro* (1926), tr. it. di P. Conte, in A. Pinotti, *Il rovescio dell'immagine*, cit., pp. 173-177, e che avrebbe ribadito – sulla scorta di Faistauer e Wölfflin – Julius von Schlosser nel suo saggio *Intorno alla lettura dei quadri* (1930), ivi, pp. 207-223.

8 Cfr. A. W. Posèq, *Soutine: His Jewish Modality*, Book Guild, London 2001.

9 Con i curiosi problemi di traduzione in lingue occidentali messi opportunamente in luce da D. Barbieri, *Samurai allo specchio*, in «Golem», 8, 2004 (www.golemindispensabile.it).

10 Cfr. P.-M. Bertrand, *Storia dei mancini, ovvero sulla gente fatta a rovescio* (2001), tr. it. di C. Pacchetti, Magi, Roma 2003; J. B. Sattler, *Links und Rechts in der Wahrnehmung des Menschen: zur Geschichte der Linkshändigkeit*, Auer, Donauwörth 2000.

11 Tra i primi studi su tale correlazione cfr. M. B. Eyre, M. M. Schmeckle, *A Study of Handedness, Eyedness, and Footedness*, in «Child Development», n. 4/1, 1933, pp. 73-78.

12 Cfr. M. Dax, *Lésions de la moitié gauche de l'encéphale coïncident avec l'oubli des signes de la pensée* (lu à Montpellier in 1836), in «Bulletin hebdomadaire de médecine et de chirurgie», 2^{me} série, 2, 1865, pp. 259-262; P. P. Broca, *Perte de la parole, ramollissement chronique et destruction partielle du lobe antérieur gauche du cerveau*, in «Bulletin de la Société Anthropologique de Paris», n. 2, 1861, pp. 235-238. Sulla questione cfr. M. Critchley, *La controversia de Dax et Broca*, in «Revue neurologique», n. 110, 1964, pp. 553-557.

13 R. Hertz, *La preminenza della mano destra* (1909), in Id., *La preminenza della destra e altri saggi*, tr. it. di S. Vacca, Einaudi, Torino 1994, pp. 137-163. Per un quadro d'insieme delle implicazioni antropologico-culturali della lateralizzazione cfr. *Right and Left: Essays on Dual Symbolic Classification*, a cura di R. Needham, University of Chicago Press, Chicago-London 1973.

2. Un tentativo tipologico

Non ci possiamo qui evidentemente addentrare più oltre in questo complesso groviglio rappresentato dal rapporto *nature/nurture*, troppo spesso irrigidito in una falsa alternativa¹⁴. Ci rivolgeremo allora piuttosto alle implicazioni che la questione della lateralizzazione ha comportato per la storia delle immagini, evidenziandone le principali tipologie. Quel che il medium della fotografia, nella fattispecie della diapositiva che a fini didattici ed espositivi riproduce i capolavori della storia dell'arte, ha efficacemente messo a fuoco e portato a coscienza nel corso degli anni Venti del secolo scorso, pertiene in realtà a pieno titolo anche alla storia dell'immagine di epoca pre-fotografica. E potremmo a tal riguardo ben dire che un errore come quello del caricamento inverso dell'immagine



Fig. 1

a sx: Raffaello, *Madonna Sistina*, 1512-14, olio su tela, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie Alte Meister;

a dx: Raffaello, *Madonna di Foligno*, 1511-12, olio su tela, Città del Vaticano, Musei e Gallerie pontificie [particolari a confronto].

¹⁴ Per una panoramica introduttiva cfr. V. Fritsch, *Links und Rechts in Wissenschaft und Leben*, Kohlhammer, Stuttgart 1964. Ch. McManus, *Right Hand, Left Hand: the Origins of Asymmetry in Brains, Bodies, Atoms and Cultures*, Weidenfeld & Nicolson, London 2002. Per una presentazione dei principali modelli interpretativi per quanto riguarda la lateralità iconica cfr. A. Pinotti, *Il rovescio dell'immagine*, cit.

sul diaproiettore (errore reso possibile dalla natura dello stesso medium fotografico) ci ha aperto gli occhi su un orizzonte di potenzialità estetiche, semantiche, simboliche e pragmatiche intrinseco all'immagine *tout court* nel suo rapporto con il corpo proprio dell'essere umano organicamente e culturalmente condizionato che a quell'immagine si relaziona.

Fra le tipologie più rilevanti nella storia del rapporto fra un'immagine e il suo ribaltamento speculare incontriamo dunque innanzitutto la controlateralizzazione nel medesimo artista e nello stesso medium. Fra i molti esempi che si possono citare consideriamo, di Raffaello, i due dipinti a olio raffiguranti la *Madonna Sistina* e la pressoché contemporanea *Madonna di Foligno* (Fig. 1): Wölfflin, che nel suo saggio seminale si concentra sulla prima, trascura di metterla a confronto con la seconda, che ne offre una versione mirror, e soprattutto con i disegni preparatori e gli studi di Madonne con bambino, nei quali l'artista esplorava le differenti rese della composizione rispetto all'orientamento a destra o a sinistra¹⁵.

Sempre rimanendo nell'ambito della produzione di uno stesso artista, occorre considerare i casi interessanti di quella che oggi verrebbe chiamata «remediation»: il passaggio, ad esempio in Rembrandt, dal dipinto a olio raffigurante la *Deposizione dalla croce* all'incisione del medesimo soggetto (Fig. 2), per la quale l'artista non si è curato di preparare una matrice controlateralizzata in modo che a stampa si potesse ottenere il medesimo orientamento dell'originale¹⁶. Nel contesto di quella che, facendo il verso a Benjamin, potrebbe essere definita la questione della lateralizzazione nell'epoca della sua riproducibilità tecnica¹⁷, troviamo contro-esempi notevoli, quale la relazione che si istituisce fra Rubens e i suoi incisori, o fra Raffaello, il suo incisore Marcantonio Raimondi e i maestri arazzieri. Nel primo caso, troviamo per un *Coup de lance* realizzato a olio, un'incisione

15 Sulla lateralità in Raffaello cfr. A.W. Posèq, *Semantic Inversions in the Work of Raphael*, in Id., *Left & Right in Painting; and in the Related Arts*, Academion, Jerusalem 2007, pp. 173-192.

16 Sulla grafica rembrandtiana alla luce della relazione destra-sinistra cfr. M. Gaffron, *Die Radierungen Rembrandts: Originale und Drucke. Studien über Inhalt und Komposition*, Florian Kupferberg Verlag, Mainz 1950; W. Boeck, *Rechts und Links in Rembrandts Druckgraphik*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», n. 15, 1953, pp. 179-219; H.Y. Rosenhauer-Song, *Studien zur Komposition in ausgewählten Werken Rembrandts unter besonderer Berücksichtigung der Links-Rechts-Problematik*, Diss., Göttingen 1999.

17 Cfr. R. Keller, *Die Polarität von Links und Rechts im Reproduktionsstich*, in *Graphik als Spiegel der Malerei: Meisterwerke der Reproduktionsgraphik 1500-1830*, a cura di S. Brakensiek e M. Polfer, Silvana, Cinisello Balsamo 2009, pp. 49-57.

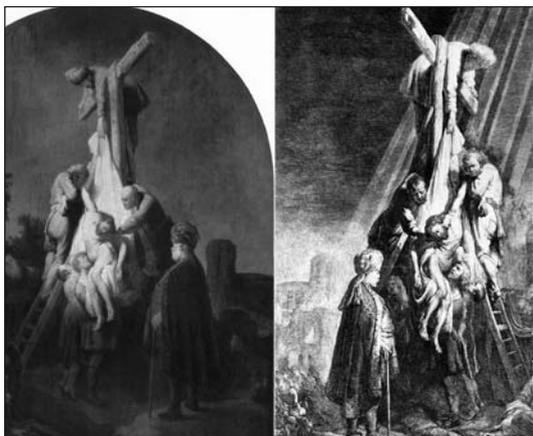


Fig. 2
a. sx: Rembrandt, *Deposizione dalla croce*, olio su tela, 1633, Monaco, Alte Pinakothek;
a. dx: Rembrandt, *Deposizione dalla croce*, incisione, 1633 [particolari a confronto].

Fig. 3
a. sx: Peter Paul Rubens, *Gesù in croce tra i ladroni* (*Coup de lance*), 1620, olio su tavola, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten;
a. dx: Boëtius à Bolswert, *Gesù in croce tra i ladroni* (*Coup de lance*), incisione da Rubens, 1631 circa [particolari a confronto].



di Boetius à Bolswert che ne rispetta fedelmente l'orientamento (Fig. 3) (a dimostrazione che non è inevitabile che l'immagine derivata della grafica comporti il ribaltamento speculare rispetto all'originale); ma per un' *Assunzione di Maria* un'incisione di Schelte Adams Bolswert che invece la ribalta. Nel caso di Raffaello, e in particolare dei suoi controversi e assai dibattuti cartoni preparatori per gli arazzi raffiguranti le storie dei santi Pietro e Paolo da destinare alla Cappella Sistina, la scena in particolare della *Predica di San Paolo agli Ateniesi* ci offre entrambe le possibilità, consentendoci di comparare le conseguenze della lateralizzazione e della sua inversione: l'incisione di Raimondi ne conserva l'orientamento, mentre l'arazzo lo restituisce specchiato (Fig. 4)¹⁸.



Fig. 4

a sx: Marcantonio Raimondi, *La predica di San Paolo ad Atene*, 1517-20, incisione da Raffaello;
al centro: Raffaello, *La predica di San Paolo agli Ateniesi*, tempera su cartone, 1514-1515, Londra, Victoria and Albert Museum;
a dx: bottega di Pieter van Aelst (Bruxelles), arazzo a basso laccio *La predica di San Paolo agli Ateniesi* tratto dal cartone raffaellesco, 1515-1519, Città del Vaticano, Cappella Sistina [particolari a confronto].

18 Sui cartoni raffaelleschi cfr. S. Fermor, A. Derbyshire, *The Raphael Tapestry Cartoons Re-Examined*, in «The Burlington Magazine», n. 140, 1998, pp. 236-250. In particolare per la questione della loro lateralizzazione rispetto agli arazzi cfr. H. Wölfflin, *Il problema dell'inversione nei cartoni preparatori degli arazzi di Raffaello* (1930), tr. it. di P. Conte, in A. Pinotti, *Il rovescio dell'immagine*, cit., pp. 225-243; A. P. Oppé, *Right and Left in Raphael's Cartoons*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», n. 7, 1944, pp. 82-94.



Fig. 5

a sx: Perugino, *Lo sposalizio della Vergine*, 1499-1504, olio su tavola, Caen, Musée des Beaux-Arts;

a dx: Raffaello, *Lo sposalizio della Vergine*, 1504, olio su tavola, Milano, Pinacoteca di Brera [particolari a confronto].



Fig. 6

a sx: Agostino Carracci, *Ultima comunione di San Girolamo*, 1591-1597, olio su tela, Bologna, Pinacoteca nazionale;

al centro: François Perrier, acquatinte da Agostino Carracci, *Ultima comunione di San Girolamo*, 1628 (© Trustees of the British Museum);

a dx: Domenichino, *Ultima comunione di San Girolamo*, 1614, olio su tela, Città del Vaticano, Musei e Gallerie pontificie [particolari a confronto].

Il rapporto fra maestro e allievo (e più in generale fra maestro e bottega, o scuola, o in senso ancor più lato tradizione) costituisce un ulteriore livello di riflessione, in cui non sempre è facile stabilire i confini fra omaggio, tributo, plagio e cover. Riproponendo il tema dello *Sposalizio della Vergine* del suo maestro Perugino, il giovane Raffaello (Fig. 5) ne riprende devotamente molti elementi, non tuttavia l'orientamento, che viene lateralmente ribaltato. Già all'epoca della sua realizzazione si parlò invece espressamente di plagio riguardo all'*Ultima Comunione di San Girolamo* del Domenichino, troppo simile a quella che Agostino Carracci aveva dipinto una ventina d'anni prima (tranne per l'orientamento, che anche in questo caso è specchiato). Quel che risulta particolarmente significativo per il nostro problema è che, per sostenere l'addebito con l'evidenza di una prova visiva, l'accusatore di Domenichino, Lanfranco, abbia fatto appositamente eseguire un'incisione controlateralizzata dell'originale dal suo allievo François Perrier (Fig. 6)¹⁹.

Complessi rapporti di lateralizzazione e controlateralizzazione sono offerti dalle vicende relative a importanti lavori di Leonardo in collaborazione con i suoi allievi, come ad esempio è il caso della celeberrima *Madonna dei fusi*, della quale esistono numerose varianti, fra le quali quella conservata presso la collezione del principe Ruprecht di Baviera mostra un orientamento speculare rispetto alla versione più nota conservata a New York²⁰.

Se abbiamo insistito qui su esempi tratti dalle vicende dell'arte moderna nel Cinque e Seicento non è perché in esse la questione della lateralizzazione emerga in modo peculiare come fattore determinante di una particolare epoca della storia delle immagini. È evidente che si sarebbero potute ben più facilmente richiamare abbondanti occorrenze del problema a partire dal secondo Ottocento e dagli sviluppi del medium fotografico (con il rapporto controlateralizzato fra negativo e positivo), che avrebbe alimentato all'infinito le potenzialità espressive dell'immagine speculare:

19 Sull'accusa riferisce G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), Einaudi, Torino 1976, p. 324. Cfr. sulla vicenda R. Spear, *Plagiary or Reinterpretation*, in «Art News», n. 82, 1983, pp. 121-123; A. Tantillo, *Un'accusa di plagio nelle arti figurative*, in *Furto e plagio nella letteratura del classicismo*, a cura di R. Gigliucci, Bulzoni, Roma 1998, pp. 357-371; M. H. Loh, *New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory*, in «The Art Bulletin», n. 86/3, 2004, pp. 477-504

20 Cfr. K. Susowake, *Top and Bottom, Left and Right in Leonardo's Figures*, in «Notiziario vinciano», n. 8-29/30, 1984-1987, pp. 29-62.

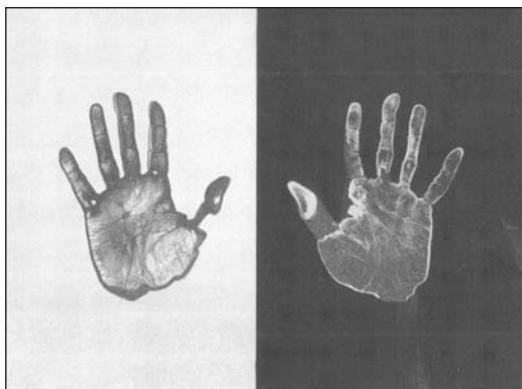


Fig. 7

Ugo Mulas, *Il laboratorio. Una mano sviluppa, l'altra fissa*, in Id., *La fotografia* (1973), a cura di P. Fossati, Einaudi, Torino 1981.

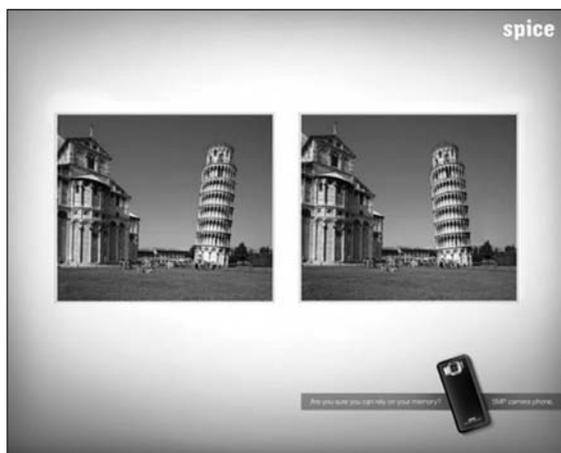


Fig. 8

Campagna pubblicitaria per la Spice Mobile, 2010:
Advertising Agency: Contract Advertising, Delhi, India;
Executive Creative Director: Ravi Deshpande;
Creative Director: Nima Namchu;
Art Directors: Sheehij Kaul, Rashmi Yadav;
Copywriter: Chandni Kapur.

ricordiamo, come paradigmatico a tal proposito, di Ugo Mulas *Una mano sviluppa, l'altra fissa* (Fig. 7). Il comando “Rifletti quadro orizzontale” di Photoshop – ad esempio nell’immagine pubblicitaria (Fig. 8) – ha poi reso semplice e immediato il procedimento di controlateralizzazione, senza tuttavia che venissero minimamente intaccati i risvolti problematici a livello estetico, simbolico, semantico, sintattico e pragmatico dell’operazione.

Ma guardare al Cinque-Seicento (come abbiamo fatto qui) o a qualsiasi altra epoca pre-fotografica dell’immagine con gli occhi resi accorti dal fecondo errore di inversione della diapositiva, sul quale per primo ha riflettuto Heinrich Wölfflin, ci illumina esemplarmente riguardo a quello specialissimo valore retroattivo (forse ancor meglio *retroscopico*) della storia dei media, in virtù del quale l’insorgenza di ogni nuovo medium – in questo caso della fotografia e della diapositiva da essa derivata – dischiude orizzonti cognitivi ed esperienziali non solo sul medium stesso in questione e sui media che ne deriveranno, ma anche su tutti quelli che lo hanno preceduto (nel nostro caso la pittura a olio, l’arte degli arazzi e la pratica dell’incisione). E ciò a maggior ragione, quando, come nel nostro caso, il medium investe la questione della lateralità, di quella destra e sinistra che si incarnano nel nostro stesso corpo, esibendo, come già notava proprio Wölfflin, «radici profonde, radici che scavano nella più intima natura della nostra sensibilità»²¹.

21 H. Wölfflin, *Destra e sinistra nell’immagine*, cit., p. 185.

Il problema dell'inconscio e il "sommerso" della significazione fotografica¹

La portata teorica della nozione di *inconscio* si estende notevolmente se messa in relazione con i problemi della teoria fotografica. L'idea di un «inconscio ottico», formulata da Walter Benjamin nel 1931 e nel 1936, in due saggi fondamentali per ogni successivo studio sulla fotografia², rappresenta in tal senso una pietra angolare. In realtà, malgrado il generico riferimento alla *Psicopatologia della vita quotidiana* di Freud presente nel secondo scritto, la categoria benjaminiana sostanzialmente si limitava a canonizzare un'idea serpeggiante fin dalle origini del mezzo, conferendole una precisa accezione, particolarmente densa di implicazioni gestaltiche. Ripercorrendo a ritroso la storia di questa idea si risale infatti, solo per toccare di sfuggita qualche esempio, a Talbot, o a Poe, secondo i quali può accadere «frequentemente – e da ciò il fascino della fotografia – che il fotografo medesimo scopra, anche a distanza di tempo, parecchie cose ch'egli non aveva potuto rilevare al momento della presa della veduta»³, al punto che «non possiamo neppure lontanamente immaginare quali saranno gli sviluppi e le conseguenze dell'invenzione, ma tutte le esperienze, nel campo delle scoperte filosofiche, ci insegnano che è sull'imprevisto che dobbiamo fare le nostre valutazioni»⁴; mentre seguendone gli sviluppi

1 Il contributo letto in occasione del convegno ha anticipato alcuni aspetti del mio *Specchio che l'occulto rivela*, allora in corso di stampa; cfr. M. Miraglia, *Specchio che l'occulto rivela. Strategie e schemi rappresentativi della fotografia fra Ottocento e Novecento*, Franco Angeli, Milano 2011 (in particolare pp. 11-99).

2 W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia; L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Einaudi, Torino 1966.

3 W. H. F. Talbot, *The pencil of Nature*, Longman, Brown, Green & Longmans, London 1844, tav. XIII.

4 E. A. Poe, *The Daguerrotype*, in «Alexander's Weekly Messenger», Philadelphia, 15 gennaio 1940; parzialmente trad. in R. Valtorta, *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2008, pp. 24-25.

successivi agli scritti di Benjamin, si giunge ai giorni nostri, alle posizioni di teorici come Vaccari, Virilio o Krauss, secondo i quali «La quasi assoluta indipendenza dell'immaginario individuale dai prodotti tecnologici fa sì che essi funzionino in modo imperfetto da simboli delle forme inconse della società, senza residui soggettivi»⁵, tanto che oggi i fotografi preferiscono essere «testimoni delle loro stesse fotografie piuttosto che di una qualsiasi realtà»⁶ e il «campo del visivo» è ormai divenuto «il teatro di infinite ripetizioni di una visione fabbricata»⁷. Inoltre, il problema della «ripetizione», e del rapporto tra ripetizione e riproduzione delle immagini, implica una vera e propria rivoluzione copernicana rispetto alla nozione di “soggetto”, perché, come scrive Foster analizzando in chiave psicoanalitica il ruolo di questa figura in Andy Warhol, «la ripetizione serve a *schermare* un reale inteso come traumatico. Ma proprio questa necessità *indica* il reale, e a questo punto il reale *rompe* lo schermo della ripetizione. Si tratta di una rottura che riguarda il soggetto più che il mondo, tra la percezione e la consapevolezza del soggetto *toccato* dall'immagine»⁸.

Se dunque spostiamo il piano del discorso dall'ambito della rappresentazione fotografica a quello delle forme di coscienza storicamente originatesi a partire dalla fenomenologia della visione fotografica, è subito chiaro come la nozione di inconscio si estenda a una geografia assai più complessa di ambiti, che travalica di molto l'accezione più ortodossa del termine e investe una serie di esperienze (dagli «usi sociali» alle avanguardie al concettuale al polimorfismo delle pratiche odierne) attraverso cui la fotografia si è imposta come una forma simbolica primaria della modernità occidentale e del suo modo di percepire e organizzare il mondo.

In tal senso questa idea di un versante «ottico» dell'inconscio andrebbe commisurata alle intenzioni della fotografia, più che alle sue apparenze retiniche, ai suoi effetti meramente lenticolari. È possibile in tal senso parlare di *lapsus* fotografici (o visivi)? Si può utilizzare la fotografia – parafrasando uno degli assunti basilari della *Psicopatologia della vita quotidiana*

5 F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), a cura di R. Valtorta, Einaudi, Torino 2011, p. 8.

6 P. Virilio, *La macchina che vede* (1988), SugarCo, Milano 1989, p. 37.

7 R. Krauss, *Corpus delicti*, in Ead., *Teoria e storia della fotografia* (1990), Bruno Mondadori, Milano 1996, p. 202.

8 H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* (1996), Postmedia, Milano 2006, p. 137.

– per “scoprire il ruolo che un pensiero rimosso ha nello sguardo, altrimenti intenzionato, di chi osserva”? Questo è in fondo il reale punto di snodo della categoria benjaminiana, che al di là dei suoi sviluppi teorici – dei quali qui principalmente mi occuperò – andrebbe vagliata su casi concreti di diverso genere. L’opera di quegli autori che, palesemente o meno, chiamano in causa nelle loro fotografie (o *con* le loro fotografie) la dimensione sotterranea dell’eros e del desiderio, del lutto e dell’angoscia, rientra in via preliminare in questo territorio. Lo studio di simili immagini dovrebbe condurre direttamente a interrogarsi sul problema delle scelte e delle non-scelte fotografiche: delle fotografie non fatte, occultate, cancellate, ritoccate. (Ciò ha forse qualche ripercussione anche sull’ormai classica analogia tra fotografia e *ready made*. Quando infatti io indico qualcosa, sono sempre consapevole di ciò che sto indicando? La “logica dell’indice” può funzionare anche in senso retroattivo, e le fotografie possono indicare cose e fenomeni che a loro volta segnalano intenzioni che sono il calco speculare, *inverso o perverso*, di quelle cose e di quei fenomeni).

Tenterò di addentrarmi in questo territorio ripercorrendo a ritroso alcune fonti a mio avviso imprescindibili ma spesso ignorate nelle teorie della fotografia⁹. Ovviamente non mi prefiggo lo scopo di passare al vaglio tutte le questioni suscitate dall’intreccio tra inconscio e fotografia. Ad esempio non dedicherò alcuno spazio al tema appena ricordato, e ampiamente frequentato da diversi studiosi, dei rapporti tra fotografia e *ready made*. Semplicemente, facendo dapprima riferimento ad alcuni punti fermi dell’analisi semiotica di Barthes, tenterò di seguire il filo conduttore sotteso alla sua idea di un “inconscio della fotografia”, se non altro per ipotizzare una sorta di controstoria di questo paradigma così ricorrente nelle teorie fotografiche.

Alla fine di uno studio pubblicato nel 1961 su «Communications», intitolato *Il messaggio fotografico*, Roland Barthes lo introduce infatti prendendo le mosse dalla canonica antinomia tra denotazione e connotazione, per

⁹ Tra di esse, è il caso di dichiararlo da subito, *L’interpretazione dei sogni* di Freud, un libro che già nel 1979 Giulio Bollati segnalava come «particolarmente trascurato dagli studiosi della fotografia, mentre è probabilmente da considerare fondamentale». G. Bollati, *Note su fotografia e storia*, in AA.VV., *Storia d’Italia. Annali 2. L’immagine fotografica 1845-1945*, Einaudi, Torino 1979. La citazione proviene dall’antologia a cura di C. Marra, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2001, p. 305.

suggerire l'idea di «un *al di qua del linguaggio*» capace di indicare una sorta di verità profonda o, potremmo dire, di “nucleo eidetico” della fotografia:

Queste rapide osservazioni – scriveva – delineano una sorta di quadro differenziale delle connotazioni fotografiche; si vede in ogni caso che la connotazione va molto lontano. Ciò significa che una denotazione pura, un *al di qua del linguaggio*, è impossibile? Se esiste, non è certo reperibile al livello di ciò che il linguaggio corrente chiama l'insignificante, il neutro, l'oggettivo, bensì al livello delle immagini propriamente traumatiche: il trauma è, per l'appunto, ciò che sospende il linguaggio e blocca la significazione [...]. Le fotografie veramente traumatiche sono rare perché, in fotografia, il trauma dipende totalmente dalla certezza che la scena abbia realmente avuto luogo: *bisognava che il fotografo fosse là* (è la definizione mitica della fotografia). Ma a parte questo fatto [...], la fotografia traumatica [...] è quella su cui non vi è nulla da dire: la foto-choc è, per la sua struttura, insignificante [...]. Si potrebbe immaginare una sorta di legge: più il trauma è diretto, più la connotazione è difficile; o ancora: l'effetto «mitologico» di una fotografia è inversamente proporzionale al suo effetto traumatico¹⁰.

Il successivo scritto di Barthes dedicato alla fotografia, *Retorica dell'immagine*, riparte da qui, nel tentativo di varcare una soglia – tra senso e linguaggio, o meglio, tra un “al di qua” del linguaggio e un “al di là” del senso – che al semiologo appare tanto cruciale quanto confusa, difficile da identificare:

I linguisti non sono i soli a nutrire sospetti verso la natura linguistica dell'immagine; anche l'opinione comune intende confusamente l'immagine come un luogo di resistenza al senso [...]. Così, dai due lati, l'analogia è considerata come un senso povero: gli uni pensano che l'immagine sia un sistema molto rudimentale in rapporto alla lingua, gli altri che la significazione non possa esaurire la ricchezza ineffabile dell'immagine. Ora, anche e soprattutto se l'immagine è in un certo modo un *limite* del senso, è ad un'autentica ontologia del senso che essa permette di ritornare. In che modo il senso giunge all'immagine? Dove finisce il senso? E se finisce, che cosa c'è *al di là*?¹¹

10 R. Barthes, *Il messaggio fotografico*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III* (1982), Einaudi, Torino 1985, pp. 20-21.

11 Id., *Retorica dell'immagine*, ivi, p. 22.

Nelle pagine successive, sviluppando le sue note considerazioni circa il valore «repressivo»¹² del testo rispetto all'immagine, Barthes comincia a intrecciare paradigmi semiotici e chiavi psicoanalitiche. Soprattutto si lascia gradualmente affascinare, catturare in modo quasi magnetico da alcune caratteristiche tipiche del livello meramente denotativo dell'immagine. Il peso conferito nell'economia del testo ad alcuni termini-chiave («polisemicità»; «innocenza adamitica»; «letteralità»; «ingenuità»; «potenza mitologica») testimonia uno sforzo di risalire "al di qua" di quelle valenze culturali della fotografia – qui definite «ovvie» in contrapposizione al livello «ottuso» dell'immagine, e poi, a distanza di anni, ricondotte nell'ambito della contrapposizione tra «Studium» e «Punctum» – capaci di operare come una *rimozione* nei confronti di qualcosa che lo studioso avverte come una potenza oscura, sotterranea, intrinsecamente traumatica: connaturata all'immagine fotografica ma di norma tenuta sotto controllo dai suoi usi estetici, sociali, comunicativi. Con una associazione apparentemente analoga a quella proposta da Benjamin per introdurre la sua categoria, la nozione di «senso ottuso» rappresenta insomma per Barthes una sorta di equivalente, sul piano della visione, di quei lapsus e giochi di parole che Freud indica come sintomi dell'esistenza di un livello inconscio dell'apparato psichico¹³. Ma Barthes va oltre. Malgrado la cornice rigorosamente scientifica e il tono accademico del discorso, tutto sembra procedere allo scopo di superare, come in una seduta psicoanalitica, alcune *resistenze*, che egli ancora attribuisce all'immagine nella sua genericità di prodotto culturale, anche se, leggendo tra le righe, già si può avvertire il germe di quel profondo, struggente investimento affettivo che segnerà la svolta autobiografica della *Camera chiara*. Questo ordine di problemi, sostanzialmente ricondotto sul piano della classica contrapposizione natura/cultura, lo porta a considerare la fotografia come un oggetto che «sfugge in certo modo alla storia»; «un fatto antropologico "matto",

12 Ivi, p. 30.

13 «Il senso ottuso sembra spiegarsi al di fuori della cultura, del sapere, dell'informazione; analiticamente, ha qualcosa di derisorio; in quanto apre all'infinito del linguaggio, può apparire limitato nei riguardi della ragione analitica; appartiene alla razza dei giochi di parole, delle buffonerie, delle spese inutili; indifferente alle categorie morali o estetiche (il triviale, il futile, il posticcio e il pasticciaccio), sta dalla parte del carnevale». Id., *Il terzo senso*, ivi, p. 45.

assolutamente nuovo e nello stesso tempo definitivamente insuperabile»¹⁴. Rispetto al quale, evidentemente, gli strumenti della semiotica e della linguistica si mostrano inadeguati. Non a caso qui la riflessione compie un giro di boa, spostandosi su un terreno propriamente fenomenologico; entrano in gioco nuove nozioni, come quella di «coscienza» (declinata in rapporto alla fotografia come «coscienza dell'*esserci-stato*»), e nuove antinomie, come quella tra «presenza» e «assenza», che si riveleranno cruciali nel saggio del 1980. E si intensificano anche le connotazioni psicoanalitiche del discorso.

La camera chiara porterà a compimento questo scavo proustiano, regressivo e perturbante, al di qua dell'evidenza dei segni, della loro semiosi di superficie. Si può dire che la più moderna, complessa e stratificata teoria dell'immagine fotografica analogica nasca così dall'intreccio – assolutamente paradossale – tra psicoanalisi e fenomenologia: tra un utilizzo autoanalitico della fotografia e un orizzonte teorico interessato innanzitutto al fenomeno della percezione e ai rapporti tra coscienza, memoria e immaginario. Tutto ciò potrà emergere in pieno solo dopo il superamento, pervicacemente perseguito da Barthes, come in una terapia, di una sorta di “resistenza metodologica”; superamento che condurrà all'assunzione di se stesso, del proprio vissuto, della propria memoria emotiva, come concreto terreno di ricerca, allo scopo di indagare nella sua verità più profonda la dimensione mentale della fotografia. Questa intenzione si evince già molto chiaramente nelle annotazioni che Barthes redige sotto forma di diario intimo tra il 1977 e il 1978, subito dopo la morte di sua madre, e che andranno a costituire l'ossatura fondamentale del saggio sulla fotografia. È nello stesso processo di elaborazione del lutto, in un territorio intermedio tra (auto)analisi e filosofia dell'immaginazione, che prendono forma alcune nozioni che si riveleranno nodali per la futura teoria fotografica. La nota datata 8 maggio 1978, ad esempio, si conclude con questa affermazione: «Je tendais les bras non vers l'image, mais vers le philosophe [de] cette image»¹⁵. Due giorni dopo Barthes scrive questo appunto: «Je souffre de la peur de ce qui a eu lieu». Vi si può evidentemente

14 Ivi, p. 35.

15 R. Barthes, *Journal de deuil. 26 octobre 1977 - 15 septembre 1979*, Seuil/Imec, Paris 2009, pp. 132-133.

scorgere in controluce la celebre definizione del «noema» della fotografia: «Ça a été».

Il paradosso a cui mi riferisco risiede nel fatto che, almeno per quanto riguarda la nozione di inconscio, i due orizzonti della teoria psicoanalitica e della filosofia fenomenologica si pongono in aperta contraddizione: la fenomenologia nega infatti radicalmente, nel modo più deciso, la stessa possibilità di esistenza di un inconscio, di qualcosa che sfugga alla coscienza, in particolar modo in relazione al mondo delle immagini; e questo perché, come scrive Sartre, «l'oggetto in immagine non è mai niente più della coscienza che se ne ha»¹⁶; «per noi un'immagine è una coscienza e «una coscienza latente» sarebbe una contraddizione in termini»¹⁷. Ancora più drastico, nel suo risalire alle motivazioni primarie di tale negazione, Merleau-Ponty, secondo il quale l'inconscio non è altro che la stessa *condizione di possibilità della percezione*, e dunque postularlo come esistente in quanto tale è un assurdo filosofico. Se infatti «il senso è “percepito”», allora «la percezione è inconscio. Che cos'è l'inconscio? Ciò che funge da cardine, esistenziale, e, in questo senso, è e non è percepito. Infatti non percepiamo che figure su livelli – E le percepiamo solo in rapporto al livello, che dunque è impercepito [...]. L'occulto in psicoanalisi (l'inconscio) è di questo tipo»¹⁸. Per il pensiero fenomenologico, l'inconscio opera insomma come una sorta di “categoria trascendentale” rispetto alla visibilità del mondo. Dunque all'antinomia conscio/inconscio si va a sostituire quella visibile/invisibile. Come si è detto, l'operazione teorica di Barthes sembra prendere le mosse da una sovrapposizione inversa di queste categorie: da un lato si delinea infatti l'asse concettuale *conscio-invisibile*, dove affiora tutto l'interesse barthesiano per il versante «ovvio», ingenuo, neutrale, meramente referenziale della fotografia (e dunque, in tal senso, per il suo

16 J.-P. Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione* (1940), Einaudi, Torino 2007, p. 27.

17 Ivi, p. 99.

18 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile* (1964), Bompiani, Milano 2003, p. 205. Analoga riflessione nel *Primato della percezione*, dove il filosofo spiega che nella prospettiva fenomenologica «lo spazio non è più oggetto di visione ma oggetto di pensiero. Ora, una critica molto profonda della “disparità delle immagini” [...] porta ad ammettere che essa, anche se è una condizione della percezione della profondità, non è l'occasione di un giudizio, ma la causa di un processo nervoso di cui non conosciamo che il risultato cosciente, sotto forma di impressione di profondità». Id., *La natura della percezione* (1934), ora in *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*, Medusa, Milano 2004, p. 85.

versante *politico*: l'immagine diventa appunto politica nell'istante in cui il protocollo che la informa si fa trasparente, implicito, "naturale"); sul lato opposto prende forma l'asse *inconscio-visibile*, con le nozioni di "ottusità", «significanza», «Punctum», volte a far emergere su un piano di visibilità le componenti propriamente *sommerse*, o culturalmente rimosse della significazione fotografica.

Il problema dell'inconscio si pone dunque come un crinale tra le due facce di un medesimo dilemma, rispetto al quale, in modo obliquo, erratico, la fotografia sembra indicare una possibile soluzione: nel senso che il peculiare genere di inconscio che essa comprende nelle sue determinazioni costitutive – un inconscio, appunto, meramente «ottico», e dunque impersonale, "esterno" alla coscienza immaginativa – consente la formalizzazione, o la traduzione su un piano cosciente, di quei "traumi percettivi", di quegli abissi mnestici su cui è edificato il nostro rapporto col reale. Di essi la fotografia, a modo suo, riesce ad appropriarsi, restituendoli poi come impronte o macchie di Rorschach capaci di indicare un "al di là del senso" che è ciò su cui il senso, esistenzialmente, si fonda. Così, come scrive ancora Merleau-Ponty, «le "associazioni" della psicoanalisi sono in realtà "raggi" di tempo e di mondo»¹⁹, e dunque, in fondo, nella nostra prospettiva, *esse equivalgono a delle fotografie*, se non altro per il genere di pensieri che le fotografie fanno sorgere nella coscienza.

La fotografia, «descrizione densa»²⁰ che è al contempo anche "descrizione profonda", segnala insomma il punto di contatto tra la coscienza del mondo reale e le sue crepe, le sue voragini traumatiche; ed è in virtù di questo paradosso che può operare *al tempo stesso* come un'allucinazione (o una quasi-percezione, parafrasando Sartre) e come un disvelamento della realtà. Essa non si caratterizza infatti come un mero "accumulo" di passato, ma come una sua riconfigurazione (nel senso ricoeuriano), una sua proiezione sul presente²¹.

19 Id., *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 252.

20 Cfr. in part. C. Geertz, *Verso una teoria interpretativa della cultura*, in Id., *Interpretazioni di culture* (1973), il Mulino, Bologna 1998, pp. 9-42. Per quanto riguarda la fotografia, questa nozione è ripresa da F. Faeta in diversi scritti, tra cui *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Franco Angeli, Milano 2003; *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Franco Angeli, Milano 2006; *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

21 Frequentissime, nel diario barthesiano cui si è già fatto riferimento, le riflessioni sulla

La prossimità tra prospettiva psicoanalitica e prospettiva fenomenologica in rapporto al pensiero della fotografia si fa ancora più tangibile se la cogliamo a partire da quella caratteristica distintiva che, secondo Sartre, «possiedono gli oggetti di una coscienza immaginativa: l'assenza»²². Tutto il sistema cognitivo della fotografia (così come del lutto)²³ si fonda infatti sul principio dell'assenza dell'oggetto referenziale, o meglio, sul paradosso di una presenza sostitutiva indexicale, differita nel tempo e spostata nello spazio – paradosso, lo si vedrà meglio più avanti, che Barthes descrive anche come una compresenza tra significazione e insignificanza. Quando Sartre scrive che «l'immagine è un atto che mira nella sua corporeità a un oggetto assente o inesistente, attraverso un contenuto fisico o psichico che non si dà in proprio, ma a titolo di “*rappresentante analogico*” dell'oggetto mirato»²⁴, sta di fatto esponendo anche una definizione ontologica della fotografia; e quando subito dopo distingue tra «le immagini la cui materia è presa dal mondo delle cose [...] e quelle la cui materia è presa dal mondo mentale»²⁵, suggerisce implicitamente che nella fotografia questi due piani possono entrare in cortocircuito, e che in essa non vi è mai cesura tra il reale e il mentale, ma circolarità. Ecco allora che il problema fondamentale, per sua stessa natura irrisolvibile, della fenomenologia dell'immaginazione, quello dell'«illusione di immanenza», problema che coincide di fatto con quello della referenzialità in fotografia, e che per il filosofo francese «consiste nel trasferire al contenuto psichico trascendente l'esteriorità, la spazialità e tutte le qualità sensibili della cosa»²⁶ (cosicché il visibile e l'invisibile possono darsi solo in un rapporto di reciproca trasparenza),

temporalità del lutto. Esse concernono tanto il piano delle emozioni quanto quello del linguaggio («Dans la phrase “Elle ne souffre plus”, à quoi, à qui renvoie “elle”? Que veut dire ce present?») e investono tanto la forma o struttura del tempo del lutto («M'effraie absolument le caractère *discontinu* du deuil») quanto il senso filosofico della sua esperienza vissuta («Pour moi, le Monument n'est pas le *durable*, l'éternel [...], il est un acte, un *actif* qui *fait reconnaître*»). R. Barthes, *Journal de deuil*. 26 octobre 1977 - 15 septembre 1979, cit., pp. 25, 77, 145.

22 J.-P. Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, cit., p. 33.

23 «Maintenant, parfois monte en moi, inopinément, comme une bulle qui crève: la constatation: *elle n'est plus, elle n'est plus*, à jamais et totalement. C'est mat, sans adjectif – vertigineux parce qu'*insignifiant* (sans interprétation possible)». R. Barthes, *Journal de deuil*. 26 octobre 1977 - 15 septembre 1979, cit., p. 88.

24 J.-P. Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, cit., p. 34.

25 *Ibid.*

26 *Ivi*, p. 85.

trova una possibile soluzione – o almeno questo sembra suggerire Barthes – nel funzionamento stesso della noesi fotografica. Se per Sartre, infatti, «quando la coscienza si è annullata, il suo contenuto trascendente si è annullato con essa. Non rimane alcun residuo che possa essere descritto [...]». Dunque non possiamo sperare di cogliere tale contenuto per mezzo dell'«introspezione»²⁷, attraverso la fotografia è al contrario possibile risalire ai processi mentali mediante cui la percezione assume la forma di una coscienza immaginativa. In tal senso essa opera *come* una coscienza, della quale, però, è possibile cogliere il contenuto per mezzo dell'«introspezione».

È qui che inizia l'avventura ermeneutica di Barthes, la cui posta in gioco è dunque la possibilità di risalire a una sorta di inconscio dell'immaginazione senza che la «coscienza di immagine» si dissolva non appena si smette di essere “compresi” in essa. La nozione di «senso ottuso» e poi quella di «Punctum» rappresentano così il tentativo di porre in luce, di esporre alla coscienza, un «campo cieco» dell'immaginario altrimenti inaccessibile all'atto del vedere. Ma in realtà, come si è detto, fin dalle origini questa dimensione inconscia del visibile fotografico è avvertita (in modo più o meno vago e, a seconda dei casi, alla stregua di un vantaggio o di un limite) come connaturata alla fotografia stessa. A livello di formalizzazione teorica, del resto, la fotografia incontra per la prima volta l'inconscio nel momento stesso in cui viene “scoperto”, in alcuni passi dell'*Interpretazione dei sogni* di Freud. Qui lo stesso apparato psichico – il sistema inconscio/preconscio/conscio – è paragonato a uno strumento fotografico. A questo livello Freud descrive una struttura spaziale²⁸ e propone di

rappresentare lo strumento che serve alle produzioni psichiche come una

27 Ivi, p. 86.

28 A tale struttura, in una prospettiva critica, accenna anche Georges Didi-Huberman nel suo libro su Charcot, per poi riferirsi nelle pagine seguenti perlopiù agli studi freudiani sull'isteria: «In un capitolo della *Traumdeutung* intitolato “La regressione”, l'apparecchio fotografico compare al fine di raffigurare una nozione di *luogo psichico* nel sogno; l'analogia tuttavia non è completamente riuscita poiché troppo semplice o troppo complessa, sicuramente inadatta alle vertigini tipiche a cui l'apparecchio fotografico condanna noi soggetti. Ad esser precisi, queste vertigini hanno a che fare in particolar modo con la dialettica freudiana del soggetto, ma forse non proprio in termini di topico, di luoghi psichici, quanto piuttosto in termini economici o dinamici. In ogni caso sono simili alle vertigini dovute a un autotradimento del soggetto, a una specie di autotradimento sperimentale». G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière* (1982), Marietti, Genova 2008, p. 96.

specie di microscopio composto, un apparecchio fotografico, eccetera. La località psichica corrisponderà allora a un punto interno a questo apparecchio, dove si forma uno dei momenti iniziali dell'immagine. Nel microscopio e nel telescopio, com'è noto, vi sono località e regioni ideali, cui non corrispondono parti tangibili dell'apparecchio. [...] Immaginiamo dunque l'apparato psichico come uno strumento composto, alle cui parti componenti daremo il nome di istanze o, per maggior chiarezza, di sistemi. Immagineremo in seguito che questi sistemi abbiano tra loro un orientamento spaziale costante, all'incirca come vari sistemi di lenti di un telescopio, ossia uno dopo l'altro²⁹.

Questa analogia strutturale tra apparato psichico e apparato fotografico (che si consideri il funzionamento di quest'ultimo come una traccia o come un palinsesto di memoria non cambia in fondo la natura del problema)³⁰ è molto interessante per il nostro discorso. Il problema dell'illusione di immanenza, ad esempio, si trasforma all'interno del modello freudiano in una relazione del genere reale/virtuale, dove, paradossalmente, la materia percettiva più profonda e "vera" di un'immagine mnestica è paragonabile ai raggi di luce invisibili che attraversano una lente, mentre ciò che si manifesta alla coscienza come "reale" è il risultato di una serie di tradimenti e compromessi (associazioni, spostamenti, condensazioni ecc.):

Tutto ciò che può divenire oggetto di percezione interna è virtuale, come l'immagine data dal passaggio dei raggi luminosi nel telescopio. Possiamo paragonare i nostri sistemi, che di per sé non sono psichici e che la nostra percezione psichica non può mai cogliere, alle lenti del telescopio, che proiettano l'immagine. Continuando questo paragone, la censura tra i due sistemi corrisponderebbe alla rifrazione dei raggi, nel passaggio in un nuovo mezzo³¹.

Tutta la descrizione freudiana dell'apparato psichico è disseminata

29 S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1900), Rizzoli, Milano 1986, p. 652.

30 Cfr. G. Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, The MIT Press, Cambridge-London 1997, in part. pp. 186-187. Dico questo perché, a questo stadio di analisi della categoria freudiana in rapporto alla fotografia, la questione riguarda ancora il funzionamento materiale del mezzo e non la sua "performatività" storica – piano rispetto al quale l'idea di un palinsesto di scritture, piuttosto che di un processo di scrittura, in effetti meglio si addice.

31 S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 732.

di termini che evocano i meccanismi fondamentali della fotografia: le percezioni vengono memorizzate come «tracce» o «impressioni», ed elaborate come attraverso degli «schermi» di proiezione. Il passaggio dallo stimolo percettivo alla «traccia mnestica», che Freud descrive supponendo che «un sistema più avanzato dell'apparato riceva gli stimoli percettivi senza tenerne niente, che non abbia memoria e che dietro di lui vi sia un secondo sistema che trasforma l'eccitamento momentaneo del primo in tracce durature»³², fa indubbiamente pensare alla relazione tra il cono di luce che attraversa l'obiettivo posto nella parte frontale dell'apparecchio fotografico e il piano focale che lo accoglie sul fondo dello stesso, impressionando l'immagine sull'emulsione fotosensibile. Inoltre, queste tracce durature – i ricordi inconsci, risalenti perlopiù alla prima infanzia o a eventi particolarmente traumatici che, come scrive Freud, hanno modellato «quello che noi chiamiamo il nostro carattere»³³ – qualora riescano ad accedere alla coscienza «non hanno alcuna qualità sensoriale, oppure è una qualità sensoriale estremamente debole se comparata con le percezioni»³⁴. Insomma queste tracce mnestiche conservano nella loro forma latente (nei sogni, nelle allucinazioni e in tutti i fenomeni psichici regressivi)³⁵ un qualche genere di intensità o energia che non può accedere alla coscienza a causa di processi di resistenza, spostamento o rimozione. Secondo Freud, infine, un simile ricordo «porta con sé, in un certo senso, il pensiero cui è legato, pensiero che la censura cerca di non far esprimere, nella regressione, ossia in quella forma di rappresentazione in cui esso stesso è presente psichicamente»³⁶.

Dunque, seguendo questa linea di pensiero, nella nostra prospettiva non sarebbero più le rappresentazioni della fotografia, gli oggetti culturali

32 Ivi, p. 654.

33 Ivi, p. 656.

34 *Ibid.*

35 «Il ricordo intenzionale, come anche altri processi particolari del nostro pensiero normale, corrispondono, nel nostro apparato psichico, al regredire di qualche atto rappresentativo complesso verso la materia primitiva delle tracce mnestiche che è alla sua base. Durante la veglia questo ritorno al passato non va però mai oltre le immagini mnestiche; esso non è in grado di far rivivere in modo allucinatorio le immagini percettive. Perché le cose sono differenti nel sogno? [...] Chiamiamo regressione il fatto che nel sogno la rappresentazione ritorna all'immagine sensoriale da cui è nata un giorno. [...] Nella regressione, la struttura dei pensieri del sogno si trova disgregata nella sua materia prima». Ivi, pp. 659-660.

36 Ivi, p. 663.

che essa produce, a connotarsi come "regressivi" (come una «coscienza dell'esserci-stato»), ma la sua stessa materia prima, il fatto che essa funzioni, almeno in parte, nei suoi "residui ottici" involontari, come una forma primitiva, originaria di percezione. A dispetto di ogni ontologia realista, la sua fenomenologia si avvicinerrebbe così piuttosto a quella dei sogni e del sognare, se è vero che, come scrive ancora Freud, «il sogno è nel suo insieme un tipo di regressione verso le più antiche situazioni di vita del sognatore, una reviviscenza della sua infanzia, dei motivi pulsionali che erano allora in lui dominanti, dei modi d'espressione di cui allora disponeva»³⁷. Ciò che Barthes cercava nella fotografia, quella "puntura" in grado di condurlo al «satori» della pratica zen, alla rinascita nella pienezza del senso, nella coscienza del divenire di ogni cosa, è dunque un lampo istantaneo della materia fotografica capace in se stesso, al di là di ogni sovrastruttura, di illuminare l'origine di un impulso affettivo. Qui la dimensione esistenziale della fenomenologia e quella ermeneutica della psicoanalisi si fondono.

Ma in realtà i due piani sembrano piuttosto rincorrersi e giustificarsi l'un l'altro. In un passo dedicato al problema delle visioni ipnagogiche, quali ad esempio quelle che possono presentarsi nel dormiveglia, Sartre cita un brano dalle Memorie di vita letteraria dei fratelli de Goncourt, dove questa dimensione iperrealista della percezione inconscia (qui definita "spettacolare e passiva") è esplicitamente resa con una metafora fotografica:

È straordinario, il mio occhio si è trasformato in una lastra fotografica a colori e nessuno spettacolo al mondo lascia in me un'immagine simile. Quando studiavo anatomia, ero soggetto abbastanza di frequente a una visione ipnagogica non rara tra gli studenti di medicina. Steso sul mio letto, a occhi chiusi, vedevo con grande chiarezza e una perfetta obiettività la preparazione cui avevo lavorato durante il giorno: la somiglianza sembrava rigorosa, l'impressione di realtà e, se posso così esprimermi, di vita intensa che se ne sprigionava era forse più profonda che se mi fossi trovato di fronte all'oggetto reale.

In questo genere di immagini, prosegue Sartre,

37 Ivi, p. 666.

la rappresentazione è posta come esistente in quanto rappresentazione (senza che ne sia precisata la natura). Inoltre le sono accordati dei caratteri di obiettività, di chiarezza, di indipendenza, di ricchezza, di esteriorità che l'immagine mentale non possiede mai e che di solito sono propri della percezione. Il suo oggetto non è posto come esistente³⁸.

È evidente come alcune di queste caratteristiche appartengano anche alla fotografia, in particolar modo il fatto di porsi alla coscienza che la recepisce come qualcosa di intermedio tra una percezione e un'immagine mentale. Mi sembra che la definizione barthesiana del «noema» della fotografia confermi questa lettura, precisando però qual è il genere di pensieri che essa contempla:

la fotografia non dice (per forza) ciò che non è più, ma soltanto e sicuramente ciò che è stato. Questa sottigliezza è determinante. Davanti a una foto, la coscienza non prende necessariamente la via nostalgica del ricordo (quante fotografie sono al di fuori del tempo individuale) ma, per ogni foto esistente al mondo, essa prende la via della certezza: l'essenza della Fotografia è di ratificare ciò che essa ritrae³⁹.

Ma questa «certezza», sembra dirci Barthes, poggia in qualche modo su un abisso del senso e della coscienza. Credo che inizialmente soprattutto la definizione di «senso ottuso» come un «significante senza significato»⁴⁰ tradisca la sua derivazione psicoanalitica, come se questa nozione, più sintomatologica che semiotica, potesse aprire la strada a una sorta di «psicopatologia del visivo». Come si è detto, Barthes sembra qui alludere alla scoperta di un nuovo filone di senso, di un nuovo cantiere interpretativo che si aprirebbe una volta superata la resistenza alla significazione di talune immagini. Di fatto fin dai primi scritti tenta già di psicanalizzare quelle immagini, ma la sua impresa si arena fino al momento in cui, tra la prima e la seconda parte della *Camera chiara*, egli non

38 J.-P. Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, cit., pp. 61-62.

39 R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, p. 86.

40 Id., *Il terzo senso*, cit., p. 55.

giunge a rivendicare un nuovo principio, in base al quale il vero terreno dell'interpretazione non è l'immagine in sé, ma l'atto della sua ricezione, e dunque il piano delle emozioni, delle proiezioni mnestiche, dei livelli di credenza che una fotografia può suscitare o risvegliare in chi la osserva. In tal senso per Barthes la fotografia opera come un peculiare – e inedito nella storia dell'immaginario – genere di coscienza. Qui la prospettiva pragmatica e autobiografica fa da ponte concettuale tra fenomenologia e psicoanalisi. Lo studioso sembra servirsene soprattutto per aggirare il retaggio in qualche modo ancora positivista insito nell'atteggiamento della semiotica classica rispetto al problema dell'«insignificanza». Nel momento in cui l'insignificanza comincia a significare, la camera oscura si muta in una camera chiara, in una metafora della mente.

Inconscienza inconsapevole

Perché trattare diversamente le immagini fotografiche?

Nell'affrontare la questione se le immagini fotografiche producano una reazione estetica particolare nell'osservatore, occorre innanzitutto stabilire se, ed eventualmente perché, le immagini fotografiche differiscono rispetto agli altri tipi di immagini. Ovvero, bisogna stabilire quali sono le ragioni – filosofiche, psicologiche o più genericamente estetiche – che spingono a considerare le fotografie come una categoria speciale di immagini.

In realtà la letteratura teorica sulla fotografia è densa di autori e teorie che hanno insistito sulla specificità dell'immagine fotografica¹. Qui ci si limiterà a riassumere brevemente queste posizioni per dar conto di un'evidenza teorica costante: per (quasi) tutti i teorici della fotografia, la vera caratteristica dell'immagine fotografica risiederebbe nello speciale rapporto che questa intrattiene con il frammento di reale di cui è rappresentazione. Walter Benjamin² ne era già perfettamente consapevole molti anni fa quando parlava della pescivendola di New Haven e del fatto che la rappresentazione parlasse di meno del fotografo Hill, autore dell'immagine, e molto di più della pescivendola stessa. L'«inconscio ottico» del dispositivo superava l'intenzionalità del fotografo, imponendo le proprie leggi di funzionamento. Tali leggi, evidentemente, devono avere delle ripercussioni sull'atteggiamento psicologico dell'osservatore. Del resto, l'idea che l'immagine fotografica sia in possesso di particolari caratteristiche medialità è fin troppo intuitiva, forse anche perché tali caratteristiche sono state al centro del dibattito, sempre in stretta (forse troppo) relazione con gli studi sul cinema. André Bazin, come è noto,

1 H. Van Gelder, H. Westgeest (a cura di), *Photography Theory in Historical Perspective*, Wiley-Blackwell, Chichester 2011.

2 W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.

riteneva che la fotografia avesse «sconvolto radicalmente la psicologia dell'immagine»³, proprio a causa della esclusiva relazione instauratasi tra immagine e realtà. L'ontologia dell'immagine fotografica, però, serviva solo da base teorica per le riflessioni sull'immagine filmica: così Stanley Cavell sintetizzava efficacemente la differenza tra immagine pittorica e immagine filmica, sostenendo che «a painting is a world; a photograph is of the world»⁴.

Forse le più sistematiche teorizzazioni sull'immagine fotografica – a testimonianza della grande convergenza teorica degli ultimi decenni sul problema – sono da ricercare nell'epistemologia semiologica, che, attraverso molti autori, ha definito alcuni punti chiave sulla teoria della fotografia. Seguendo un ordine genuinamente cronologico, l'«è stato»⁵ di Roland Barthes lascia pochi dubbi su quale sia il genio della fotografia. È la «referenza» a fondare il funzionamento dell'immagine fotografica, al di fuori di questa consapevolezza le immagini non svolgerebbero la loro funzione comunicativa. Anche per Philippe Dubois⁶ la ragion d'essere della fotografia risiederebbe nella tracciabilità del suo referente, che solo in seguito può essere letto e interpretato. In fin dei conti, cosa ci importa della fotografia se non la sua presunta autenticità? Certamente il valore formale rientra anche nella sfera dello stile e del gusto, ma è secondario al problema ontologico della relazione tra immagine e realtà.

Claudio Marra è il teorico italiano che più di tutti ha insistito sulla relazione indicale tra immagine fotografica e realtà⁷: l'indice, questo è evidente, è pur sempre un segno e come tale rientra a pieno diritto nell'universo semiologico. Quello che però Marra rimprovera all'ortodossia semiotica è

3 A. Bazin, *Qu est-ce que le cinéma?*, Édition du Cerf, Paris 1958, trad. it. *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999.

4 S. Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge 1971.

5 R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Paris 1980, trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.

6 P. Dubois, *L'acte photographique*, Labor, Bruxelles 1983, trad. it. *L'atto fotografico*, Quattroventi, Urbino 1996.

7 C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia senza combattimento*, Bruno Mondadori, Milano 1999; Id., *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta ad oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2001; Id., *Forse in una fotografia. Teorie e poetiche fino al digitale*, Clueb, Bologna 2002; Id., *L'immagine infedele*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

l'assoluta ostinazione «a voler fare i conti con una dimensione sintattica del segno-fotografia pur rendendosi conto che il piano pragmatico vanifica e ridicolizza ogni tentativo compiuto in questa direzione»⁸. Non è sbagliato sussumere il segno-fotografia sotto la categoria degli indici, piuttosto è fuori dalla logica del funzionamento del dispositivo fotografico escludere la prospettiva pragmatica dell'atto fotografico per ricondurre il significato delle fotografie sul piano della codificazione culturale. Del resto già lo stesso Dubois aveva affermato «la necessità assoluta del punto di vista pragmatico»⁹, in assenza della quale il funzionamento stesso dell'immagine fotografica sarebbe compromesso. Ma che cosa vuol dire, esattamente, assumere un punto di vista pragmatico? Significa considerare la fotografia come la sintesi di un processo che interessa contemporaneamente produttore, fruitore e relativi spazi referenziali ed esperienziali: le immagini fotografiche non sono chiuse, non determinano un significato unico e definitivo, semmai indicano, designano, puntano e per questa ragione, per questa intrinseca incompletezza, richiedono una collaborazione attiva da parte dell'osservatore. Le fotografie non devono essere trattate come oggetti estetici chiusi, ma come una sorta di crocevia sintetico tra realtà, produttore e fruitore; il loro significato finale scaturisce dalla dialettica attiva tra questi elementi ed è, ragionevolmente, variabile e soggettivo.

Sempre in ambito semiotico, la storica dell'arte statunitense Rosalind Krauss affronta la questione dell'indizialità associando l'operazione artistica di Marcel Duchamp e dei suoi *ready-made* al funzionamento della fotografia: insistendo efficacemente sulla strategia che l'artista francese applicava nelle sue opere, la Krauss dimostra come esista un filo conduttore tra l'indizialità intrinseca di alcune opere di Duchamp e la fotografia. «Questo oggetto [l'orinatoio dell'opera *Fontana*] è dunque uscito dal campo più vasto della copia e della sostituzione per essere isolato nella specificità dell'indice»¹⁰. Gli oggetti artistici che Duchamp creava, non erano interpretabili attraverso le consuete categorie iconiche della rappresentazione, ma erano oggetti la cui specificità risiedeva nell'ostensione diretta dell'oggetto, privato del suo

8 Id., *Forse in una fotografia. Teorie e poetiche fino al digitale*, cit., p. 56.

9 P. Dubois, *L'atto fotografico*, cit., p. 68.

10 R. Krauss, *Le Photographique*, Macula, Paris 1990, trad. it. *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2000, p. 83.

senso originario e ricollocato all'interno di un nuovo spazio (pre)simbolico di cui solo l'osservatore poteva darsi come legittimo interprete.

Infine, in questa breve carrellata di teorie che evidenziano lo stretto legame tra immagine fotografica e realtà e che sembrano marcare una netta linea di separazione tra queste e le tradizionali immagini manuali, è opportuno fare riferimento ad una serie di studi che ha affrontato il consueto problema dell'immagine fotografica da una prospettiva filosofica. La filosofia della fotografia è un settore di ricerca nato all'incirca all'inizio degli anni Ottanta e che tenta di fornire, ancora oggi, gli strumenti concettuali per comprendere il valore estetico delle immagini fotografiche¹¹. Il riferimento a questa area di studi si rende necessario per due ragioni: in primo luogo, per testimoniare ancora una volta che il cuore del problema teorico sull'immagine fotografica è relativo al rapporto tra contenuto dell'immagine e realtà. In questo senso, ad esempio, sono stati pionieristici gli articoli di Kendall Walton e di Roger Scruton che hanno fondato la disciplina e hanno innescato un dibattito (che dura ancora oggi) sull'estetica fotografica¹². In secondo luogo perché, a mio avviso, questi studi ben si prestano ad una interpretazione cognitivista della percezione fotografica. In altre parole, la filosofia della fotografia offre un apparato concettuale molto efficace nel trasportare – con un approccio che sia fortemente multidisciplinare, ma evidentemente capace di restare agganciato ai problemi specifici del medium – le acquisizioni provenienti dalle scienze cognitive all'interno del dibattito sull'estetica fotografica.

Percepire automaticamente le fotografie: le «background beliefs»

Se dunque le immagini fotografiche ingaggiano un rapporto particolare con la realtà, questo rapporto è parte costituente dell'estetica della fruizione. L'osservatore, nel momento in cui guarda ad una fotografia, conosce le

11 Per una rassegna cfr. D. Costello, D. M. Phillips, *Automatism, Causality and Realism: Foundational Problems in the Philosophy of Photography*, in «Philosophy Compass», n. 4(1), 2009, pp. 1–21.

12 K. L. Walton, *Transparent Pictures: on the Nature of Photographic Realism*, in «Critical Inquiry», n. 11(2), 1984, pp. 246–277; R. Scruton, *Photography and Representation*, in «Critical Inquiry», n. 7(3), 1981, pp. 577–603.

condizioni in cui l'immagine è stata creata e le norme tecnologiche che ne definiscono il funzionamento. Ora, questo genere di competenza, può essere in grado di modulare la risposta estetica e permettere di creare uno scarto tra la percezione di immagini tradizionali e immagini fotografiche? Io credo evidentemente di sì, ma prima di spiegare il perché è il caso di ricorrere alle posizioni di due filosofi per chiarire questo punto. Successivamente, proverò ad adattare il modello neuroestetologico di David Freedberg e Vittorio Gallese¹³, basato sulla risonanza emotiva e sensoriale delle immagini, per tararlo sulla percezione specifica delle fotografie.

Jonathan Cohen e Aaron Meskin hanno proposto un modello epistemico di funzionamento dell'immagine fotografica¹⁴. Per i due studiosi americani, il valore estetico delle immagini fotografiche sarebbe garantito da due fattori cooccorrenti: le fotografie funzionano come «informatori spazialmente agnostici» (*spatially agnostic informant*) e l'osservatore delle fotografie assume «credenze pregresse» (*background beliefs*) che influenzano la sua attitudine nei confronti dello statuto epistemico delle immagini. Tralasciamo il primo punto e concentriamoci sul secondo. David Freedberg ci ha mostrato che le immagini esercitano potere sulla nostra mente, sul nostro corpo e sulla nostra volontà¹⁵. Questo potere è dato loro dal fatto di essere riconosciute dagli osservatori come oggetti che rappresentano qualcosa di reale: nella prospettiva di Freedberg tutte le immagini offrono un accesso più o meno diretto alla realtà che rappresentano. Ma allora che differenza c'è tra una qualunque immagine e una fotografia? Se tutte le immagini esercitano su di noi un'influenza non intellettualisticamente determinata, ma viscerale, inconscia ed emotiva, che ragione c'è di marcare una linea di separazione tra i differenti tipi di immagini? In altre parole, potrebbe non esserci alcuna ragione per mettere da una parte le immagini pittoriche – o in generale tutte le immagini prodotte da mano umana senza

13 D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience*, in «Trends in Cognitive Sciences», n. 11(5), 2007, pp. 197-203.

14 J. Cohen, A. Meskin, *On the Epistemic Value of Photographs*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», n. 62(2), 2004, pp. 197-210.

15 D. Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago 1989, trad. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazione ed emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 2009.

alcuna forma di automazione – e dall'altra le immagini tecniche, perché tutte, quantomeno nella prospettiva di Freedberg, si collocano sulla stessa dimensione estetologica. Se le cose stessero in questi termini, la fotografia finirebbe col non avere alcuna caratteristica peculiare, nessuna particolare estetica della fruizione che la separi dal resto delle altre immagini.

La soluzione al problema potrebbe essere rintracciata in una distinzione terminologica che Cohen e Meskin propongono e che fa parte del linguaggio filosofico: la distinzione tra *type* (tipo) e *token* (occorrenza). Il *type* di un'immagine è la sua categoria astratta di appartenenza mentre il *token* la sua realizzazione particolare: nel nostro caso specifico con il termine "fotografia" si può intendere sia il *type* – inteso come termine generale all'interno del quale racchiudere le pratiche, gli stili e la tecnologia che lo costituiscono – sia il *token*, ovvero l'occorrenza particolare e contingente che si può toccare e vedere. L'analisi che sto conducendo si riferisce alla fotografia intesa come *type*, quindi come concetto epistemico generale. L'effetto di questa scelta ha come conseguenza che alcune immagini fotografiche possono assumere le caratteristiche estetiche dei quadri; viceversa, alcune immagini pittoriche possono assumere le caratteristiche estetiche delle fotografie. Detto più semplicemente: di fronte ad un'immagine pittorica, un osservatore può scegliere di vederla come tale e collocarla appropriatamente all'interno del *type* di cui è manifestazione, oppure può deliberatamente trattarla come una fotografia.

L'atteggiamento che l'osservatore assume nei confronti delle immagini è fortemente condizionato dalle credenze pregresse (*background beliefs*) che si sono formate nel tempo relativamente ai tipi di immagini. Ma queste credenze sono riferite ai *types* e non ai singoli *tokens*. Ovviamente un tale atteggiamento estetico è appreso socialmente, sedimentato psicologicamente ed è il frutto dell'impatto mediale dell'immagine fotografica sulla nostra cognizione. D'accordo con Freedberg, sostengo la necessità di studiare questo impatto sulla base delle reazioni che scatenano sull'osservatore, ma ritengo che la reazione stessa sia fortemente condizionata dalla competenza mediale che ciascun individuo sviluppa. Tutte le immagini scatenano reazioni, ma la nascita del *type* "fotografia" ha creato uno scarto estetico e cognitivo del tutto nuovo nell'universo sensoriale dell'uomo, imponendo una nuova consapevolezza sulla

natura ontologica dell'immagine: improvvisamente l'uomo si è ritrovato circondato da una serie di oggetti fisici che riunivano alcune delle caratteristiche medialità che prima dell'invenzione della fotografia agivano separatamente¹⁶.

Un altro autore che ha trattato il problema della percezione fotografica – e che ha fornito argomenti preziosi per gli intenti analitici che qui propongo – è Jonathan Friday¹⁷. Secondo questo studioso, nel corso della nostra storia visuale abbiamo imparato a riconoscere almeno due tipi di immagini: l'immagine Albertiana e l'immagine Kepleriana. La caratteristica principale dell'immagine Albertiana è che l'occhio dell'osservatore è posto sempre al di fuori rispetto al mondo rappresentato; inoltre, il mondo racchiuso nel quadro è frutto di una costruzione narrativa la cui interpretazione è da ricercare esclusivamente all'interno del quadro stesso. L'immagine Kepleriana, invece, è diversa, poiché rappresenta un frame del campo visivo e racchiude una rappresentazione della visione stessa, non una sua costruzione retorica. La profonda differenza tra l'immagine Kepleriana e l'immagine Albertiana risiede nel fatto che solo la prima rappresenta il mondo senza ricorrere a strategie retoriche e, di conseguenza, fruire immagini in ognuno di questi modi pittorici coinvolge attività cognitive differenti e altrettanto differenti strategie interpretative: se un'immagine Kepleriana rappresenta la visione, allora lo spettatore che guarda un'immagine in questa modalità guarderà ad una rappresentazione del mondo reale come apparirebbe a chiunque posto nella posizione dell'osservatore simbolico interno all'immagine. Guardare un'immagine kepleriana, insomma, è come guardare il mondo direttamente, ovvero, per usare le parole dello stesso Friday, assumere un «modo Kepleriano»¹⁸ della visione.

Sia le *background beliefs* che il modo Kepleriano della visione sono concetti che fanno riferimento a delle attività cognitive che avvengono in maniera prevalentemente automatica e irriflessa: si tratta, perlopiù, di

16 Cfr. F. Parisi, *La Trappola di Narciso. L'impatto mediale dell'immagine fotografica*, Le Lettere, Firenze 2011.

17 J. Friday, *Photography and the Representation of Vision*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», n. 59(4), 351-362.

18 Ivi, p. 356.

attitudini, di predisposizioni allo stimolo, che però determinano in modo significativo la qualità dell'esperienza estetica.

Tra etica ed estetica: automatismi modulanti

I tentativi di spiegare i fenomeni percettivi ed estetici da un punto di vista neurocognitivo sono oggi molto diffusi. Il rischio, spesso, è quello di credere che questo livello di descrizione sia sufficiente per spiegare il fenomeno estetologico nella sua interezza, come se la misurabilità sperimentale fosse l'unico criterio valido per definire in maniera assoluta un fatto, culturale o naturale che sia. Evidentemente non è così. E non è così neanche per alcuni degli studiosi (neuroscienziati, psicologi, filosofi, storici dell'arte, mediologi) che negli ultimi anni stanno tentando di fornire risposte a queste questioni attingendo a nuovi strumenti, nuove risorse, nuovi concetti. Per evitare fraintendimenti, quindi, mi sembra opportuno precisare un punto essenziale: il compito delle neuroscienze – in questo specifico ambito, naturalmente – non è quello di dare risposte finali ed esaustive ai problemi classici dell'estetica o della storia dell'arte, ma semmai quello di verificare quali tra gli approcci teorici possa essere irrobustito da un supporto sperimentale¹⁹. Ad esempio: è legittimo supporre, come abbiamo visto ampiamente in precedenza, che le immagini fotografiche siano in possesso di uno speciale statuto epistemico e che, in virtù di questo, diano luogo ad una particolare estetica della fruizione?

Per rispondere efficacemente a questa domanda, può esser utile, a questo punto, circoscrivere la questione ad un caso specifico: la fotografia documentaria. Scrive Vita Fortunati:

Forse la questione più urgente nella fotografia di guerra è il complesso equilibrio tra etica ed estetica.[...] Questo ambiguo connubio, che è da sempre presente in ogni forma di comunicazione visiva dell'umana sofferenza, viene enfatizzato nell'arte fotografica, perché essa è considerata arte democratica per eccellenza²⁰.

19 Cfr. A. Pinotti, *Neuroestetica, estetica psicologica, estetica fenomenologica: le ragioni di un dialogo*, in «Rivista di estetica», n. 37, 2008, pp. 147-168; G. Lucignani, A. Pinotti (a cura di), *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Raffaello Cortina, Milano 2007.

20 V. Fortunati, D. Fortezza, M. Ascarei (a cura di), *Conflitti: strategie di rappresentazione della guerra*

Come reagiamo di fronte al dolore altrui quando questo dolore è rappresentato in un'immagine? Secondo David Freedberg e Vittorio Gallese la nostra è una reazione fisica alle immagini: noi riconosciamo in esse le azioni e le emozioni rappresentate in un modo tale da vivere questa esperienza come se la vivessimo direttamente (o quasi). In altre parole, la risposta estetica sarebbe da ricondurre innanzitutto nella risonanza corporea che l'osservatore vive nell'osservare l'immagine. Ma se l'immagine che viene fruita è un'immagine fotografica, può la competenza mediale dell'osservatore – automatica, irriflessa e psicologicamente sedimentata – modulare la risposta estetica stessa? Secondo Susan Sontag, sì:

Per un ebreo israeliano, la fotografia di un bambino dilaniato in seguito ad un attentato alla pizzeria Sbarro al centro di Gerusalemme è innanzitutto la foto di un bambino ebreo ucciso da un kamikaze palestinese.²¹

La citazione della Sontag evidenzia un fatto essenziale: nel fruire fotografie che testimoniano sofferenza, non siamo semplicemente di fronte ad un episodio doloroso; siamo piuttosto di fronte ad un episodio che è rappresentazione di un fatto del mondo, di cui conosciamo l'esistenza, le implicazioni e i rapporti emotivi che lo regolano. Questa partecipazione all'immagine è resa possibile dalla competenza mediale che abbiamo sviluppato (le *background beliefs*) e che mettiamo in atto durante la fruizione. La conoscenza delle condizioni in cui l'immagine è stata creata, determina una modulazione della risposta empatica, al punto che tale modulazione può addirittura essere radicale e cambiare segno. In un esperimento²² si è visto come la reazione empatica dei soggetti fosse condizionata da giudizi cognitivi che si basavano sulla valutazione dell'equità. Durante l'esperimento venivano somministrate immagini di persone che ricevevano stimoli dolorosi e che però precedentemente erano state presentate agli osservatori attraverso un gioco economico: chi nel gioco economico si era dimostrato non equo, al momento della ricezione del dolore elicitava una

nella cultura contemporanea, Meltemi, Roma 2008, p. 100.

21 S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003, p. 13.

22 T. Singer, B. Seymour, J. P. O'Doherty, K. E. Stephan, R. J. Dolan, C. D. Frith, *Empathic Neural Responses are Modulated by the Perceived Fairness of Others*, in «Nature», n. 439(7075), pp. 466-469.

scarsa reazione empatica nelle donne e nessuna negli uomini. Anzi, in questi ultimi ad attivarsi era l'area relativa alla ricompensa. Qualcosa di più preciso hanno provato a dimostrarlo alcuni studiosi in un altro esperimento²³ in cui venivano presentate delle immagini di volti di persone che ricevevano un trattamento medico: in base alle informazioni che accompagnavano la visualizzazione delle immagini, relative al fatto che l'esito del trattamento fosse positivo o meno, l'attivazione della risposta era più o meno alta. Infatti, se il dolore era giustificato da un trattamento medico utile, l'attivazione era molto bassa, mentre se il trattamento era stato inutile, l'attivazione era più alta. La modulazione cognitiva dell'empatia non avviene soltanto attraverso episodiche modulazioni circoscritte, ma ad incidere su di essa intervengono anche fattori di *expertise*. Cheng e collaboratori²⁴ hanno progettato un esperimento in cui venivano somministrate delle immagini che mostravano inserimenti di aghi in specifiche parti del corpo, i soggetti della sperimentazione erano di due tipi: esperti di agopuntura e praticanti novizi. I risultati hanno mostrato evidentemente che gli esperti subivano un'attivazione molto più bassa delle aree deputate all'osservazione del dolore.

Dunque l'empatia verso l'altro può essere modulata da fattori cognitivi. Allo stesso modo, nella fruizione di immagini fotografiche l'atteggiamento cognitivo dell'osservatore può determinare la risposta empatica in vari modi, specialmente se il contenuto rappresentato rimanda a fatti reali di cui l'osservatore ha competenza e che possono essere decifrati solo se contestualizzati al mondo di cui costituiscono un segmento. La teoria della fotografia, lo abbiamo visto, ha sempre precisato l'importanza estetica della relazione che l'immagine intrattiene con la realtà: il modo Kepleriano della visione ipotizzato da Friday costringe l'osservatore ad assumere un atteggiamento che gli fa vivere l'esperienza della fruizione come qualcosa di reale che è stato ri-presentato. Inoltre, nella percezione di immagini fotografiche il giudizio estetico non si basa solo su risposte estetiche (motorie, emotive o sensoriali), ma anche su valutazioni etiche.

23 C. Lamm, C. D. Batson, J. Decety, *The Neural Substrate of Human Empathy: Effects of Perspective-taking and Cognitive Appraisal*, in «Journal of cognitive neuroscience», n. 19(1), pp. 42-58.

24 Y. Cheng, C. P. Lin, H. L. Liu, Y. Y. Hsu, K. E. Lim, D. Hung, J. Decety, *Expertise Modulates the Perception of Pain in Others*, in «Current Biology», n. 17, pp. 1708-1713.

Quello che l'osservatore si aspetta da un'immagine fotografica ha a che fare soprattutto con la realtà di cui quell'immagine è testimonianza. È ormai scientificamente accertato che i nostri giudizi etici sono fortemente condizionati dalle nostre inclinazioni emotive (e viceversa)²⁵. Tenere conto di queste variabili significa, in parole povere, rendere più sofisticato il protocollo di indagine; significa arricchire il repertorio concettuale relativo alle immagini e perfezionare così la sperimentazione.

Ad oggi non esistono studi specifici che possano aiutarci a capire se questa presunta specialità dell'immagine fotografica causi davvero una diversa risposta estetica: soprattutto nell'attuale universo iconico, fortemente «rimediato»²⁶, in cui la specificità mediale delle immagini non costituisce un criterio di identificazione valido, questo principio potrebbe essere difficilmente decifrabile. È pur vero però, che le immagini digitali continuano a “funzionare” come le vecchie immagini analogiche, continuano cioè ad avere uno scopo sociale, estetico e comunicativo del tutto simile a quello precedente. Insomma, può essere arrivato il momento in cui le teorizzazioni di cui disponiamo circa l'estetica dell'immagine fotografica vengano trasferite all'interno di un nuovo ambito, capace di offrire nuovi elementi a cui affidarsi. Sempre tenendo bene in mente che si tratta di livelli di descrizione diversi, che non possono per definizione essere esaustivi da soli, la promozione della complementarità epistemologica, così fruttuosa per le scienze umane, somiglia sempre più ad una necessità.

25 Cfr. J. D. Greene, R. B. Sommerville, L. E. Nystrom, J. M. Darley, J. D. Cohen, *An fMRI Investigation of Emotional Engagement in Moral Judgment*, in «Science», n. 293(5537), pp. 2105-2108.

26 J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, MA 1999, trad. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini Studio, Milano 2002.

Panels.

**Problemi e prospettive degli studi
sulla fotografia in Italia**

Patrimonio, patrimonializzazione e fotografia contemporanea nell'azione dell'Archivio Fotografico Toscano

Patrimonio come insieme di beni da conservare

Il concetto di patrimonio fotografico rimanda a due implicazioni: la fotografia come oggetto, costituito da una materia che fa da supporto ad un'immagine, ottenuta con un procedimento ottico-chimico da un soggetto che si avvale di uno strumento, la fotocamera; la fotografia come immagine, raffigurazione di personaggi, oggetti, situazioni, eventi di cui testimonia l'esistenza e presenza, nel modo in cui ci appaiono: *l'hic et nunc* di Walter Benjamin e Roland Barthes. La distinzione tra oggetto ed immagine, ovvia per chi opera nel settore della conservazione, vale la pena ricordarla per evitare l'equivoco che la traduzione digitale, cui si ricorre in sede di ordinamento per facilitare la consultazione delle raccolte, possa essere concepita come operazione di conservazione, e pertanto sostitutiva. Che la fotografia sia immagine e oggetto insieme, comporta alcune conseguenze, teoriche e pratiche:

1. *La tutela e conservazione hanno per obiettivo l'oggetto fotografia.* L'immagine va letta in abbinamento al procedimento ottico-chimico che l'ha prodotta ed al supporto che la sostiene, perché ne condizionano le qualità estetiche, formali ed espressive. Scriveva Benjamin, nel 1931: «La natura che parla alla macchina fotografica è una natura diversa da quella che parla all'occhio [...] al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente»¹. La fotografia, per le potenzialità del mezzo, permette all'uomo di scoprire «l'inconscio ottico», esattamente come la psicanalisi gli svela l'inconscio istintivo, mostrando quella parte del

1 W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia* (1931), in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2000, p. 62.

vedere di cui l'uomo non ha consapevolezza. Esemplicative per Benjamin erano: le *riprese del movimento* («Se è del tutto naturale che un uomo si renda conto, per esempio, dell'andatura della gente [...] egli di certo non sa nulla del loro contegno nel frammento di secondo in cui si allunga il passo»); il *mondo immaginario svelato dal microscopio* («da fotografia dischiude gli aspetti fisiognomici di mondi di immagini che abitano il microscopico, avvertibili ma dissimulati abbastanza per trovare un nascondiglio nei sogni ad occhi aperti, e ora, diventati grandi e formulabili come sono, capaci di rivelare come la differenza tra tecnica e magia sia una variabile storica»); la *capacità di andare oltre il velo delle apparenze* e svelare i sensi nascosti della realtà, come fa la fotografia surrealista o, in precedenza, aveva fatto un geniale non professionista, Atget, «il primo a disinfettare l'atmosfera stantia che la ritrattistica del periodo della decadenza aveva diffuso» e introdurre «quella liberazione dell'oggetto dalla sua aura che sostituisce il merito indiscutibile della più recente scuola fotografica»²;

2. *L'oggetto fotografia certifica l'autenticità dell'immagine*. Impronta fisica, l'immagine è legata al supporto nel momento dello scatto. Ne consegue che perde (o vede ridotto) il suo valore di testimonianza documentale se questo collegamento va smarrito. Sono pertanto giustificati il sospetto per ogni tipo di operazione che si basi sulla duplicazione dell'immagine, e le riserve nei confronti di mostre e iniziative che all'esposizione dell'originale sostituiscono la copia;

3. *Il digitale obbliga a rivedere l'impianto concettuale su cui si fondano le nostre analisi relative all'oggetto fotografia*. Per Philippe Dubois l'elemento che ha decretato la nascita della fotografia, e ne ha definito lo statuto, non è l'ottica, ma la chimica, per cui la fotografia l'hanno inventata non i pittori, come spesso si è detto, sbagliando, che le avrebbero trasmesso l'inquadratura, la prospettiva albertiana e l'ottica della *camera obscura*, ma i chimici³. Il noema «è stato»⁴, di cui parla Barthes, rimanda al momento in cui la cosa è stata fissata sul supporto sensibile: qui sta lo «statuto indiziale dell'immagine fotografica». Ma il digitale non ha nulla a che fare con la chimica e i

2 Ivi, pp. 62, 63, 69, 70.

3 P. Dubois, *L'atto fotografico*, Quattro Venti, Urbino 1996. Sulla «dimensione chimica» del «dispositivo visivo che è la fotografia» si vedano in particolare i capitoli secondo e terzo.

4 R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), Einaudi, Torino 2003, p. 78.

concetti di “statuto indiziale” e di “impronta” come “rappresentazione per contiguità fisica del segno col suo referente” vanno indubbiamente rivisti e ridefiniti.

Per quanto riguarda l'Italia, i concetti di “patrimonio” e “bene culturale”, applicati alla fotografia, sono entrati a far parte, in maniera consapevole, del bagaglio di pratiche istituzionali e di studio, ricordava Giulio Bollati, a partire dagli anni Settanta del Novecento. Momento centrale fu il convegno che si tenne a Modena nel 1979, *La Fotografia come Bene Culturale*, in cui i due temi, la conservazione e lo studio, furono discussi unitariamente. In quella sede si pose il problema di capire cosa fosse il patrimonio fotografico e quali gli interventi per la sua tutela e valorizzazione. L'Archivio Fotografico Toscano nacque in quel contesto: la sua peculiarità era di proporsi come “progetto”, proiezione verso qualcosa da creare, più esattamente “progetto globale”, interessato a tutti gli aspetti che afferiscono alla fotografia: censimento e recupero, formazione di una raccolta d'interesse storico, definizione delle procedure di intervento, creazione di forme di interscambio, formazione professionale, elaborazione di progetti condivisi, approfondimenti conoscitivi. Ciò poneva al gruppo di studiosi che formavano il Comitato scientifico, tra l'altro, il compito di precisare cosa si intendesse per patrimonio, e quali fossero i criteri di selezione. Ne vennero individuati alcuni, molto generici, perché restava saldo il convincimento che era compito degli studiosi stabilire l'interesse o meno delle raccolte, mentre il servizio doveva preoccuparsi di salvaguardarne quanto più possibile:

1. *Importanza del documento sotto l'aspetto tecnico.* Un capitolo importante della storia della fotografia è costituito dalle innovazioni che hanno segnato il procedimento in oltre un secolo e mezzo di vita, e ogni ipotesi di costituzione di un museo della fotografia non può prescindere dalla presenza documentale di queste eccellenze che permettono di ricostruirne nelle sue scadenze esemplari la storia;

2. *Qualità estetiche, formali, espressive.* La fotografia ha rivoluzionato, in vario modo, i nostri canoni di riferimento per quanto attiene alla visione e rappresentazione del mondo. Per Benjamin l'avvento della fotografia ha contribuito a mettere in crisi la vecchia concezione dell'arte, ed ha dato

vita ad una nuova forma, espressione della moderna società industriale e di massa;

3. *Interesse documentario e testimoniale.* La fotografia riproduce personaggi, fatti, situazioni ed eventi che si sono verificati in un certo spazio, in un certo momento, ed esattamente in quel modo; pertanto riveste un grande interesse anche in ambito locale, come testimonianza e memoria di una comunità, di un territorio. Paolo Mantegazza ne sottolineava il carattere di democraticità; il concetto sarà ripreso anche da Susan Sontag per la quale i progressi tecnologici hanno favorito la «diffusione di una mentalità che considera il mondo un insieme di fotografie potenziali» e «la successiva industrializzazione della tecnologia fotografica non ha fatto che dar corpo a una premessa insita nella fotografia sin dagli esordi: quella di democratizzare tutte le esperienze, traducendole in immagini»⁵.

Parrebbe giustificato pensare che l'azione di tutela del patrimonio comporta differenziazioni e distinzioni a seconda degli interessi e degli obiettivi che si vogliono perseguire, e dei soggetti che si fanno carico degli interventi: le finalità di un'istituzione che opera in ambito e ottica locale non saranno le stesse di un'istituzione che opera a livello centrale dello Stato e in ottica nazionale; allo stesso modo diversi saranno gli interessi e gli obiettivi in ragione della specifica disciplina di studio alla quale ci si rapporta. Le prospettive e gli ambiti di utilizzazione *museale* non corrisponderanno alle prospettive e ambiti di utilizzazione *archivistica*. Il concetto di patrimonio fotografico può ritenersi, per definizione, relativo: si restringe o si allarga in ragione delle finalità che si perseguono e degli interessi che ci guidano. Come osservava Barthes, in fotografia, si danno tre soggetti, l'*Operator*, lo *Spectator* e lo *Spectrum*, e altrettante pratiche, il *fare*, il *guardare*, il *subire*, ognuno di questi soggetti e pratiche è portatore di uno specifico interesse e punto di vista. Per Dubois la fotografia è *atto iconico*, e come tale, accanto al momento della *produzione* (lo scatto), include quello della sua *ricezione* e *contemplazione*; è pertanto un oggetto *pragmatico*.

5 S. Sontag, *Sulla Fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1973), Einaudi, Torino 2004, p. 7.

Patrimonializzazione come tutela e valorizzazione del patrimonio

Oggi non sussistono obiezioni a riconoscere alla fotografia la qualità di patrimonio, più incerta si presenta invece la situazione per quanto riguarda la patrimonializzazione, intesa come pratica istituzionale per la tutela, conoscenza e valorizzazione del patrimonio, attraverso la ricognizione, il recupero delle raccolte, l'ordinamento e la catalogazione, l'attivazione di strumenti efficaci che ne permettano la consultazione, lo studio e la valorizzazione; anche la commercializzazione, consapevoli però che il ritorno economico non deve costituire la sola ragione della conservazione, ma un valore aggiunto. Progressi significativi hanno riguardato la definizione e condivisione delle norme, la conoscenza e adozione dei comportamenti coerenti alla tutela, le competenze professionali degli operatori, la sensibilità istituzionale degli uffici, ma si registrano ancora carenze sul piano delle politiche generali, e non è errato dire che sussiste uno iato tra la consapevolezza di chi opera nel settore, e ha maturato preparazione, competenza professionale e certezze culturali, e il quadro istituzionale segnato dalla carenza di progettualità. Ciò di cui si avverte il bisogno:

1. *Progetto coordinato e condiviso per conoscere la consistenza, la qualità, gli autori, i contenuti dell'intero patrimonio.* L'operazione si rivela tanto più importante, per la situazione di frammentazione e dispersione che caratterizza il nostro patrimonio fotografico, essendo mancata, per ragioni storiche dovute al ritardato raggiungimento dell'unità nazionale, un'azione finalizzata alla formazione di una raccolta nazionale. Il solo progetto di una certa sistematicità ha riguardato l'istituzione alla fine dell'Ottocento del Gabinetto Fotografico Nazionale, ma l'obiettivo era circoscritto alla ricognizione del patrimonio artistico e non riguardava la fotografia come tale. Se oggi vogliamo conoscere, o ricostruire, la storia della fotografia in Italia, non resta che procedere alla ricognizione delle raccolte che ci sono pervenute, superando l'ottica particolaristica che porta i singoli soggetti ad occuparsi del proprio particolare. Anche perché, osservava Bollati, passata la fiammata della scoperta/riscoperta, all'inizio degli anni Settanta, della fotografia come patrimonio culturale da tutelare, ciò di cui si avverte la necessità è il problema di una sua collocazione storico-critica nell'ambito di una riflessione che ha ad oggetto la cultura nelle sue diverse espressioni.

Ma se non si conosce il patrimonio, sembra difficile credere alla possibilità che si sviluppino studi e ricerca: il rischio è che si parli di patrimonio, in assenza proprio del patrimonio.

2. *Reperimento e disponibilità delle fonti biografiche per ricostruire la storia della fotografia e dei suoi autori.* Non poche delle ricerche che hanno per oggetto la storia della fotografia in Italia non di rado sono la riproposizione di notizie già conosciute, solo diversamente organizzate. Il limite non è da imputare a impreparazione di chi conduce le indagini, o a una loro pigrizia intellettuale che porta ad evitare la fatica delle ricerche d'archivio; piuttosto all'oggettiva difficoltà ad accedere alle fonti, che sono assenti o restano sconosciute. In tal senso potrebbe rivelarsi quanto mai utile

a) un *censimento dei fotografi* che sia qualcosa più di un semplice repertorio di nomi ed indirizzi, attingendo agli archivi privati, alle testimonianze orali, allo spoglio delle fonti bibliografiche minori (cataloghi, guide turistiche e quanto altro);

b) una *ricognizione degli archivi e delle raccolte*, pubbliche o private, che permetta di conoscere, con gli autori, le loro opere, quando ci siano pervenute;

c) una *ricognizione bibliografica* presso le biblioteche, pubbliche e private, per conoscere quanto prodotto o ha circolato in Italia, di argomento fotografico, spesso costituito da materiali minori e, come tali, non sempre catalogati e quindi difficili da reperire;

3. *Manca di un quadro istituzionale di riferimento.* Questa è la madre di tutte le carenze, per cui l'azione di tutela e valorizzazione è lasciata all'iniziativa di singoli soggetti nell'incertezza di una programmazione che non può non risentire delle variabili legate all'aleatorietà delle decisioni politiche e all'incertezza delle risorse.

Se vogliamo che la spinta avviata negli anni Settanta non vada persa, bisognerà ingegnarsi per una politica diversa, riscoprendo magari una nuova e aggiornata progettualità, di cui la SISF potrebbe in qualche modo farsi portatrice, per cancellare lo iato tra consapevolezza individuale e carenza istituzionale.

Un archivio per il futuro

Costituito per recuperare e conservare le raccolte fotografiche presenti sul territorio, l'Archivio Fotografico Toscano avvertì ben presto la necessità di allargare il proprio intervento al contemporaneo, nella convinzione che il recupero del passato e l'investimento sul presente non potessero andare disgiunti. A tale scopo aprì sulla rivista «AFT», a partire dal numero 14 (1991), una rubrica intitolata *Archivio Domani*: «*Archivio* per sottolineare il legame a una prospettiva di tutela e conservazione del patrimonio fotografico in immagine che è propria della rivista e prima ancora dell'Archivio Fotografico Toscano, *domani* per richiamare e rinnovare un impegno che va oltre il recupero di quanto è stato prodotto e ci è, più o meno fortunatamente, pervenuto. Perché se è vero che la funzione principe di un archivio è di recuperare e salvaguardare quanto la storia e il caso ci ha tramandato, non meno importante è il compito di vedere il presente in ragione della sua conoscenza futura»⁶. Successivamente quell'idea si sviluppò in progetto autonomo e, dal 2000, alla rivista fu affiancata la pubblicazione di un supplemento bimestrale di sedici pagine, i *Quaderni di AFT*, (divenuto semestrale dal 2004, e di 64 pagine), dedicato alla fotografia e ai fotografi contemporanei, e l'organizzazione di mostre dedicate agli stessi autori. Con le mostre si mirava ad avvicinare il pubblico alla fotografia, con i *Quaderni* a favorire la conoscenza degli autori e la promozione degli studi, proponendosi come punto di riferimento per fotografi e studiosi. Oltre trenta sono stati gli autori presentati, professionisti e non, dal 2000 al 2009, altrettanti gli studiosi chiamati a collaborare. Tra tutti, segnalo, i quaderni n. 5 (2004), 9 (2006), 10 (2006), dedicati a Verita Monselles, Roberto Fontana, Emanuele Cavalli, le cui fotografie sono oggi conservate, tutte o in parte, dall'Archivio Fotografico Toscano⁷.

6 *Editoriale*, «AFT», n. 14, 1991.

7 Cfr. www.aft.it

Il patrimonio fotografico del Piemonte e l'intervento della Regione

I beni fotografici costituiscono una risorsa di eccezionale importanza per testimoniare la storia delle persone, degli avvenimenti, dei beni e del territorio. Le fotografie ci fanno vedere meglio di ogni altro documento ciò che siamo e che abbiamo fatto a partire da metà Ottocento. Ci fanno capire come vivevamo e come è mutato il territorio, quali sono stati i nostri interessi e come abbiamo utilizzato uno strumento tecnico per testimoniare la storia e la memoria collettiva, fare arte e divertirci.

La sensibilità al valore documentario, storico-artistico e antropologico della fotografia è il frutto di uno sforzo collettivo e intenso volto ad attribuirle la connotazione di espressione della creatività umana piuttosto che di solo mezzo di rappresentazione.

L'attenzione dei soggetti pubblici verso la fotografia è abbastanza recente, e solo da poco più di una decina d'anni si è ritenuto di includerla fra i beni culturali tutelati dallo Stato, la cui valorizzazione è affidata anche alle Regioni. Negli ultimi tempi, poi, l'affermarsi del concetto di archivio ibrido e l'attenzione rivolta al web come principale strumento di condivisione e conoscenza, hanno fatto della fotografia uno dei principali mezzi per promuovere la cultura.

La Regione Piemonte fin dalla metà degli anni Novanta ha posto particolare attenzione alla valorizzazione del patrimonio fotografico conservato a cura degli enti e degli istituti, operando in un'ottica di patrimonializzazione, intesa come possibilità di condivisione del bene comune da parte di un numero sempre maggiore di utenti e di pubblico.

Questo contributo – aggiornato rispetto alla relazione presentata a Noto – si propone di illustrare in modo sintetico l'azione della Regione in favore dei beni fotografici con interventi di descrizione e digitalizzazione, di tutela e di promozione, indicando anche gli strumenti utilizzati, soffermandosi poi sulla presentazione di qualche raccolta di particolare interesse.

Nel 1996 viene realizzato il primo censimento degli archivi fotografici del Piemonte, coinvolgendo biblioteche, archivi, istituti ed enti locali, e svelando così una ricchezza ancora pressoché inesplorata. Prendono quindi avvio i primi progetti e un'attività coordinata sul territorio finalizzata alla corretta conservazione dei materiali e alla descrizione. Si provvede a formare professionisti in grado di rapportarsi con i beni fotografici e viene sviluppato, in accordo con l'ICCD un modello di scheda per la catalogazione dei beni fotografici integrato all'applicativo «Guarini», utilizzato in ambito piemontese per la rappresentazione dei beni culturali.



Fig. 1
Fondazione Istituto Gramsci di Torino, Fondo Federazione torinese del PCI, *La nuova Fiat 500*, 1957.

Sul finire degli anni Novanta vengono presentati i primi risultati che inducono la Regione a rafforzare la sua attenzione verso la fotografia, anche nella determinazione di favorire il passaggio dal catalogo delle descrizioni dei beni culturali alla diffusione diretta dei contenuti. Sostenendo con contributi costanti i numerosi interventi, la descrizione delle fotografie viene progressivamente affiancata dalla registrazione della loro immagine tramite digitalizzazione, che negli ultimi anni viene corredata dai metadati ormai indispensabili per la condivisione in rete. Si è venuta così a formare

una banca-dati regionale che allo stato attuale raccoglie oltre centomila schede catalografiche e quasi altrettante immagini digitali liberamente consultabili sul web.

Nel corso degli anni si è anche proceduto a presentare in numerose occasioni il patrimonio fotografico piemontese, nella sua interezza o ponendo l'attenzione su specifici fondi. Così in occasione del Salone internazionale del libro di Torino del 2010 gli operatori hanno avuto modo di confrontarsi sugli interventi riguardanti le fotografie anche in rapporto al sistema dei beni culturali. Nella primavera 2012 è stato presentato il volume *Beni fotografici. Archivi e collezioni in Piemonte e in Italia*¹, in seno alla collana «Archivi e biblioteche in Piemonte», con cui la Regione vuole testimoniare la vitalità del territorio, la qualità del lavoro degli operatori e riassumere le principali realizzazioni di oltre quindici anni di lavoro.

Ancora oggi la Regione vuole affermare il suo impegno in favore dei beni fotografici, anche se le mutate condizioni non permettono di dare sempre corso ai progetti. In questo contesto è stato sviluppato «Archimista», il nuovo software per la descrizione di archivi storici, realizzato di concerto con la Regione Lombardia e la Direzione generale per gli archivi del MiBAC, che integra al suo interno la possibilità di descrivere fototipi inseriti in contesti d'archivio tradizionali sia con modalità archivistiche, sia con la compilazione di una scheda che tiene conto delle categorie descrittive proprie delle fotografie e che include tutti gli elementi obbligatori della scheda di riferimento nazionale. Inoltre è stata avviata una riflessione sulle modalità di catalogazione delle fotografie, dosando con attenzione le risorse, e si sta lavorando alla realizzazione del Portale della cultura attraverso il quale accedere al ricchissimo patrimonio fotografico del Piemonte.

Le collezioni della Direzione Cultura della Regione Piemonte

La Regione Piemonte possiede alcune collezioni di fotografia storica e contemporanea acquisite nel corso degli ultimi anni.

¹ D. Brunetti (a cura di), *Beni fotografici. Archivi e collezioni in Piemonte e in Italia* (Archivi e Biblioteche in Piemonte/2), Centro Studi Piemontesi, Torino 2012.

La raccolta principale è formata da circa 8.400 scatti provenienti dal patrimonio della disciolta Fondazione Italiana per la Fotografia: si tratta di immagini dal 1850 al 1955, sciolte o raccolte in album, perlopiù riconducibili ad autori o collezionisti torinesi che rappresentano eventi, persone e luoghi di Torino e del Piemonte, città italiane e del mondo. Si conserva poi un fondo di immagini Alinari, costituito da 1.872 stampe all'albumina ricavate tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento da lastre originali dello Studio di Firenze, che ritraggono in prevalenza beni artistici e architettonici italiani e stranieri. Infine, una campagna fotografica del sistema delle Regge Sabaude, inserito nel 1997 nell'elenco del Patrimonio dell'umanità dell'Unesco.

Accanto alle principali raccolte, è importante ricordare la fototeca del Museo Regionale di Scienze Naturali. Il Museo nasce nel 1978 e ben presto acquisisce dall'Università di Torino le sue collezioni naturalistiche promuovendone il riordino, la sistemazione e la catalogazione a fini conservativi, espositivi e didattici. Avvia inoltre la costituzione di un proprio patrimonio attraverso l'organizzazione di campagne di studio e ricerca, di raccolta e acquisto di collezioni di particolare valore storico e scientifico. A supporto dell'attività viene a formarsi una ricca documentazione fotografica che di recente è stata oggetto di un primo censimento.

I beni fotografici in Piemonte

Il territorio regionale ospita archivi e collezioni di fotografie di straordinaria importanza. I materiali sono conservati a cura di musei e istituti culturali, enti locali e associazioni che nel corso degli anni hanno condotto attività di descrizione, conservazione e digitalizzazione volte a favorirne la tutela e la valorizzazione.

A partire dalla metà degli anni Novanta la Regione ha condiviso e sostenuto numerosi progetti, diversi per consistenza, antichità dei materiali, ambito di interesse, provenienza e finalità di fruizione, ma comunque tutti importanti nel contesto di un piano complessivo di salvaguardia della memoria visuale del territorio, del lavoro, dell'arte e della gente. Fra questi è giusto ricordare le grandi raccolte del Museo Nazionale del Cinema, del

Museo Nazionale del Risorgimento Italiano, del Museo Nazionale della Montagna, del Museo Nazionale dell'Automobile, della Città di Torino e della Fondazione Torino Musei; le collezioni dell'Archivio Fotografico Valdese di Torre Pellice, della Fondazione Sella di Biella, dell'Archivio Storico Olivetti di Ivrea, del quotidiano «La Stampa». E poi ancora, a titolo esemplificativo, le fotografie conservate dal Centro studi Gozzano-Pavese, dal Museo Pellizza di Volpedo, dal Museo di antropologia criminale Cesare Lombroso, dall'Osservatorio astronomico di Torino, dalla Fondazione Camillo Cavour di Santena, dall'Archivio ebraico Terracini di Torino, dalla Diocesi di Susa, dal Centro di documentazione dei Ricetti di Candelo. Nel corso degli ultimi anni la Regione ha partecipato anche ad alcuni grandi progetti su beni fotografici che caratterizzano il panorama culturale piemontese.

L'Archivio Angelo Frontoni

Figura di spicco della fotografia italiana, Angelo Frontoni (1929-2002) è conosciuto come il “fotografo delle dive”². Grande ritrattista e abile fotografo di cinema, inizia a lavorare nel 1957 riprendendo i protagonisti del jet set internazionale e le giovani starlette. Lavora per i maggiori stilisti italiani e frequenta i principali set cinematografici realizzando straordinari reportage. Le sue fotografie, pubblicate su celebri testate italiane e internazionali, mostrano una grande sensibilità verso l'universo femminile, che costituisce il suo mondo creativo.

Frontoni ha lasciato un archivio integro e ben organizzato che documenta la sua intera produzione. Si tratta sicuramente di uno degli archivi italiani fotografici di cinema più completi, anche perché l'autore gestiva direttamente il suo lavoro e distribuiva da solo le proprie immagini. Un importante archivio non solo per l'ampia quantità dei materiali, che ammontano a 546.300 immagini, ma anche per la sua eterogeneità di supporti e formati. Sono documentati oltre mille personaggi, soprattutto legati al mondo del cinema, anche se vi sono nomi provenienti da altri

² R. Basano, *Il progetto dell'Archivio fotografico «Angelo Frontoni» presso il Museo Nazionale del Cinema*, ivi, pp. 157-170.

ambiti come quello musicale o televisivo.

Il Museo Nazionale del Cinema, che conserva l'archivio, con il MiBAC, la Regione Piemonte e la Cineteca Nazionale ha recentemente concluso il progetto di catalogazione e condizionamento di tutto il fondo, nonché di digitalizzazione e metadattazione di un nucleo di 50.000 fotografie.

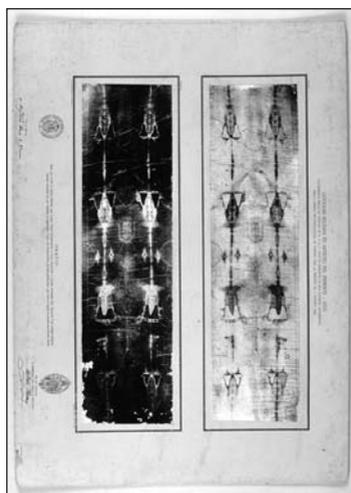


Fig. 2
Secondo Pia, *Fotografia della*
SS. Sindone, 28 maggio 1898.
Confraternita del SS. Sudario, Fondo
Secondo Pia.

Il Fondo Secondo Pia

La Confraternita del SS. Sudario e il Museo Nazionale del Cinema di Torino conservano il Fondo fotografico Pia, straordinaria raccolta di immagini tra Otto e Novecento³. Secondo Pia (1855-1941), appassionato di fotografia e profondo conoscitore delle tecniche di ripresa, è stato

³ A. Brunazzi, V. Malvicino, *Il fondo «Secondo Pia» della Confraternita del SS. Sudario: una scoperta continua*, ivi, pp. 171-188.

fondatore e presidente della Società Fotografica Subalpina e autore di molte campagne fotografiche in Piemonte, Valle d'Aosta e Liguria. Pia si è dedicato principalmente a ritrarre monumenti architettonici, opere d'arte e luoghi, e queste sue suggestioni di un tempo passato, che trovavano riscontro anche nel nascente turismo di fine secolo, lo caratterizzano come l'autore della prima storia dell'arte piemontese per immagini.

Secondo Pia viene ricordato soprattutto per essere stato il primo a realizzare le fotografie che hanno svelato l'Uomo della Sindone, quando in occasione dell'Ostensione del 1898 riproduce la reliquia, assumendosi tutti gli oneri e rinunciando a ogni diritto sulle fotografie. Il 28 maggio le sue immagini scoprono per la prima volta un ritratto chiaro e definito del volto di Cristo impresso in negativo sul lino.

Il Fondo fratelli Peyrot

L'Archivio Fotografico Valdese di Torre Pellice gestisce il patrimonio culturale valdese e costituisce un centro di eccellenza nel territorio piemontese anche nel trattamento delle immagini possedute⁴. L'Archivio ha raccolto e conserva fondi di diversa provenienza che costituiscono una documentazione iconografica relativa al paesaggio, alle persone, alle attività ecclesiastiche.

La raccolta forse più preziosa, composta migliaia di pezzi dal 1874 al 1938, è quella realizzata dai fratelli Peyrot, che condividono una grande passione per la fotografia. David (1854-1915), pastore valdese ed eccellente fotografo, che ancora adolescente realizza le sue prime immagini en plein air grazie alla “carriola fotografica” (la camera oscura portatile che il padre gli fece costruire per permettergli di sviluppare sul posto le lastre negative al collodio umido), è autore di centinaia di vedute delle valli valdesi, poi commercializzate dall'editore Loescher. Henry (1866-1940) realizza un album di 7.500 lastre stereoscopiche positive che sembra destinato al

⁴ G. Ballezio, *Archivio Fotografico Valdese*, ivi, pp. 125-132; R. Mantovani, M. R. Fabbrini (a cura di), *Fratelli Peyrot. La piccola patria alpina*, Priuli e Verlucca, Scarmagno 2009. Si veda anche l'intervento di G. Ballezio in *Forme di famiglie, forme di rappresentazione fotografica, archivi fotografici familiari*, Ravenna 22-24 aprile 2010, atti del convegno, in corso di stampa



Fig. 3
Patrizia Mussa, *Stupinigi*, 2000.

consolidamento della memoria e dell'identità sociale e religiosa attraverso la rappresentazione di un paesaggio interiore. Arthur e altri della famiglia partecipano insieme alla costruzione di un ricchissimo album collettivo, composto da immagini che non sono soltanto il ritratto della loro vita privata ma anche un grande affresco fotografico delle valli.

La Collezione digitale di immagini del mondo dell'impresa, dell'industria e del lavoro

La Regione Piemonte e la Direzione generale per gli archivi del MiBAC hanno completato nel 2011 il primo censimento degli archivi delle aziende piemontesi, realizzato con l'obiettivo di promuovere la conoscenza della storia e della cultura d'impresa del territorio regionale, nonché di creare un caso esemplificativo a livello nazionale⁵. Sono state compilate centinaia di schede ed è stata prodotta anche una raccolta di immagini digitali.

La Collezione è formata da 4.085 immagini ricavate dalla digitalizzazione del materiale iconografico di aziende fra le più rappresentative e conosciute

⁵ D. Brunetti, B. Bergaglio, *La Collezione digitale di immagini del mondo dell'impresa, dell'industria e del lavoro del Piemonte*, in «DigItalia», 1/2011, pp. 96-112.

che hanno condiviso il proprio patrimonio: fotografie (di lavorazione, di prodotto, degli ambienti aziendali, degli eventi), manifesti, locandine, buste, carta intestata, disegni, progetti e bozzetti.

Le immagini sono state catalogate con l'uso dell'applicativo «Guarini Patrimonio Culturale», digitalizzate secondo le linee guida della Biblioteca digitale italiana integrate con le indicazioni per il Sistema archivistico nazionale, nonché corredate da metadati.

Dall'Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Venezia e laguna: esperienze diverse tra documentazione, conservazione, archiviazione e restauro

L'Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Venezia e laguna è costituito da oltre centotrentamila immagini diverse che fanno parte, quasi tutte, del fondo denominato *Soprintendenza*. A questo si devono aggiungere piccole raccolte di altra provenienza, pervenute tramite donazione o acquisti diretti. Caratterizzato soprattutto dalla consistenza dell'insieme e dalla sua valenza storica, l'archivio mostra spigolature eterogenee che esprimono valori quanto mai interessanti, destinati ad approcci diversi. Per la varietà delle immagini e dei soggetti trattati può essere considerato non solo un catalogo documentale di una parte della storia, della storia dell'arte, dell'architettura e del restauro di Venezia, punto di riferimento e avvio di gran parte delle diverse attività della Soprintendenza, ma anche raccolta ed espressione tangibile di materiali eterogenei e preziose tecniche fotografiche. L'attività del Gabinetto Fotografico della Soprintendenza¹ con la conseguente produzione di immagini fotografiche che costituiscono oggi l'Archivio Fotografico della Soprintendenza, risale alla fine dell'Ottocento. Nel 1896 Federico Berchet, allora direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti, l'attuale Soprintendenza, dimostrando intraprendenza e particolare sensibilità nei riguardi della fotografia e del

¹ Cfr. a questo proposito i carteggi presenti nell'Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Venezia e laguna Busta B12.



Fig. 1
La sede dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza a Palazzo Ducale. Foto Pelagatti, 2012.



Fig. 2
Chiesa San Giorgio degli Schiavoni. Incensiere d'argento a sbalzo e trafori. Foto Caprioli, 1897.

suo importante utilizzo nella conservazione dei monumenti, fece installare il primo laboratorio fotografico, promuovendo l'acquisto della prima macchina fotografica di quest'ufficio, un modello di formato 18x24 e le attrezzature necessarie per lo sviluppo e la stampa delle riprese, recentemente esposte nella sede dell'Archivio Fotografico. Nell'Archivio si conserva la documentazione fotografica eseguita dall'ufficio a compendio delle varie e molteplici funzioni istituzionali svolte dalla fine dell'Ottocento ai giorni nostri. Sono presenti, raccolte, in ordine alfabetico, entro cassettiere *storiche* di legno, fotografie di monumenti, soprattutto chiese e palazzi, situati a Venezia e nel territorio di competenza della Soprintendenza², rappresentati fotograficamente in occasioni e volontà diverse. Sono presenti ampie documentazioni di facciate e interni monumentali con affreschi, sculture, giardini, altari, campanili, portali, campi, canali, calli, squeri, paesaggi quali isole, lidi, barene, velme, raccontati spesso in momenti particolari come possono essere operazioni di vincolo, campagne di catalogazione, restauri, verifiche operative dello stato di conservazione. Si conservano foto con segnalazioni e individuazioni di lavori abusivi, indagini scientifiche, messa in opera di pronti interventi, situazioni di gravi emergenze come sono state le due guerre mondiali, calamità naturali, nei momenti in cui sembra ancor più sentita la preoccupazione della conservazione del patrimonio artistico o quantomeno la conservazione della memoria attraverso il documento fotografico dell'opera d'arte³. A tal proposito, per esempio, durante le due guerre mondiali si fecero, pur con fatica a causa della mancanza di materiale fotografico e di personale specifico, allora arruolato, campagne fotografiche delle chiese nel territorio e delle protezioni messe in opera a difesa dei principali monumenti. Le immagini, nel loro insieme, tendono a un taglio e una determinazione strettamente legata all'intento specifico della ripresa, destinata a cogliere il monumento, più che all'affermazione della sua presenza artistica, spesso trascurata nel momento della straordinarietà

2 Per territorio di competenza s'intende Venezia e la gronda lagunare.

3 Per una descrizione dei contenuti dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza cfr. anche G. Fumo, *L'Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Venezia e laguna: un bene per tutelare e da tutelare*, in A. M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici (a cura di), *Gli archivi Fotografici delle Soprintendenze. Tutela e Storia. Territori veneti e limitrofi. Atti della giornata di studio, Venezia 29 Ottobre 2008*, Grafiche Antiga, Treviso 2010, pp. 142-151.

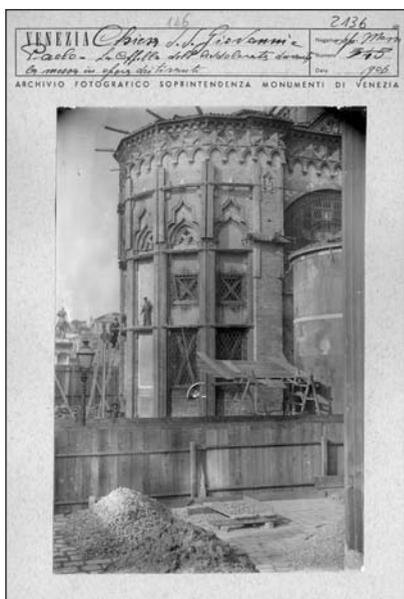


Fig. 3
Venezia, Basilica dei SS.
Giovanni e Paolo. Cappella
dell'Addolorata. Restauri del
1907. Foto Caprioli, 1907.



Fig. 4
Venezia, Chiesa di S. Giorgio
Maggiore. Esterno. Statua di san
Giorgio durante i restauri della
facciata. Foto Brandolin, 2001.

dell'evento specifico, che doveva essere documentato. Nel loro complesso le fotografie di questo archivio, in continua crescita⁴, sono quindi fonte di molteplici e interessanti notizie. Scorrendo le immagini dei più importanti edifici monumentali, come di quelli meno significativi, si ottengono spesso informazioni dirette, talvolta anche curiose, certamente da ritenersi utili e significative per la storia più recente dei monumenti, ripresi, spesso, da punti di vista insoliti e proprio per questo rari e straordinari quali possono essere le impalcature allestite per lavori di restauro. Ad esempio, della basilica dei Santi Giovanni e Paolo, ora in fase di digitalizzazione e schedatura, esiste una documentazione quanto mai corposa, costituita da oltre mille positivi e quasi altrettanti negativi che mostrano momenti particolari della storia della chiesa dagli inizi del Novecento. Oltre un migliaio sono anche le immagini che si riferiscono a Palazzo Ducale, inoltre, seicento quelle che ritraggono le chiese dei Frari e altrettante della Basilica di San Marco, per voler citare solo alcuni soggetti ampiamente noti, senza dimenticare la presenza di documentazione varia relativa ad argomenti e luoghi particolari e spesso poco conosciuti come le chiese oggi sconsacrate o chiuse al culto, le farmacie storiche, i palazzi vincolati con i loro affascinanti interni. Quanto mai celebri e note⁵ sono le fotografie del Palazzo Ducale realizzate già 1915 con l'entrata in guerra dell'Italia. Fu in quell'occasione che moltissimi monumenti della città furono impacchettati per essere difesi. Le immagini di allora ci propongono una versione completamente inedita della città e delle sue opere d'arte: la Scala dei Giganti, per esempio fu completamente protetta da sacchi di sabbia mentre imponenti tamponamenti in mattoni conferirono un aspetto massiccio al palazzo. Le sale divennero spoglie senza i grandi teleri rimossi per essere portati a Firenze e a Roma, al sicuro, durante la Grande Guerra. Le immagini spesso non hanno il taglio rigoroso della fotografia d'arte. Sono immagini che lasciano trasparire l'abitudine a un lavoro d'équipe,

4 Ogni anno l'Archivio è implementato di circa 3000 nuove immagini.

5 Le immagini delle protezioni dei monumenti sono state oggetto nel 2004 di una sezione della mostra *Venezia fra arte e guerra, 1866-1918. Opere di difesa, patrimonio culturale, artisti, fotografi* che si è tenuta al Museo Correr dal 12 dicembre 2003 al 21 marzo 2004. Cfr. il saggio di G. Fumo, *Venezia si difende. La protezione dei monumenti nelle immagini dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza* nel catalogo della mostra, a cura di G. Rossini in collaborazione con R. Battaglia, G. Delfini, E. Merkel, Mazzotta, Milano 2003, pp. 191-197.



Fig. 5

Le lastre fotografiche del fondo *Ongania* durante le operazioni di restauro. Foto Chinellato, 2006.

spesso fatto in diretta, con uno stretto legame con il funzionario tecnico, architetto o storico dell'arte, che spesso si trova sul campo assieme al fotografo per chiedere particolari riprese che evidenzino, oltre che la valenza estetica dell'opera, il suo stato conservativo, la tecnica esecutiva, le problematiche di degrado, secondo un percorso che esula dal far emergere il valore estetico dell'opera stessa. Questa viene invece, spesso, minuziosamente indagata con il mezzo fotografico, attraverso una lettura che ha, talvolta, come obiettivo, soggetti e dettagli che possono anche non sembrare importanti ai non addetti ai lavori. La storia della tecnica fotografia è ampiamente rappresentata nelle immagini di questo archivio dove troviamo stampe diverse: un numero considerevole di albumine, alcune originali cianotipie, qualche elegante aristotipia, moltissime stampe al bromuro d'argento. A questo insieme si deve aggiungere un notevole numero di stampe e diapositive a colori, e infine i file digitali raccolti in cd rom e dvd. I positivi si conservano in cassettiere di legno degli anni '60, incollati, secondo una prassi un tempo consueta, su supporto in cartoncino

rigido (cm 29x19 ca.) di presentazione, di colore grigio, con intestazioni scritte in parte a mano, con calligrafie diverse, le più antiche, o a stampa, le più recenti. Nell'Archivio Fotografico si conservano anche album di diverso formato e periodo alcuni con preziose rilegature di pelle, con immagini in bianco e nero e a colori, eseguiti in occasione soprattutto di grandi restauri diretti dalla Soprintendenza, di cui raccontano le vicende seguendone un percorso critico. Del materiale positivo si conserva anche la quasi totalità dei negativi. Si tratta di oltre 120.000 negativi di cui 8000 sono lastre in vetro alla gelatina di formato diverso, in gran parte 18x24⁶. Oltre al fondo strettamente legato alle dirette attività istituzionali della Soprintendenza, che è anche quello più consistente, l'Archivio Fotografico conserva anche altri fondi di valore: duecento lastre formano il cosiddetto Fondo *Minerbi*⁷. Sono lastre, in parte al collodio in parte alla gelatina, risalenti alla seconda metà dell'Ottocento, giunte in Soprintendenza dal 1985, provenienti dal monumentale Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Significative sono anche le 172 lastre di vetro di grande formato, recentemente restaurate appartenenti al fondo *Ongania*: prezioso contributo fotografico relativo ai monumenti di Venezia e della sua laguna e dei suoi luoghi più significativi, riconducibile alla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento. Questo materiale fu utilizzato dall'editore Ferdinando Ongania per la realizzazione dei volumi *Calli e canali e isole della laguna*, primo libro illustrato edito sulla Venezia monumentale⁸. Particolare interesse meritano anche le dodici lastre del 1902, di formato molto grande (50x70), con immagini della caduta del Campanile di San Marco, che costituiscono il fondo *Caduta del Campanile di San Marco*. Al di fuori di questo materiale la quasi totalità della documentazione presente oggi in archivio è stata eseguita dal personale della Soprintendenza che dal 1912, anno in cui fu assunto in forma definitiva il primo fotografo, prevede nel

6 Il formato di lastra negativa 18x24 è stato quello più utilizzato dalla Soprintendenza e, di conseguenza, più numeroso. Esistono comunque lastre di vetro alla gelatina di formato diverso sia maggiore sia minore.

7 Il nome del fondo deriva dall'antiquario Minerbi che per un certo periodo ebbe la sede della sua attività nel celebre Palazzo Grimani e che probabilmente fece anche realizzare le fotografie degli oggetti messi in vendita.

8 La prima edizione dei volumi *Calli e canali e Isole della laguna* risale al 1892. Le immagini pubblicate risalgono quindi a una campagna fotografica realizzata in un periodo leggermente antecedente.

proprio organico la presenza di tale professionalità. In archivio sono presenti comunque anche fotografie di autori e studi fotografici esterni, fatte eseguire o acquistate dall'ufficio, talvolta donate da parroci o restauratori. Tra questi si rilevano nomi importanti. Tra la fine dell'Ottocento e i primi vent'anni del Novecento furono acquistate molte immagini, di cui molte albumine, di Anderson, Naya, Alinari, Filippi e Salviati riguardanti i dipinti presenti nelle chiese e nei musei. In seguito saranno acquistate immagini da altri studi fotografici veneziani tra cui Bohm, Ferruzzi e Giacomelli. La continua consultazione del materiale presente, legata anche alla costante implementazione dello stesso in stretto legame con all'attività della Soprintendenza e l'estensione della valorizzazione e tutela della fotografia intesa non solo quale fonte privilegiata di documentazione, ma intesa in sé come bene culturale da conoscere e tutelare, secondo quanto viene stabilito dalla più recente normativa in materia di beni culturali, espressa in maniera esaustiva nel Codice dei Beni Culturali del 2004, ha portato all'avvio di procedure e interventi finalizzati a garantire la conservazione e la tutela costante di quanto è confluito in questo archivio e la sua conseguente fruizione da parte del pubblico. Gli interventi messi in atto pur sempre nei limiti della scarsa disponibilità finanziaria e delle sempre più esigue risorse umane a disposizione, fino ad oggi sono stati indirizzati, in primis, alla conoscenza e alla tutela. Grazie ad un finanziamento ministeriale è stato promosso e realizzato nel 2005 il restauro delle lastre del fondo *Ongania* e della *Caduta del Campanile di San Marco*⁹. Si è provveduto all'utilizzo di nuovi materiali e contenitori idonei alla conservazione delle lastre, dei negativi in pellicola e dei positivi. Infine per garantire una più corretta conservazione delle immagini positive, le più a rischio poiché sono oggetto di consultazione frequente e di continua manipolazione, è stato predisposto un progetto denominato "Valorizzazione, riordino e accessibilità del patrimonio dell'Archivio Fotografico", che prevede operazioni di pre-catalogazione di

9 Il restauro ha previsto l'esecuzione di delicate operazioni quali la pulitura delle lastre in vetro, la rimozione di nastri adesivi provvisori messi in opera in passati interventi di manutenzione anche prima del loro arrivo in Soprintendenza, e la loro sistemazione in contenitori a PH neutro. L'intervento è stato affiancato da un'accurata documentazione fotografica a luce diretta e trasmessa di entrambi i lati delle lastre con conseguente raccolta informatica delle informazioni emerse relative alla tecnica di esecuzione e al trattamento pre-editoriale dell'immagine.

ogni immagine presente in archivio seguendo alcuni campi della scheda ministeriale "F" necessari all'individuazione immediata del bene, l'informatizzazione delle schede e la digitalizzazione ottimale dei positivi. Una piccola parte del lavoro è già stata eseguita e alcuni soggetti, circa diecimila immagini, sono oggi consultabili nella rete locale dell'Ufficio. Il progetto prevede la futura pubblicazione dei dati finora digitalizzati in Internet attraverso un collegamento che sarà disponibile all'interno del sito della Soprintendenza. Sarà così possibile completare, almeno per la parte del materiale finora schedato e informatizzato, il ciclo del progetto in modo da poter consentire e facilitare l'accesso e la consultazione dei dati e dei contenuti dell'Archivio Fotografico a un pubblico interessato e il più ampio possibile¹⁰.

10 Ai fini della consultazione e della riproduzione si sta provvedendo ad acquisire le immagini ad alta definizione (300 DPI), in formato TIFF (formato non compresso). A ciò segue l'archiviazione delle immagini in supporti digitali (DVD) e il caricamento dell'immagine (a definizione 72 DPI e in formato JPG) nelle schede di catalogazione poste nel server di rete locale della Soprintendenza. È stato sviluppato un modello di database che si appoggia al database MySQL e che sfrutta il linguaggio HTML, per creare un'interfaccia che consente di accedere, in maniera semplice e immediata, dall'esterno, all'Archivio Fotografico della Soprintendenza.

Claudia Morgan

La fotografia protagonista e strumento di ricerca. Un progetto del Catalogo integrato dei beni culturali del Comune di Trieste

Il Progetto Fototeca dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste inizia a realizzarsi dal 2005, anche se le prime idee si sono formulate e cercavano una loro definizione progettuale già nel 2003.

L'ingente patrimonio¹ che la Fototeca raccoglie all'interno delle istituzioni museali triestine richiedeva, e richiede, una conservazione, catalogazione, valorizzazione che tenesse conto di tutte le innovazioni e sperimentazioni messe in atto sino a quel momento: fondamentale è stato per gli aderenti al progetto il convegno di Ravenna del maggio 2004 *Problemi e pratiche della digitalizzazione del patrimonio fotografico storico*, che ha indicato quanti e quali percorsi si dovessero intraprendere.

La direzione si era convinta che era giunto il momento di investire in competenze e in budget per realizzare un radicale cambiamento rispetto alla gestione "casalinga" della Fototeca, sin dalle origini molto consultata, usata sia dagli operatori interni all'istituzione sia dai numerosi clienti esterni in continuo aumento.

Di fatto che cosa rappresenta la Fototeca per la comunità?

È prima di tutto un collettore dell'attività dei Civici Musei di Storia

1 *Patrimonio documentario*: 2.507.376 fotogrammi escluse le foto digitali. Fondo storico creatosi con l'attività del Laboratorio fotografico dei CMSA (positivi, negativi, diapositive), incrementato dalle donazioni: 189.282 fotogrammi. Archivio delle foto digitali inerente all'attività dei musei: 4.671 Gb (4,671 Tb). Archivio fotografico del Civico museo Morpurgo: 1835. Archivio fotografico del Civico museo Sartorio: 1370. Archivio fotografico del Civico museo del Risorgimento: 5900. Archivio fotografico Giornalfoto (negativi e positivi): 1.158.110 fotogrammi. Archivio De Rota: 400.000. Archivio Borsatti: 350.000. Archivio Vinicio Vallon: 50.000. Archivio Alfonso Mottola: 350.000. Archivio Gianni Bartoli: 25 album, 500 fotogrammi. Fondo Maurizio Radacich: 879 positivi.

ed Arte: essendo stato istituito il laboratorio fotografico sin dal 1909, testimonia la valorizzazione del patrimonio locale su un territorio ampio comprendente tutta la regione Giulia, la produzione relativa agli incontri di studio e alla catalogazione dei beni culturali, ma anche il vissuto della città che è colto nelle sue mutazioni e manifestazioni dal fotografo civico inviato a fissare gli eventi sulle sue lastre, onnipresente ai cambiamenti.

È un collettore dei documenti fotografici prodotti da altri: singoli servizi, in positivo o in negativo, collezioni di amatori, archivi di agenzie operanti sul territorio, archivi di famiglie storiche che hanno contribuito alla crescita della città (Sartorio, Morpurgo). Nello specifico è un punto di riferimento per una tradizione che ha radici nell'ottocentesco appello alla cittadinanza, firmato da un cultore locale di storia patria, che invitava a donare all'ente pubblico quanto appartenente quale bene culturale alla comunità. La tradizione di "consegnare", di affidare alle istituzioni museali il patrimonio artistico culturale da parte dei privati è quella che riserva il maggior numero di sorprese.

È un collettore delle memorie locali a pieno titolo.

Tutto questo prezioso patrimonio era nascosto ai più in mancanza di un catalogo, ma non impediva una sua continua "manipolazione" nella ricerca *de visu* della documentazione. Estremamente precario si presentava lo stato di conservazione, proprio perché le fotografie erano un supporto, un elemento di corredo alla testimonianza scientifica. Alla riproduzione per le pubblicazioni e per studio non si poneva alcun limite se non quello della citazione delle fonti, né si esigeva il diritto di *copyright*.

Nel progetto Fototeca sono stati individuati i problemi e le relative soluzioni: conservazione con rispetto dei materiali, organizzazione dei depositi per il rapido reperimento dei documenti – nel frattempo si è anche effettuato un trasloco in un edificio storico adeguatamente attrezzato –, fruizione, consultazione e riproducibilità dei documenti, creazione dell'archivio digitale. Uno snodo importante si è rivelato inserire il documento fotografico quale fonte "primaria" nel Catalogo integrato dei beni culturali del Comune di Trieste (consultabile all'indirizzo: <http://biblioteche.comune.trieste.it>), creando tutti i collegamenti possibili tra oggetto "bene culturale" e tutte le sue rappresentazioni prodotte nel tempo, tra evento storico e gli scatti di più fotografi.

In estrema sintesi: indirizzare, convergere tutte le possibili relazioni connesse all'oggetto fotografia sugli altri oggetti, fonte d'informazione, presenti nel catalogo, così da permettere una navigazione da informazione ad informazione, senza mai uscire dal catalogo.

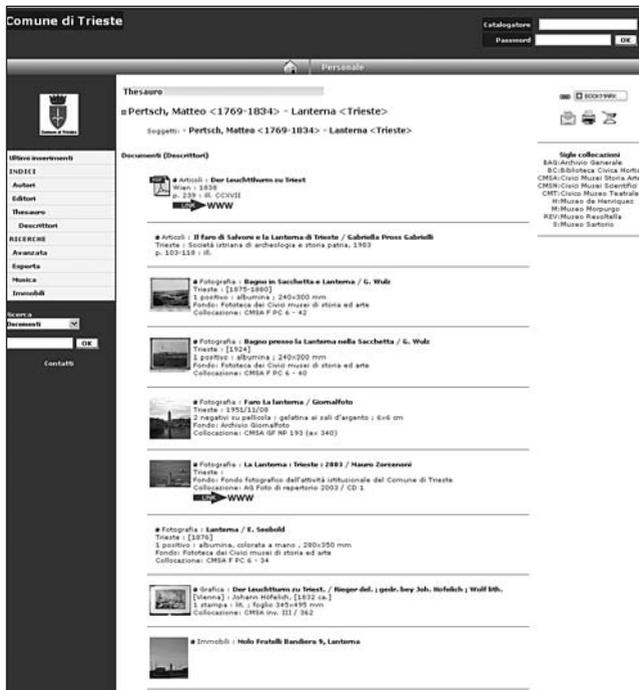


Fig. 1
Schermata della voce a soggetto: Pertsch, Matteo (1769-1834) - Lanterna (Trieste) con tutti i collegamenti alle varie tipologie di documenti.

Forse un esempio tratto dal catalogo chiarisce l'operazione (Fig. 1): la voce a soggetto, Pertsch, Matteo (1769-1834) - Lanterna (Trieste), si presenta con 10 documenti collegati: articoli, fotografie, stampe, monografie, edifici, presentando la ricchezza delle informazioni del catalogo su questa costruzione, opera dell'architetto Pertsch.



Fig. 2 Schermata della voce: Lanterna, che descrive l'edificio storico, con tutti i collegamenti bibliografici relativi all'edificio e i file dei documenti d'archivio.

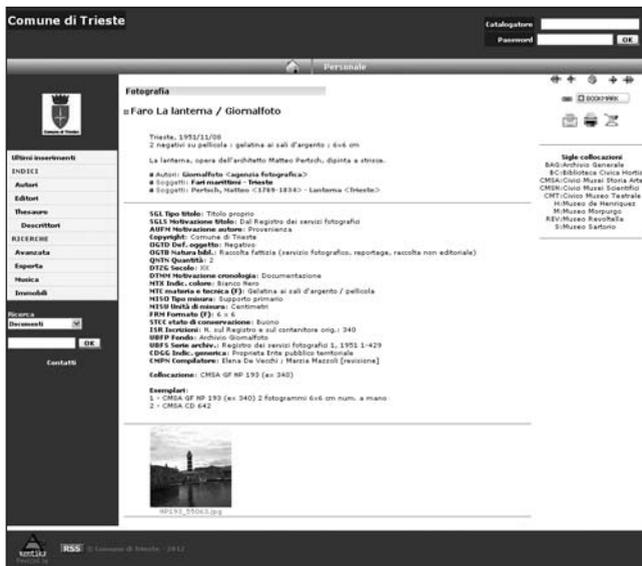


Fig. 3 Schermata dei documenti fotografici presenti nell'Archivio fotografico Giornalfoto.



Fig. 4
La lanterna, 1951, Archivio Giornalfoto: gelatina ai sali
d'argento; 6x6 cm (CMSA F55063).

Soffermiamoci sulle fotografie firmate Giuseppe Wulz: scopriamo che fanno parte di un gruppo di positivi che, donati dal figlio Carlo ai musei, contribuirono alla mostra temporanea intitolata *Trieste scomparsa*, del 29 maggio 1927. Per le descritte imperizie (mancanza di una preparazione archivistica e relativa dispersione dei documenti senza un criterio oggettivo di ordinamento, e mancata consapevolezza di quanto importante fosse la conservazione, sottoponendo il materiale ad una continua manipolazione, tra l'altro senza guanti!), i positivi, ben 293, erano stati disseminati in varie sezioni che, oggidi, si cerca di ricomporre.

Ma altrettanto importanti sono i collegamenti con la descrizione dell'edificio, la Lanterna appunto catalogata nel progetto Atlante, anch'essa corredata da fotografie recenti e storiche, e i legami con le incisioni, facenti parte delle collezioni del materiale grafico (Figg. 2, 3, 4).

La possibilità di accogliere altri progetti, esterni alle istituzioni – il Progetto Atlante con il censimento degli edifici sottoposti a tutela secondo il DM 6 febbraio 2002 e il Censimento dei Monumenti funerari del Cimitero monumentale di Sant’Anna – è un’altra entusiasmante integrazione. I nomi degli artisti, dei committenti, degli effigiati inseriti negli authority file e le voci dei soggetti sono i binari su cui viaggiare.

Nel catalogo la stretta connessione tra documenti d’archivio, documentazione bibliografica, grafica e fotografica, beni culturali in generale sta già attuando quello che potremmo chiamare un progetto MAB ante litteram che comprende gli istituti culturali della città di Trieste.

Il Catalogo dei beni culturali diventa così, grazie al volano delle immagini fotografiche, un grande contenitore che mette in relazione e confronta le collezioni dei musei, delle biblioteche e degli archivi, in modo globale, ricostruendo faticosamente la fisionomia di quanto era stato disseminato non solo in luoghi fisici diversi, ma anche separato concettualmente, recidendo il legame archivistico e con esso la volontà del produttore della collezione o del fondo. L’ambizioso obiettivo finale è alimentare un unico, completo catalogo che fornisca la mappatura completa del patrimonio culturale delle istituzioni civiche triestine aderenti.

Patrimonio della Fototeca dei Civici Musei di Storia ed Arte

La Fototeca dei Civici musei di storia ed arte conserva un consistente patrimonio di fondi fotografici, frutto di campagne promosse sul territorio dalla direzione degli stessi Musei già dai primi anni del Novecento e incrementato nel tempo da archivi fotografici donati o acquistati sia singolarmente sia perché legati a collezioni più specificatamente museali.

A questo nucleo si affiancano gli archivi delle agenzie fotografiche: Giornalfoto, De Rota, Omnia di Ugo Borsatti, Vinicio Vallon, Alfonso Mottola, Gianni Bartoli e il Fondo USIS, donato dalla Sala di pubblica lettura organizzata nell’immediato dopoguerra dal Governo militare alleato: indicativi sono i dati riportati nei registri delle donazioni, tre per l’esattezza, nel 1948, nel 1949 e l’ultima nel 1951 che conta ben 12.812 immagini, per un totale di circa 50.000. Particolari di estremo interesse

sono le indicazioni riportate sul retro delle immagini, quali la provenienza del fotografo, la sigla che lo contraddistingue, in alcuni casi l'indirizzo dell'agenzia a cui appartiene il *copyright*, il titolo dell'immagine e la descrizione dell'avvenimento immortalato.

L'archivio Giornalfoto fu acquistato nel 1994 dal Comune di Trieste, con il contributo della Regione Friuli Venezia Giulia, gli archivi De Rota e Omnia sono di proprietà della Fondazione CRTrieste, in deposito per la valorizzazione e la consultazione, alcune sezioni dell'Archivio De Rota sono di proprietà dei Civici musei di storia ed arte.

L'archivio di Vinicio Vallon – fotografo indipendente che ha iniziato la propria attività con l'agenzia Giornalfoto – è stato acquistato nel 2008, mentre l'Archivio Alfonso Mottola e Gianni Bartoli sono stato donati dagli eredi rispettivamente nel 2008 e 2006. Il 22 dicembre 2009 si è acquisito il Fondo di *carte de visite* donato da Maurizio Radacich, collezionista triestino.

L'esperienza de Il Didrammo per il recupero e la digitalizzazione del patrimonio fotografico in Campania

L'Associazione Culturale Il Didrammo nasce a settembre del 1999 ad opera di un gruppo di professionisti che, per passione e amore della propria terra, hanno voluto “non far disperdere nella memoria l'enorme patrimonio artistico, storico, culturale [...] per conservarlo e tramandarlo alle generazioni future” (art. 4 Statuto Associazione). In particolare, l'Associazione ha coltivato la singolare vocazione di preservare la “memoria” attraverso la fotografia, valorizzando cioè, l'avventura culturale dello “sguardo” che, conservando le immagini, ha consentito e consente di rinnovare costantemente le presenze e le testimonianze. Da questo impegno singolare nasce, nel 2003, il Centro Provinciale per il Restauro e la Conservazione della Fotografia. Con l'intensificarsi delle attività di studio e di ricerca, della collaborazione sempre più stretta con le Università e dell'attenzione degli Enti di riferimento, il Centro Provinciale di Restauro e Conservazione della Fotografia si è naturalmente evoluto assumendo – da settembre 2008 – la nuova e più completa denominazione di Centro Mediterraneo di Storia e Cultura della Fotografia. Il Centro si distingue per la sua specificità e per la professionalità e competenza dei suoi esperti. Fin dalla sua costituzione il Centro si è speso, e si spende, per sensibilizzare enti ed istituzioni a sostenere azioni per il recupero del patrimonio fotografico regionale e lo studio delle problematiche ad esso legate. Il Centro Mediterraneo di Storia e Cultura della Fotografia è costituito da:

- A. Il MuDiF, Museo Didattico della Fotografia che è così articolato:
- lo spazio museale ed espositivo conserva ed espone oggetti, manufatti e fototipi riguardanti la storia della fotografia diventati ormai reperti



Figg. 1-2
Attività didattica presso il museo.

“archeologici” di una tecnologia in continuo mutamento. In particolare si citano: macchine fotografiche e cineprese alcune delle quali risalgono ai primissimi anni del 1900, contenitori di materiali sensibili, oggettistica legata all’uso della fotografia; stampe d’epoca dei maggiori atelier fotografici italiani.

- Il laboratorio per il restauro e la conservazione della fotografia, attrezzato con tutte le strumentazioni specifiche.

- Il laboratorio per l’archiviazione e la catalogazione dei materiali fotografici: i fototipi vengono archiviati e catalogati secondo le direttive dell’Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione del MiBAC.

Fase centrale per l'ordinamento dei fondi è la catalogazione delle immagini utilizzando la scheda F del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Vengono altresì rispettate le norme ISO in materia e si usa materiale per la conservazione a norma, che abbia superato il P.A.T.

- L'archivio storico fotografico: Spazio dedicato debitamente climatizzato, l'archivio fotografico consta di una significativa mole di materiale fotografico storico (circa 80.000 fototipi) che copre un arco temporale che va dalla metà del 1800 fino ad oggi. In particolare si citano: dagherrotipi, ambrotipi, ferrotipi, aristotipi, stampe all'albumina, stampe al carbone, diapositive in bianco e nero su lastra di vetro alla gelatina bromuro d'argento, negativi su lastra di vetro alla gelatina bromuro d'argento, pellicole negative al nitrato di cellulosa, coltotipi, album, materiale invertibile a colori, oggettistica varia, che rappresentano le testimonianze fotografiche originali sul complesso rapporto, sviluppatosi nella nostra terra, tra cultura, architettura, economia, ambiente.

- La camera oscura per lo sviluppo e la stampa del materiale fotografico in bianco e nero: nel laboratorio viene trattato il materiale fotografico precedentemente restaurato e lavorato per essere messo in mostra.

B. La biblioteca specializzata, che conta un patrimonio librario di circa 2.500 volumi, è aperta al pubblico. Da settembre 2008 è entrata a far parte della rete del Sistema Bibliotecario Nazionale (SBN) polo di Napoli, della Biblioteca Nazionale V. Emanuele III. Questo servizio ha permesso lo studio e la ricerca a molti studenti e studiosi. Fanno parte del nostro patrimonio librario le molteplici tesi di laurea realizzate da studenti che hanno consultato la nostra biblioteca. Si raccolgono pubblicazioni riguardanti la fotografia in tema di: restauro, conservazione, didattica, autori, tecnica, critica, riviste specializzate.

C. I servizi educativi e didattici: il Servizio Educativo del Centro, per sua missione, propone attività atte a promuovere la conservazione e la valorizzazione della fotografia attraverso l'utilizzo del proprio patrimonio e le conoscenze dei suoi collaboratori.

Alla luce della Raccomandazione del Consiglio d'Europa agli Stati



Figg. 3-4
Interno del museo.

membri sull'educazione al Patrimonio, approvata il 17 marzo 1998, il Centro propone – in particolar modo agli studenti e ai docenti delle scuole pubbliche e private di ogni ordine e grado della regione Campania – laboratori e percorsi didattici guidati sulla storia della fotografia e delle sue tecniche e, attraverso di essi, sull'evoluzione della storia delle comunità territoriali campane, per promuovere e far conoscere il patrimonio artistico, storico e culturale territoriale. Le attività didattiche per le scuole

della nostra regione vengono espletate attraverso i Percorsi Tematici e i Laboratori Didattici.

I Percorsi Tematici sono visite condotte dall'educatore museale, che prevedono l'approfondimento di temi inerenti le esposizioni in corso o i materiali fotografici in archivio. Il percorso tematico si completa con la visita ai laboratori di restauro e conservazione del Museo.

Particolare attenzione è stata data, da sempre, alla formazione universitaria. Infatti – già dal 2003 – sono state sotto-scritte apposite convenzioni per tirocini didattici di formazione ed orientamento con: Università degli Studi di Napoli Federico II, facoltà di lettere e filosofia, corsi di laurea in Archeologia e Storia delle Arti e Cultura e Amministrazione dei Beni Culturali; Università degli studi Suor Orsola Benincasa di Napoli, Facoltà di Lettere, corso di laurea in Conservazione dei beni culturali; Università degli Studi di Salerno, facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea per Operatore dei beni culturali (oltre a sottoscrivere convenzione di tirocinio, a marzo 2010 è stato avviato anche un laboratorio di Conservazione e restauro dei materiali dell'arte contemporanea per i laureandi dei corsi magistrali); Università degli Studi di Pisa.

In tutti questi anni di attività l'Associazione ha recuperato, acquisito e reso fruibile innumerevoli fototipi riguardanti la storia economica, politica e sociale di buona parte del territorio della regione Campania. Tra i fondi recuperati più significativi si citano:

- Il Fondo Bertolani, composto da 288 negativi su vetro alla gelatina bromuro d'argento e da 35 negativi su pellicola di nitrato di cellulosa, comprende materiale proveniente da uno degli atelier fotografici più importanti della Salerno di fine 1800. Dello studio Bertolani facevano parte i tre fratelli Giovanni Battista, Emilio e Diego, originari di Scandiano (Reggio Emilia). Trasferiti prima a Milano, dove cominciano ad esercitare in modo professionale l'arte della fotografia, decidono poi di fermarsi a Salerno ed aprire lo studio fotografico *Fotografia Milanese*. La storia degli studi Bertolani arriva in fino agli anni 1950-'60 con la produzione di scatti fotografici fatti da Maria Bertolani Correale, artista, pittrice, donna di notevole cultura. E sono da attribuire al suo entourage le tante riproduzioni fotografiche su lastra riguardanti le opere del pittore salernitano Clemente Tafuri, presenti nel fondo.



Fig. 5
Laboratorio di restauro.



Fig. 6
Un'immagine dal fondo Fienga.

- Il Fondo Buscetto, composto da 500 fototipi di cui 123 stampe alla gelatina bromuro d'argento su carta baritata, rappresenta un caso singolare di documentazione riguardante industrie agroalimentari del salernitano. La ditta di costruzioni meccaniche Gaetano Buscetto, attiva fin dagli anni '30 del Novecento, fornisce sin dal primo momento macchine soprattutto per tutte le industrie conserviere della provincia di Salerno. Instaura una fattiva collaborazione con la Cirio, per la quale progetta e costruisce prototipi di macchine destinate poi a rivoluzionare la produzione conserviera di tutta l'Italia meridionale e non solo. Le riprese fotografiche, effettuate da fotografi locali, riproducono importanti momenti della installazione di molte di queste apparecchiature. Le immagini, oltre a costituire una importante documentazione visiva dell'innovazione tecnologica che ha segnato e caratterizzato la zona dell'Agro nocerino sarnese, soprattutto durante il *boom* degli anni '60 del Novecento, ci offrono anche un raro spaccato della vita e delle condizioni operaie nelle fabbriche di conserve alimentari.

- Il Fondo Caso. È costituito da 688 negativi su pellicola di diacetato e triacetato di cellulosa, alla gelatina bromuro d'argento, di formato vario, e 250 stampe di vario formato su carta baritata alla gelatina bromuro d'argento. Buona parte del fondo riproduce una interessante indagine relativa alle tipologie architettoniche tipiche della zona dell'Agro quali cortili, portali, palazzi, elementi architettonici, ormai quasi scomparsi. Vi è, inoltre, un interessante percorso visivo lungo tutto il corso del fiume Sarno, dalla sorgente alla foce, e una preziosa riproduzione di buona parte delle opere di Francesco Solimena. L'autore è Francesco Caso, fotografo dilettante, amante della fotografia e della sua terra, tra gli anni '50 e '60 del Novecento, con cura sistematica provvedeva a documentare fotograficamente gli eventi e i cambiamenti del territorio in tutta l'area dell'Agro nocerino sarnese.

- Collezione Fienga. Acquisita in maniera digitale e depositata presso l'archivio storico fotografico del Museo Didattico dell'Associazione Il Didrammo grazie alla sensibilità del proprietario Annibale Fienga, comprende 200 immagini fotografiche formato *carte de visite*, *boudoir* e *gabinetto americano*, alcune sciolte, altre inserite in album. Le tipologie fotografiche dei fototipi originali sono nella maggioranza dei casi stampe

all'albumina e alla gelatina bromuro d'argento in formato *carte de visite*, *margherita*, *budoir*. La Famiglia Fienga, una tra le più importanti della Campania, vantava amicizia personale con la famiglia reale dei Savoia i quali, negli anni '25-'40 del Novecento, non mancavano di essere presenti spesso nel Castello Fienga a Nocera Inferiore.

- Fondo IPL. Fondo Istituto Italiano per le Proiezioni Luminose: composto da 82 diapositive su vetro alla gelatina bromuro d'argento f.to 8,4x10 cm. I fototipi facevano parte di materiale didattico per proiezioni e risalgono al primo trentennio del Novecento. Riproducono personaggi e momenti storici (Mussolini, De Pinedo, D'Annunzio), fotografie documentarie (pesca del tonno in Sicilia, recupero e riutilizzazione degli stracci), scientifiche, storia dell'arte (riproduzione di dipinti, chiese, ecc.), didattiche. Furono prodotte dall'Istituto Italiano per le Proiezioni Luminose, organo nazionale di divulgazione che affonda le sue radici nel Consorzio Nazionale per le Proiezioni Luminose di Torino. Nato nel 1909 il consorzio torinese si occupa principalmente della vendita e del noleggio di apparecchi di proiezione corredati da diapositive a scopo didattico.

Il Centro in tutti questi anni oltre al recupero delle immagini fotografiche ha anche incrementato le attività didattiche e laboratoriali. Infatti risultano ormai inadeguati gli spazi disponibili. A tal proposito si spera vivamente che i contatti avviati, sia con la provincia di Salerno che con alcuni comuni salernitani per la concessione in comodato d'uso di una struttura più idonea a contenere le attività e le relative promesse fatte a tal proposito, possano andare presto a buon fine.

Elena Correrà

Il progetto Napoli/Italia nelle collezioni della Cineteca di Bologna

Il progetto *Napoli/Italia* prende le mosse dalla presenza presso la Cineteca di Bologna di alcuni fondi filmici e di straordinari documenti inediti legati alla città partenopea e al territorio campano: il fondo Vittorio Martinelli (storico del cinema e collezionista), il fondo Fausto Correrà (regista e distributore napoletano), il fondo Leda Gys (diva del cinema muto).

Tali collezioni si compongono di fotografie e documenti grafici di cinema muto napoletano, immagini della Napoli di fine '800, film dell'epoca, macchine da presa e apparecchi fotografici.

Napoli, prima di ogni altra città italiana, è il luogo dove il cinema trova le migliori condizioni per la sua nascita e diffusione. «Simm'è Napule e avimma fa' 'o cinema de' napulitane»: il motto di Elvira Notari, prima regista donna italiana, coglie la specificità del cinema napoletano nella sua freschezza popolare e originalità territoriale. Gli anni della nascita del cinema sono gli stessi della grande emigrazione meridionale, e Napoli con il suo immaginario e le sue tradizioni diventa l'emblema dell'identità italiana in tutto il mondo.

Tale patrimonio visivo costituisce una ricchezza unica da cui attingere per ragionare sulla forza dell'immaginario napoletano e sull'importanza della città partenopea nella costruzione dell'identità italiana. Conservare e valorizzare i materiali legati a questo immaginario significa scavare alle origini della fortuna del *made in Italy*.

La prima tappa di questo lavoro ha trovato visibilità all'interno della 24^a edizione del Festival Il Cinema ritrovato, e siamo in procinto ora della presentazione della terza tappa di luglio 2012. Il Festival, seguito da un affezionato pubblico internazionale, è l'appuntamento principe all'interno della attività annuali della Cineteca e costituisce sicuramente il fiore all'occhiello della cultura a Bologna.



Fig. 1
Sommer-Napoli, Napoli. Via Roma/Fondo Fausto Correrà - Fondazione
Cineteca di Bologna.



Fig. 2
Anonimo, Napoli. Ritratto di
popolano/Fondo Fausto Correrà -
Fondazione Cineteca di Bologna.

In particolare, nell'edizione 2010 si è tenuta una retrospettiva cinematografica dedicata a Napoli e al suo immaginario articolata in tre programmi: la Napoli pittoresca delle vedute cittadine e del popolo, la Napoli dell'emigrazione oltreoceano e la visione di alcuni straordinari e inediti ritrovamenti filmici in versione restaurata¹. Riportare brevemente alla memoria i tre programmi studiati per il Cinema Ritrovato, getta le basi teoriche su cui si muove l'argomentazione esposta nel contesto del presente Convegno.

Vista con la lente del pittoresco Napoli può restituire l'essenza e gli stereotipi di un'identità, di un territorio, di un Paese. Il programma sul pittoresco esplora l'eredità del vedutismo e del *Grand Tour* e la dimensione dei rituali collettivi, laddove Napoli parla e si mostra attraverso la vita in città, il lavoro, le festività, la religione.

Il programma sull'emigrazione ha centrato l'attenzione sulla grande emigrazione sviluppata tra '800 e inizi '900 che fece di New York la più popolosa città "italiana" dopo Napoli. Il cinema è stato un collegamento fondamentale tra l'emigrato e la madre patria, il veicolo principale degli affetti e della nostalgia per il paese d'origine.

Il terzo programma infine ha proposto una serie di restauri che offrono una panoramica dei film della collezione di Fausto Correrà, operatore, regista e fotografo, proprietario della ditta cinematografica "Napoli Film".

L'intervento proposto nel contesto delle giornate di studio di Noto si concentra sui materiali fotografici dei fondi napoletani della Cineteca di Bologna, leggendoli attraverso i temi chiave del progetto Napoli/Italia, correndo sempre sul filo della interrelazione fotografia-cinema.

La presentazione esposta è composta da materiali fotografici provenienti interamente dai fondi sopra citati e da alcuni frame di film del periodo del cinema muto napoletano. Il materiale è stato suddiviso in 5 sezioni: fotografie-vedute; fotografie-paesaggio animato; fotografie-persone; film-"dal vero"; film-finzione.

Il filtro che si è deciso di utilizzare per la lettura di questi materiali è il concetto di pittoresco nella sua trasmigrazione di mezzi d'espressione, a

¹ Per un approfondimento si veda il catalogo: 39. Mostra Internazionale del Cinema Libero, *Il Cinema Ritrovato 24. edizione. Bologna 26 giugno - 3 luglio 2010*, Bologna 2010.



Fig. 3
Fotogramma tratto da *Earing macaroni in the streets of Naples*
(A. C. Abadie, Stati Uniti, 1903).



Fig. 4
Anonimo, Elvira Notari. *Napoli sirena della canzone*. 1929/
Fondo Vittorio Martinelli - Fondazione Cineteca di
Bologna.

partire dalle origini pittoriche legate al fenomeno del *Grand Tour* fino ad arrivare alla fotografia e al cinema.

Napoli è una città preceduta dalle sue immagini. A partire dal *Grand Tour*, ancora adesso è forse l'unica città dove il presente continua a produrre mitologia². Il *Grand Tour* è il viaggio di formazione del gentiluomo europeo dei secoli XVII-XIX, quando l'Italia è vista come un museo all'aperto, e il suo patrimonio culturale e le sue bellezze naturali portano alla creazione del mito dell'Italia come culla della civiltà.

Il *Grand Tour* inoltre è il primo viaggio non utilitaristico, ovvero svincolato da un'utilità specifica come potevano avere, ad esempio, i pellegrinaggi o i viaggi mercantili. Il fine di questo viaggio è genericamente la formazione, in un significato aperto di visione e dissertazione. In questo senso sorprendente è il fiorire di rappresentazioni legate a questa esperienza, di veri e propri racconti di viaggio come diari, incisioni, carte topografiche. Ma se nel 1700 prevale una visione tendente all'obiettività, il 1800 è un secolo più memorialistico, e il viaggiatore diviene protagonista sentimentale dell'esperienza, l'emotività prevale sulla cronaca e il paesaggio diventa pittoresco e sublime.

Napoli è una meta privilegiata e tappa obbligatoria di questo viaggio sentimentale, è il luogo dove l'antico e il popolare si intrecciano in modo più che attraente agli occhi del viaggiatore straniero³.

Come si diceva, il fenomeno del *Grand Tour* è legato ad una sterminata produzione letteraria e figurativa. Il vedutismo è un genere pittorico strettamente legato al concetto di *Grand Tour*, è il genere del XVIII secolo, il secolo dei viaggi. Il vedutismo trae le sue origini dalla veduta panoramica a volo d'uccello e prima ancora dalle mappe e dalla cartografia. Nella rappresentazione di Napoli, a partire dal 1700, diventa d'obbligo la veduta dall'altro, dalle colline di Posillipo verso Chiaia, con il pino in primo piano e il Vesuvio sullo sfondo. L'estetica della natura selvaggia, delle rovine, dell'antichità è al centro della rappresentazione del pittoresco e soppianta i tentativi di definire il bello secondo l'impostazione classica.

Questo il contesto nel quale possiamo inserire la fotografia a Napoli.

2 Per una lettura antropologica su Napoli, si veda in generale l'opera di Marino Niola.

3 *All'ombra del Vesuvio: Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, Electa, Napoli 1990. Catalogo della mostra.



Fig. 5

Anonimo, Elvira Notari. *Napoli sirena della canzone*. 1929/Fondo Vittorio Martinelli - Fondazione Cineteca di Bologna.

Il pittoresco, in pittura, è uno stilema particolarmente forte, basti pensare ai guaches, la volgarizzazione del genere che produce opere destinate al turismo ormai “di massa” del 1800. La fotografia riprende i topoi ormai consolidati della rappresentazione napoletana: il golfo con il pino, palazzo Donn’Anna, la costiera Amalfitana, i vicoli, il popolo e i mestieri più umili.

I due studi fotografici più attivi sul territorio partenopeo prendono due strade distinte: Alinari persegue l’ideale positivista di oggettività, mentre Brogi si adagia sul modello pittoresco delle vedute e del paesaggio animato⁴. Ma lo stile della fotografia di quel periodo è comunque permeato dal pittoresco. Lo studio Alinari, normalmente noto per i ritratti dei grandi personaggi, a Napoli scende nei vicoli e fotografa i lazzaroni e i venditori di strada. Quello su Napoli è uno sguardo che tende all’etnografico, richiamando l’eco dell’antropologia criminale di Lombroso.

⁴ Per uno studio approfondito dei fotografi attivi a Napoli tra Ottocento e Novecento si veda: G. Galasso, M. Picone Petrusa, D. del Pesco, *Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra Ottocento e Novecento*, G. Macchiaroli, Napoli 1981; G. Fiorentino e G. Maticena (a cura di), *Napoli in posa 1850-1910, crepuscolo di una capitale*, Electa Napoli, Napoli 1989.

Il cortocircuito tra discipline diventa evidente quando si sposta ulteriormente l'attenzione verso il cinema di quel periodo. Il modello pittorico, poi fotografico, salta all'occhio con la visione dei "dal vero", i documentari del cinema delle origini. Le vedute Lumière, Mutoscope o Edison sembrano la chiara eredità della rappresentazione del *Grand Tour*, e l'occhio dell'operatore straniero si può sovrapporre a quello del viaggiatore romantico, del vedutismo pittorico, delle fotografie Alinari, Brogi o Sommer. Ecco che ritornano i topoi del pittoresco, con il Vesuvio sullo sfondo o nelle sue potenti eruzioni. Lo stesso vale per le figure umane, colte in tutta la loro tipicità e stereotipizzazione.

Nelle immagini presentate in questa sede è particolarmente efficace vedere il passaggio dal mezzo fotografico a quello cinematografico nel riprendere le medesime situazioni: le vedute del porto e del Vesuvio, i mangiatori di maccheroni, le tarantelle.

Per concludere, come ulteriore conferma della migrazione di mezzi nell'estetica del pittoresco, vi è la forza espressiva del cinema muto napoletano di finzione. Napoli, fino all'avvento del sonoro, è stata una vera roccaforte cinematografica, una capitale del fare cinema in tutti i suoi aspetti. Il cinema napoletano prodotto all'epoca del muto, e dopo nel corso della sua storia, è un cinema estremamente connotato, fortemente napoletano, immerso nel pittoresco e nei suoi topoi-stereotipi. Napoli e i napoletani sono quasi sempre i protagonisti del cinema che lì si è prodotto in quegli anni, fenomeno non assimilabile a nessuna altra realtà cinematografica. Ed è così che Napoli migra oltreoceano per diventare sinonimo di Italia.

Il Fondo Fotografico Gaetano Ponte (1876-1955): fotografia e scienza dei vulcani attivi italiani

1. Introduzione

Gaetano Ponte (1876-1955), docente di vulcanologia presso l'Università di Catania dal 1919 al 1951, rappresenta nel panorama mondiale degli studi sulle Scienze della Terra una figura di notevole spessore scientifico e culturale; egli riuscì ad affiancare alla ricerca scientifica brillantemente condotta anche l'utilizzo della tecnica fotografica che, sebbene fosse ancora agli albori del suo sviluppo, utilizzò con eccellente maestria.

Le idee e i risultati delle ricerche condotte da Ponte, soprattutto nel campo della vulcanologia, sono ben noti attraverso la sua vasta produzione scientifica che eccelle per originalità, rigore e lungimiranza. Era invece meno noto, e sicuramente meno diffuso, il patrimonio documentaristico realizzato da Ponte attraverso la sua produzione fotografica che va dalla fine del 1800 al 1950 (Branca e Bonaccorso, 2010). Questa pregevole raccolta fotografica rappresenta un patrimonio unico di documentazione storica dell'attività dei vulcani attivi Italiani, in particolare dell'Etna e di Stromboli, ed è stata recuperata e valorizzata attraverso una collaborazione fra l'Archivio Fotografico Toscano di Prato (AFT) e l'Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia, Osservatorio Etneo (INGV) realizzando un catalogo informatico disponibile in internet.

2. Il Fondo Fotografico Gaetano Ponte

L'archivio di Gaetano Ponte è conservato presso l'AFT, dove è pervenuto attraverso donazioni successive da parte di Nicoletta Leonardi e Stefano Branca. Il fondo, attualmente suddiviso in tre nuclei; si compone



Fig. 1
Autocromia del 1907 che ritrae Gaetano Ponte
e sua moglie, Giuseppina Gulizia.



Fig. 2
Esempio di una lastra di vetro di grande formato, 27x37 cm, in
buono stato di conservazione.

di una parte documentaria e di una fotografica, il cui corpus principale proviene dal deposito, poi donazione, degli anni Novanta, cui si sono aggiunti due recenti versamenti.

Il primo nucleo è composto da una raccolta di circa duemila pezzi costituita da negativi, diapositive, stampe e cartoline postali d'epoca, e da diversi materiali miscelanei di varia natura. I documenti fotografici, prevalentemente in bianco e nero e gelatina-bromuro d'argento, comprendono circa 1100 negativi, di cui oltre 530 su vetro e i rimanenti su pellicola, circa 580 stampe e poco meno di 330 diapositive a colori; la parte miscelanea è composta nella maggior parte di ritagli con immagini tratte da pubblicazioni, in genere di argomento vulcanologico. I formati prevalenti riscontrati nei negativi sono il 9x12 e 13x18 per le lastre su vetro, e il 6x9 e il 6x6 per le pellicole. Per le stampe i formati più diffusi sono il 6x9, il 9x12 e il 13x18 con un piccolo nucleo di 18x24. Fra i negativi sono da segnalare diversi aristotipi (Fig. 1), 4 autocromie e 8 lastre di grande formato 30x40 (Fig. 2), di cui due purtroppo spezzate e frammentate.

Il secondo nucleo, la cui caratteristica è la cospicua presenza di materiale miscelaneo e documentario, per la parte fotografica si compone di 2 lastre su vetro di piccole/medie dimensioni, circa 200 stampe in bianco e nero di vari formati e circa 80 negativi su pellicola 6x6 e 6x7. Anche in questo nucleo, alle gelatina-bromuro d'argento prevalenti, si aggiungono diversi aristotipi e fra le due lastre, con fratture, un'autocromia con un bel ritratto di Gaetano Ponte negli anni giovanili. La parte miscelanea di questo materiale che, unitamente a quella del primo nucleo, andrà a costituire la sezione documentaria dell'archivio fotografico di Gaetano Ponte, fondamentale per approfondire lo studio sulla sua figura di uomo e scienziato, comprende molta corrispondenza, documenti personali di vario genere, attestati, relazioni e testi scientifici suoi o di altri studiosi, due tesi di laurea di allievi, opuscoli vari, materiale propagandistico per la valorizzazione turistica dell'Etna alla quale Ponte si era molto dedicato, documenti inerenti la cattedra di vulcanologia dell'Università di Catania e l'Osservatorio etneo.

Il terzo nucleo è costituito da circa 280 negativi pressoché tutti in bianco e nero su pellicola 35mm alla gelatina-bromuro d'argento e da due riproduzioni recenti di stampe bianco e nero in medio/grande formato.

Nel 2008 l'Osservatorio Etneo dell'INGV, interessato alle immagini

vulcanologiche del fondo, e l'AFT hanno stipulato una convenzione per un intervento complessivo di valorizzazione sui materiali allora depositati. Sulla base delle proprie linee d'azione sui fondi fotografici posseduti, l'AFT pianifica di concerto con l'INGV un lavoro di conservazione, digitalizzazione e catalogazione delle immagini. I materiali fotografici del primo nucleo, in mediocre stato di conservazione, vengono perciò sottoposti a un accurato trattamento di pulizia e in alcuni casi di restauro conservativo, quindi vengono riordinati, digitalizzati e infine catalogati secondo le normative ministeriali (ICCD), operazione dove l'apporto dei vulcanologi si rivela chiarificatore per il controllo iconografico.

Data la qualità del risultato raggiunto, l'AFT e l'INGV decidono quindi di dare risalto al lavoro facendolo confluire nel catalogo on line dell'AFT (<http://www.aft.it/fondi/ponte/home.htm>) come Fondo Gaetano Ponte, al quale si accede anche attraverso il sito dell'INGV (www.ct.ingv.it). Il catalogo, che oltre ai normali canali di ricerca presenta un percorso preordinato indicato dai vulcanologi, contribuisce così ad una più chiara ed immediata lettura di questo importante patrimonio di immagini, utile soprattutto per la divulgazione ad un pubblico eterogeneo.

Gli altri due nuclei dell'archivio Ponte, essendo pervenuti recentemente e al termine del primo intervento di recupero e valorizzazione, non sono ancora stati trattati; ad un primo esame complessivo lo stato di conservazione di questi ultimi documenti fotografici appare buono o mediamente buono per le stampe, mediocre o mediamente buono per i negativi. Quanto ai soggetti, sia nel primo che nei due nuclei non ancora trattati, le immagini di interesse vulcanologico, l'Etna su tutti, sono largamente prevalenti rispetto a quelle indicate nel percorso preordinato di ricerca come personali e familiari, ma ve ne sono molte, meno nettamente classificabili, che denotano la compenetrazione profonda nella mano e nell'occhio del fotografo, dei suoi molteplici interessi.

3. Controllo, identificazione e descrizione delle immagini di carattere scientifico

La parte iniziale di lavoro eseguita sul fondo fotografico è stata quella di visionare le 1620 immagini trattate dall'AFT allo scopo di selezionare

quelle di carattere squisitamente vulcanologico, geologico e paesaggistico dei vulcani italiani. Complessivamente sono state selezionate oltre 1100 immagini di interesse vulcanologico.

La seconda parte del lavoro è stata in seguito realizzata attraverso l'analisi di dettaglio su ogni singola immagine selezionata al fine di identificare il soggetto fotografato e quindi di descriverne sinteticamente il contenuto. Infatti, solamente circa 220 immagini contengono le annotazioni dell'autore mentre per le restanti si è dovuto intervenire per la loro identificazione. Il processo di identificazione si è sviluppato in diverse fasi di analisi, confronto delle immagini e loro successiva modifica e/o correzione del soggetto riconosciuto. Il lavoro di identificazione realizzato si è basato principalmente sulle conoscenze dei vari aspetti che caratterizzano i territori vulcanici quali ad esempio il paesaggio, la morfologia, la geologia e sulle conoscenze dell'attività eruttiva storica dei vulcani italiani. In aggiunta, sono stati consultati i numerosi articoli scientifici di Ponte allo scopo di individuare fra le immagini del fondo le fotografie pubblicate nelle riviste, di tali immagini è stata riportata la didascalia originale e la fonte bibliografica. Le fotografie presenti negli articoli scientifici sono state, inoltre, di fondamentale importanza per identificare fra le numerose immagini prive di iscrizioni quelle che riproducono il medesimo soggetto e quindi scattate nel medesimo contesto.

La prima fase del processo di identificazione si è concentrata su: 1) riconoscimento del soggetto e descrizione delle immagini prive di annotazione; 2) analisi delle annotazioni dell'autore e delle relative immagini per la correlazione con quelle prive di iscrizioni. In questa fase di lavoro è stato possibile evidenziare che alcune annotazioni erano errate e quindi non attribuibili a Ponte ma aggiunte in un secondo momento (Fig. 3). La prima fase del processo di identificazione ha permesso, inoltre, di raggruppare le immagini secondo dei tematismi principali che successivamente sono stati usati per definire lo schema dell'elenco dei temi del fondo fotografico in cui è stata suddivisa la banca dati delle immagini. Le successive fasi del lavoro si sono concentrate sull'analisi delle pubblicazioni scientifiche e delle immagini in esse contenute. Tale lavoro ha permesso di attribuire i soggetti a numerose immagini di dubbia identificazione e di modificare alcune identificazioni errate eseguite nella

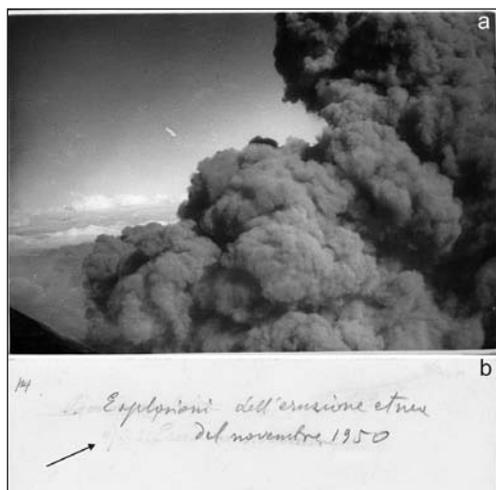


Fig. 3

Esempio di errore nel titolo proprio di un'immagine. a) Particolare di una nube eruttiva, b) retro dell'immagine dove è riportata l'annotazione "esplosioni dell'eruzione etnea del novembre 1950". Il confronto con le immagini pubblicate negli articoli scientifici e la verifica con altre immagini che riproducono il medesimo soggetto ha permesso di attribuire questa fotografia all'eruzione del novembre 1928. Sul retro dell'immagine è possibile notare che l'originaria didascalia dell'immagine è stata cancellata (vedi freccia) e successivamente sovrascritta. Nel punto indicato dalla freccia è ancora possibile leggere la data dello scatto "4/XI 28".

prima fase di riconoscimento delle immagini. In particolare, l'analisi delle pubblicazioni è stata di notevole importanza per quanto concerne la corretta identificazione e successiva descrizione di quelle immagini prive di annotazione che ritraggono un particolare riferibile: i) ai crateri sommitali dell'Etna, cioè la distinzione fra il Cratere Centrale e quello di NE, che nel periodo documentato da Ponte presentavano un assetto morfologico completamente diverso da quello dei nostri giorni; ii) alle eruzioni dell'Etna; iii) alla collocazione temporale dell'attività eruttiva dello Stromboli e i danni alle abitazioni dell'isola avvenute in seguito ad eventi altamente esplosivi.

Complessivamente la stragrande maggioranza delle immagini della porzione del fondo selezionata, oltre 800, sono riconducibili principalmente ai diversi aspetti del territorio dell'Etna che sono stati suddivisi nei seguenti tematismi: Eruzioni, Crateri sommitali, Rifugi e Osservatori, Riprese aeree, Città e paesi, Collezioni, Panoramiche e Varie. Le rimanenti immagini sono state invece così suddivise: Isole Eolie fra cui quelle di Stromboli sono la stragrande maggioranza; Vesuvio; Sicilia fra cui le immagini del Lago di Naftia, nei pressi di Palagonia, sono prevalenti e sono anche fra le immagini più antiche in quanto realizzate da Ponte verso la fine del 1800. Infine, il fondo comprende anche numerose immagini di viaggi in Italia e all'estero dei coniugi Ponte e di diversi personaggi fra cui i parenti e gli amici di famiglia.



Fondo Gaetano Ponte

Ricerca

Ricerca specifica

Lista titoli

Lista autori

Temi

Introduzione

Crediti

◀ ▶ Documento 12 di 38

Etna eruzione del 1923, fessura eruttiva in forte degassamento con attività esplosiva e colata lavica nei pressi di Monte Nero

Ponte, Gaetano (1876/ 1955)

in collaborazione con:





Autore/i: Ponte, Gaetano (1876/ 1955)
Nota al titolo: INGV-CT
Data: 1923
Indice tematico: Etna, Eruzioni, 1923
Nota soggetto: 1903-CT, fessura eruttiva in forte degassamento con attività esplosiva ed emissione di una colata lavica nei pressi di M. Nero (2000 m s.l.m.) in primo piano
Oggetto: negativo
Materia e tecnica: gelatina ai sali d'argento/ pellicola
Formato: 9x12
Luogo della ripresa: Italia|Sicilia|CT|Etna, Monte Nero
Tipo: Esemplare
Numero di inventaria: P Pon 000602
Numero di catalogo: 2007001166

Fig. 4
 Esempio di una scheda del catalogo on line del Fondo Ponte che comprende informazione di carattere fotografico e vulcanologico.

4. Conclusioni

La passione per la fotografia permise a Gaetano Ponte di documentare l'attività scientifica con una produzione di altissimo livello tecnico e artistico. Dal punto di vista vulcanologico le fotografie di Ponte hanno principalmente documentato: le numerose eruzioni dell'Etna avvenute nel primo cinquantennio del XX secolo, le attività esplosive e i cambiamenti morfologici dei crateri sommitali dell'Etna, l'attività vulcanica dello Stromboli, gli effetti e i danni di terremoti locali nel territorio etneo, la manutenzione di osservatori e rifugi sull'Etna. La collaborazione fra l'AFT e l'INGV, pur trattandosi di due enti con caratteristiche e professionalità del tutto diverse, si è dimostrata molto proficua e ha portato a esiti che si sono rivelati quanto mai positivi proprio in ordine a quello che ne era stato l'obiettivo primario delle convenzioni, la valorizzazione e la diffusione della conoscenza del fondo fra una utenza il più vasta ed eterogenea possibile. In particolare, grazie alla complementarità e al rigore degli interventi scientifici, di tipo fotografico da una parte e vulcanologico dall'altra, è stato infatti possibile realizzare e rendere accessibile via internet un catalogo informatico integrato – immagini e dati (Fig. 4) – con un alto valore aggiunto che raramente si riscontra in cataloghi fotografici, soprattutto se di immagini a carattere scientifico.

Bibliografia

A. Bonaccorso, S. Branca, *Fotografia storica alla luce del vulcano. Fondo Fotografico Gaetano Ponte (1876-1955)*. Le Nove Muse, Catania 2010.

Marina Elisabetta Gnocchi

La scienza a colori: autocromia e ricerca scientifica

Nella comunità scientifica degli ornitologi si scatenò, durante il secondo decennio del XX secolo, un infuocato dibattito internazionale relativamente all'adozione o meno di una nuova tecnica fotografica: l'*autochrome*. In quel frangente le esigenze dei ricercatori scientifici, da tempo consapevoli di come la fotografia in bianco e nero non riuscisse a riportare esaurientemente il contenuto informativo dell'immagine, si incontrarono, e scontrarono, con le prime sperimentazioni a colori dei fotografi, testimoniando una volta di più la stretta trama di rapporti che unirono tra loro fotografi, artisti e mondo scientifico nel periodo delle prime sperimentazioni fotografiche.

Molti i tentativi di conquistare il colore in fotografia¹, ma spesso senza un'applicazione a livello industriale e la questione era stata il più delle volte risolta aggiungendo il colore a mano direttamente sul positivo fotografico così da ottenere un risultato di impatto paragonabile alle coeve realizzazioni pittoriche. Fu così che il successo commerciale della fotografia a colori si fece attendere fino al 1903 quando i fratelli Lumière brevettarono l'*autochrome*² ottenendo per la prima volta un procedimento fotografico a colori accessibile, per la sua semplicità di utilizzo, ad un gran numero di persone e non solo ad un cerchio ristretto di specialisti.

La lastra *autochrome* semplificava l'applicazione del principio della tricromia utilizzando, per filtrare la luce, uno schermo di minuscoli granelli di fecola di patate colorati di rosso-arancio, verde e blu-violetto³.

1 Per una storia delle sperimentazioni fotografiche sul colore cfr. N. Boulouch, *Peindre avec le soleil?*, in «Études photographiques», n. 10, 2001, pp. 50-75, disponibile anche on line all'indirizzo etudesphotographiques.revues.org/index263.html.

2 FR. Pat n. 339.223 del 17 dicembre 1903. Messe in circolazione a partire dal 1907 restarono praticamente senza concorrenti per oltre trent'anni fino a quando vennero superate dall'avvento dei procedimenti a colori su pellicola: la loro fabbricazione si arrestò tra il 1932 e il 1933.

3 Per le caratteristiche tecniche del complesso procedimento autocromatico: A. Cartier-



Fig. 1
G. Martorelli, *Falco pellegrino*,
Tecnica mista, 1908. Milano,
Archivio Storico Museo Civico
di Storia Naturale.

La luce attraversava lo strato di fecola prima di incontrare l'emulsione fotosensibile: i raggi luminosi riflessi dal soggetto attraversavano lo schermo di particelle e, a seconda del colore complementare a quello nel melange, impressionavano l'emulsione. La lastra veniva sviluppata come un tradizionale negativo su vetro in bianco e nero, ma il risultato era un'immagine negativa a colori complementari che doveva essere invertita con un procedimento paragonabile a quello di una diapositiva in bianco e nero. Il risultato finale era un positivo che, guardato in trasparenza o proiettato come una diapositiva⁴, forniva un'immagine a colori per sintesi additiva: i colori si ricomponevano nella percezione dello spettatore grazie alla giustapposizione di una miriade di puntini colorati.

L'autocromia offriva molti vantaggi: le lastre riprendevano i loro formati da quelli in uso all'epoca e potevano essere utilizzate su qualunque

Bresson (a cura di), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Marval, Parigi 2008, pp. 226-243.

⁴ Gli esemplari più piccoli, montati in cornici metalliche si potevano semplicemente vedere in trasparenza; per quelli di una certa dimensione era opportuno utilizzare un apposito visore, chiamato anche *diascope*; per una visione condivisa e pubblica si utilizzavano invece dei proiettori, le famose "lanterne magiche", con lampade elettriche ad arco.

**Fig. 2**

G. Martorelli, *Gufo reale (Bubo bubo)*, autocromia, 1908, 180x130 mm. Milano, Archivio Storico Museo Civico di Storia Naturale, n. inv. EXMO01/05/03.

apparecchio fotografico; il risultato finale era inoltre di grande impatto grazie all'ampia resa di variazioni tonali⁵. Il limite più evidente consisteva nei lunghi tempi di posa, maggiori anche di cinquanta o sessanta volte rispetto alle lastre in bianco e nero dell'epoca.

La ricchezza informativa del colore conquistò immediatamente il mondo scientifico che iniziò a dibattere sui primi risultati di queste sperimentazioni. Un'interessante *querelle* relativa al procedimento Lumière è quella riportata, tra il 1912 e il 1913, a pochi anni dalla registrazione del brevetto americano⁶, sulle pagine della rivista dell'American Ornithologists' Union, «The Auk». Essa vide tra i suoi protagonisti anche Theodor Roosevelt, all'epoca ex presidente degli Stati Uniti che non solo si era espresso negativamente circa la possibilità della pittura di rendere fedelmente i colori, ma si era

⁵ I commentatori suggerirono addirittura un parallelismo tra la struttura dell'*autochrome* e il funzionamento della retina: «Nous pouvons comparer un appareil muni d'un plaque autochrome à l'œil [...]. Les trois sortes de grains de fécule de la plaque correspondent exactement aux trois séries de fibrilles de la rétine». F. D. Maisch, *La plaque autochrome dans ses rapports avec la théorie des couleurs de Young-Helmholtz*, in «La Photographie», n. 2, 1910, p. 35.

⁶ Brevetto n. 822.532 del 1906.



Fig. 3
G. Martorelli, *Gufo reale (Bubo bubo)*, fotoincisione, ante 1906.

dichiarato con entusiasmo a favore dell'unione professionale tra naturalisti e fotografi⁷. Per tutta risposta Francis H. Allen⁸ aveva sentito la necessità di difendere l'operato artistico e teorico di due famosi pittori naturalisti - i fratelli Gerald Handerson e Abbott Thayer – oggetto delle pesanti critiche di Roosevelt, assumendo una posizione critica nei confronti della fedeltà della rappresentazione fotografica dei soggetti ripresi: «the birds in most photographs do not appear at all as they would under average conditions in their natural surroundings»⁹.

Da questo scambio di opinioni scaturì un vivace dibattito a cui parteciparono anche Frank M. Chapman¹⁰, autore di una lettera all'editore di «The Auk» in appoggio all'operato dei fotografi e degli ornitologi che

7 T. Roosevelt, *Revealing and Concealing Coloration in Birds and Mammals*, in «Bulletin of the American Museum of Natural History», vol. XXX, August 1911, pp. 119-131.

8 F. H. Allen, *Remarks on the Case of Roosevelt vs. Thayer with a Few Independent Suggestions on the Concealing Coloration Question*, in «The Auk. A quarterly journal of ornithology», vol. XXIX, 1912, pp. 489-507.

9 Ivi, p. 492.

10 F. M. Chapman, *The scientific value of bird photographs*, in «The Auk. A quarterly journal of ornithology», vol. XXX, 1913, pp. 147-149.

utilizzavano la macchina fotografica nel loro lavoro di studio come strumento con valenza scientifica, e Frank Overton e Francis Harper che scrissero un lungo articolo a quattro mani¹¹. Gli autori esordivano dichiarando che il completo insuccesso, fino a quel momento, della fotografia nel riprodurre il colore del piumaggio degli uccelli li aveva frequentemente obbligati, per la produzione di materiali («hand-colored lantern slides») per la didattica, a ricorrere all'opera dei precisi, ma lentissimi, pittori specializzati. I risultati, anche se spesso di grande impatto sul pubblico, erano però carenti nel cogliere e riportare i dettagli più minuti ed interessanti. Una valida alternativa era fornita dall'uso «of the Lumière autochromes plates» di cui si sottolineava la capacità «of showing the colours in their natural tones and in pleasing details». L'*autochrome* veniva lodato come colmo di dettagli microscopici che sarebbero sfuggiti ad un pittore tradizionale. Anche la resa come diapositiva da proiezione (*lantern slide*, appunto) risultava di grande effetto per la sua brillantezza, soprattutto se guardata in controluce di giorno. Ampi ragguagli venivano dunque forniti sulla tecnica di realizzazione della lastra e sul suo utilizzo, anche se si avvertiva il lettore del limite più importante di questa tecnica: il lungo tempo di esposizione, valutato come addirittura cento volte superiore a quello di una lastra in bianco e nero.

Questo limite, che vincolava l'autocromia alla ripresa di soggetti pressoché immobili, veniva comunque tollerato dagli ornitologi dell'epoca abituati a lavorare, nella maggior parte dei casi, con esemplari tassidermizzati.

Un esempio particolarmente felice dell'uso che i naturalisti italiani fecero dell'*autochrome*, con i suoi vantaggi ed i suoi limiti, è rappresentato dagli esemplari fotografici, conservati presso la sezione storica dell'archivio fotografico del Museo Civico di Storia Naturale di Milano e ritrovati tra i materiali di studio di Edgardo Moltoni (1896-1980) prima direttore poi conservatore, negli anni Trenta del XX secolo, della collezione di uccelli di Ercole Turati, e, successivamente, direttore del museo. In due scatole originali per lastre Lumière sono state ritrovate diciassette autocromie¹²

11 F. Overton, F. Harper, *Bird Photography by the Direct Color Process*, ivi, pp. 74-76.

12 MSNM, Archivio Fotografico, Fondo Ex Moltoni, n. inv. EXMO01/04/01-05; EXMO01/05/01-05; EXMO01/06/01-07. Per una descrizione dei fondi del museo: M. Gnocchi, *L'archivio fotografico storico del Museo di Storia Naturale*, in «Natura. Rivista di Scienze Naturali», vol. 100, 2010, pp. 39-46.

scattate, alla fine del 1908, dall'ornitologo Giacinto Martorelli (1855-1917), anch'egli direttore della collezione Turati dal 1893¹³.

La prova della loro autorialità è emersa dallo spoglio dell'Archivio Storico del Museo: alla fine della *Relazione per l'anno 1908 sui lavori e studi fatti nella collezione Turati*¹⁴ Martorelli scrive: «Tra le nuove attività della sezione debbo ancora ricordare che riuscì felicemente l'applicazione della fotografia a colori, sistema Lumière». Proseguendo ci illustra come la fotografia non solo fosse entrata a far parte della sua attività scientifica, ma venisse anche utilizzata a fini conservativi dal «[...] Museo cui eran stati chiesti due esemplari rarissimi in comunicazione e mercé un autocromo [sottolineato nell'originale, N.d.R.] Lumière potei soddisfare la richiesta senza esporre i soggetti ai pericoli di un viaggio».

Martorelli, abile tassidermista e disegnatore di talento affascinato dalla fotografia, utilizzò spesso i suoi scatti per la pubblicazione: la monografia del 1906, *Uccelli d'Italia*, fu da lui corredata di ben 236 fotoincisioni tratte da suoi acquerelli e positivi¹⁵. L'uso delle fotografie poteva essere il più diverso: poteva decidere di pubblicarle integralmente; usarle come modello di realizzazioni pittoriche o trasformarle ridipingendone egli stesso, con abili ritocchi ad acquerello, particolari e sfondi. Tra l'immagine fotografica dell'animale tassidermizzato scattata da Martorelli e la descrizione che lui stesso ci fornisce di esso si crea un legame molto stretto: entrambe le espressioni – visiva e scritta – gli servono in egual misura, senza distinzioni gerarchiche, per portare avanti la sua attività di ornitologo: il suo tentativo pare quello di riuscire a costruire un'immagine fotografica coerente con la descrizione letteraria¹⁶. L'utilizzo dell'*autochrome* gli permette di approfondire maggiormente il proprio approccio alla collezione e ci fornisce una testimonianza particolarmente preziosa: molti degli esemplari un tempo appartenuti a Ercole Turati andarono purtroppo distrutti durante gli incendi causati dal bombardamento del 13 agosto 1943.

13 Le lastre sono poi confluite, con altri materiali di studio, tra le carte di Moltoni.

14 MSMN, Archivio Storico, 1909, busta 60, doc. 2/7.

15 G. Martorelli, *Uccelli d'Italia. Con 236 fotoincisioni da acquerelli e fotografie originali dell'autore e con 6 tavole a colori del medesimo*, L. F. Cogliati, Milano 1906. Illuminanti in tal senso risultano le descrizioni del piccione selvatico (*columba livia*) e del gufo reale (*bubo bubo*) che si addicono perfettamente alle autocromie da lui stesso realizzate nel 1908. Ivi, pp. 40, 418.

16 Ivi, p. 418.

Sandra Camarda

Giuseppe Sergi e la fotografia antropologica dei Sardi

Sfogliando il saggio di Giuseppe Sergi *La Sardegna, note e commenti di un antropologo*¹, nell'edizione dei fratelli Bocca del 1907, uno degli aspetti che maggiormente colpiscono il lettore è la presenza di un vasto apparato iconografico, costituito da cartoline turistiche e fotografie vernacolari impiegate in qualità di dato rigoroso a sostegno di teorie fisiche e razziali sulla natura psicologica dei Sardi. Le pose morbide dei soggetti stridono con le didascalie di stampo antropometrico e l'apparente carattere ibrido ed indiscriminato della raccolta solleva riflessioni sulla natura ambigua della fotografia, sulla sua appartenenza a diversi spazi discorsivi e sulle differenti declinazioni del concetto di autenticità.

Gli sviluppi della fotografia a partire dai primi decenni dell'Ottocento hanno coinciso con i processi di definizione dell'antropologia come disciplina autonoma e, sin dai primi esperimenti col dagherrotipo, gli antropologi sono stati entusiasti utilizzatori del mezzo fotografico. All'interno di un quadro teorico che individuava nel corpo un indice di razza e cultura, l'immagine fotografica, investita di autorità scientifica e documentaria, rappresentava uno strumento privilegiato di scambio e conoscenza.

Il nuovo paradigma evolucionista aspirava a tracciare un metodo sistematico di classificazione in grado di identificare i vari stadi del progresso tecnico e culturale dei popoli e di iscrivere ogni cultura e società all'interno della scala evolutiva. Ciò rendeva necessaria l'analisi comparativa di un vasto spettro di materiali la cui raccolta costituiva una pratica epistemologica fondamentale per l'avanzamento della disciplina. Al pari di artefatti e rilevazioni biometriche, le fotografie, intese come

1 G. Sergi, *La Sardegna. Note e commenti di un antropologo*, Fratelli Bocca, Milano Roma Firenze 1907.



Fig. 1

Uno dei ritratti fotografici provenienti dalle serie di cartoline di costumi sardi tradizionali selezionati da Giuseppe Sergi.

“fatti antropologici”, rappresentavano una fonte preziosa di informazioni biologiche, psicologiche e culturali, utili per identificare ed iscrivere le varie tipologie razziali all’interno della griglia evoluzionista.

Nonostante gli sforzi per stabilire delle precise norme di produzione e raccolta delle immagini, il materiale fotografico che è andato a confluire in atlanti scientifici e monografie etnografiche è estremamente eterogeneo. Lo studio delle fonti rivela tuttavia come gli antropologi siano stati sempre acutamente consapevoli dei limiti documentari della fotografia; la fiducia nell’intrinseca affidabilità del mezzo non era sufficiente a legittimare l’uso scientifico dell’immagine fotografica, il cui valore documentario dipendeva da un insieme di criteri di produzione e selezione stabiliti dalla comunità scientifica.

Con queste premesse, partendo dall'esempio di Giuseppe Sergi, ci si propone di esplorare l'iscrizione dell'immagine fotografica in un discorso scientifico e antropologico, riflettendo sui meccanismi di perdita o acquisizione di autorità scientifica che trasformano una fotografia in dato antropologico e strumento di conoscenza.

Il testo in esame è una monografia contenente delle concise note antropologiche ed etnografiche sulla Sardegna, stilata da Sergi allo scopo diffondere una conoscenza più puntuale e accurata dell'isola e dei suoi abitanti.

Il saggio si colloca all'interno di un filone di studi² che individuava nella Sardegna un osservatorio privilegiato per l'analisi delle caratteristiche fisiche e antropometriche dei tipi umani. L'isolamento geografico e la presunta persistenza di un «tipo antropologico purissimo»³, scelto per la sua «palese eccezionalità antropologica»⁴ e purezza etnologica, rendevano la Sardegna un *case-study* ideale.

Il punto di partenza per la ricerca di Sergi e dei suoi contemporanei è il corpo umano, fonte sterminata di informazioni da raccogliere e interpretare, sezionato, scomposto e misurato con tecniche e strumenti sempre più precisi⁵. Rifacendosi ai precedenti studi di Mantegazza, Zannetti, Ardu Onnis e Niceforo⁶, Sergi presenta uno studio dettagliato dello scheletro e del cranio delle antiche popolazioni sarde rinvenute nelle necropoli di Anghelu Ruju, che mette a confronto con dati antropometrici recenti⁷ per formulare le proprie considerazioni sulla popolazione sarda contemporanea. Nei corpi – antichi e moderni – si leggono le corrispondenze fra qualità fisiche, psicologiche e culturali: altezza, peso,

2 Cfr. P. Mantegazza, *Profili e Paesaggi della Sardegna*, Brigola, Milano 1869; P. Mantegazza e A. Zannetti, *Note antropologiche sulla Sardegna*, in «Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia», vol 6, 1876, pp. 17-29; E. Ardu Onnis, *Contributo all'antropologia della Sardegna*, in «Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia», vol 26, 1896, pp. 27-52; P. Orano, *Psicologia della Sardegna*, Tipografia della Casa Editrice Italiana, Roma 1896; A. Niceforo, *La Delinquenza in Sardegna: note di sociologia criminale*, Sandron, Palermo 1897.

3 L. Cipriani, *Appunti antropologici sulla Sardegna*, in «L'Universo», n. 11, 1934, p. 9.

4 *Ibid.*

5 Cfr. S. Puccini, *Il corpo la mente e le passioni. Sui testi dei questionari etno-antropologici*, in «La Ricerca Folklorica», n. 32, 1995, p. 86.

6 Cfr. nota 2.

7 Gran parte dei dati erano ricavati dalle misure antropometriche rilevate sui soldati di leva elaborate dal Magg. Ridolfo Livi, cfr. R. Livi, *Antropometria Militare*, Giornale Medico del Regio Esercito, Roma 1896.

conformazione del cranio, colore della pelle e dei capelli, lunghezza di mani e piedi, ma anche comportamento, abitudini, usanze e forme di organizzazione politica e religiosa.

Sessantuno illustrazioni accompagnano il testo, integrando i dati statistici ed antropometrici con una dimensione visiva più immediata e didascalica. Si tratta per la stragrande maggioranza di immagini tratte dalle diffuse serie di costumi sardi prodotte a scopo turistico dagli studi fotografici locali, a cui si aggiungono fotografie familiari opportunamente raccolte e selezionate da Sergi durante i suoi viaggi nell'isola⁸. Un materiale iconografico eterogeneo che le didascalie iscrivono in un discorso prettamente scientifico e biometrico, ritratti spersonalizzati trasformati in modelli somatici ed esemplari antropologici.

Le sezioni che Sergi dedica al carattere psicologico e alle condizioni sociali dei Sardi⁹ inquadrano invece i tipi antropologici per comune di appartenenza, un'attenzione alla collocazione geografica che appare particolarmente significativa nel quadro delle teorie niceforiane sulla «zona delinquente»¹⁰. Pur partendo da presupposti di chiaro stampo lombrosiano, Sergi giunge tuttavia a delle conclusioni che si discostano sensibilmente dal pensiero di Niceforo, e che ascrivono a cause ambientali e amministrative piuttosto che razziali l'arretratezza economica e sociale della Sardegna¹¹.

All'interno di questa cornice il Sardo emerge come uomo «naturale»¹² primitivo ed irrazionale, epitome della natura selvaggia e aspra in cui vive, anacronistica quanto pittoresca sopravvivenza antropologica.

Secondo un processo di stereotipizzazione complesso e contraddittorio, analogo a quello di molti contesti coloniali extraeuropei, l'ansia nel definire l'identità del soggetto antropologico produce una tensione che si esplica in due opposte strategie rappresentative: alienazione e assimilazione all'universo di valori ed esperienze conosciute¹³. In questo modo il bandito sardo efferato e vendicativo convive con il romantico *bon sauvage*, l'uomo

8 Cfr. G. Sergi, *La Sardegna*, cit, p. 81.

9 Ivi, p. 95.

10 Cfr. A. Niceforo, *La delinquenza in Sardegna*, Edizioni della Torre, Cagliari 1897.

11 Cfr. G. Sergi, *La Sardegna*, cit, pp. 113-114.

12 Ivi, p. 125.

13 Cfr. H. Bhabha, *The Other Question*, in «Screen», n. 24, 1983, pp. 18-36.

naturale collocato in una mitologica età dell'oro, rimpianto come l'ultimo abitante di una terra ancora incontaminata.

La convinzione diffusa della capacità della fotografia di replicare l'atto visivo, consentiva l'interpenetrazione di elementi colti e popolari¹⁴ e la vasta tipologia di immagini e formati che si osserva nelle collezioni e nelle monografie etnografiche mostra come le fotografie acquisissero o perdessero autorevolezza scientifica muovendosi all'interno di diverse sfere di uso e consumo¹⁵.

Il discorso sull'infalibile precisione e affidabilità della rappresentazione fotografica tuttavia non deve portare ad adottare un modello interpretativo semplicistico ed omnicomprensivo riguardo il rapporto fra fotografia e scienza. Il valore di una fotografia dipendeva dal soddisfacimento di una serie di criteri di produzione ed uso stabiliti dall'élite intellettuale ed il canone della fotografia scientifica era il prodotto di un impegno collettivo nel costruire e definire l'oggettività¹⁶. La nozione stessa di oggettività non è mai monolitica e immutabile ma storicamente determinata, con basi concettuali variabili e costituite da diversi significati di natura metafisica, metodologica e morale¹⁷.

Gli uomini di scienza ottocenteschi aspiravano a minimizzare l'intervento umano lasciando che fosse la natura a parlare per sé¹⁸. In quest'ottica, strumenti meccanici quali la macchina fotografica venivano apprezzati per la loro capacità di rappresentare la realtà in modo apparentemente diretto e non filtrato. Era opinione diffusa che il modo automatico di operare del mezzo fotografico riducesse eventuali influenze artistiche e pregiudizi individuali e gli uomini di scienza – pur consapevoli dei limiti documentari della fotografia – mostravano un generale ottimismo e fiducia nella sua obiettività meccanica¹⁹, riconoscendo alla macchina

14 Cfr. E. Edwards, *Photography and Anthropological Intention in Nineteenth Century Britain*, in «Revista de Dialectología y Tradiciones Populares», vol. 53, no. 2, 1998, pp. 23-48.

15 Cfr. J. Tucker, *Nature Exposed: Photography as Eyewitness in Victorian Science*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2005, p. 6.

16 L. Cipriani, *Appunti antropologici sulla Sardegna*, in «L'Universo», n. 11, 1934, p. 9.

17 Cfr. L. Daston, *Objectivity and the Escape from Perspective*, in «Social Studies of Science», vol. 22 n. 4, 1992, p. 597.

18 L. Cipriani, *Appunti antropologici sulla Sardegna*, in «L'Universo», n. 11, 1934, p. 9.

19 Cfr. E. Edwards, *Photographic Types: The Pursuit of Method*, in «Visual Anthropology», vol. 3, 1990, p. 237.

fotografica la potenzialità intrinseca di produrre dati visivi affidabili e scientificamente validi²⁰.

Nella ricerca del “tipo” antropologico, il modello rappresentativo ideale per ogni razza e cultura, tuttavia, la ridondanza dell’informazione fotografica poneva l’antropologo davanti alla necessità di operare delle scelte complesse e vademecum e questionari antropologici²¹ stilavano precise norme per la produzione e raccolta dei dati fotografici allo scopo di educare alla selezione del giusto individuo.

Ai fini della classificazione, le qualità indicali del mezzo consentivano al soggetto rappresentato di assumere un’importanza maggiore rispetto all’intenzione e allo stile fotografico²². L’autenticità di un oggetto non risiedeva dunque tanto nelle proprietà dell’oggetto stesso quanto nei processi di selezione e raccolta che al momento dell’acquisizione ne definivano il carattere e le qualità nella memoria individuale e collettiva²³.

20 Cfr. Id., *Photography and Anthropological Intention in Nineteenth Century Britain*, cit., p. 26.

21 Cfr. S. Puccini, *Il corpo la mente e le passioni*, cit, p. 79-94.

22 Cfr. E. Edwards, *Photography and Anthropological Intention in Nineteenth Century Britain*, cit. p. 27.

23 Cfr. R. Phillips e C. Steiner, *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, University of California Press, Berkeley 1999, p. 19.

Giorgio Longo

***Federico De Roberto:* Randazzo e la Valle dell'Alcantara**

Nella piccola storia dei rapporti tra Verismo e fotografia, all'itinerario di Federico De Roberto è stato spesso dedicato un capitolo a parte; non solo per i suoi caratteri di specificità all'interno della ristretta cerchia catanese, ma anche in quello più allargato degli scrittori-fotografi, nel periodo a cavallo tra Otto e Novecento. È noto infatti che la conoscenza del ventenne De Roberto con Capuana, avvenuta nel 1880, coincide con il primo «apprendistato», come lo definisce lui stesso, nell'atelier fotografico inaugurato dallo scrittore di Mineo in quei mesi. Egli viene insomma accolto nel ristretto circolo verista e contemporaneamente iniziato ai suoi rituali esclusivi. Ma fin dagli inizi, l'approccio del giovane apprendista fu del tutto diverso da quello pionieristico del maestro. Il suo occhio fotografico, ma avremmo voglia di dire il “monocolo” (cioè l'emblema derobertiano per eccellenza), è quasi sempre freddo e distaccato, i suoi scatti sono frutto di un lungo ragionamento compositivo; le sue foto sono quanto di più lontano dagli ectoplasmi o dagli scherzi fotografici di Capuana – autore spesso di macabre e spassose messe in scena che venivano poi inviate agli sconcertati amici – eseguite con apparecchi fai-da-te; o dalle vigorose istantanee di Verga, fotografo spesso disordinato, che usa delle macchine di piccolo formato, e che non di rado, per negligenza e distrazione, perde il materiale o dà luce alle lastre. Sin dagli inizi della sua attività, De Roberto è dotato, come molti appartenenti alla sua classe sociale, di una buona attrezzatura, solidi treppiedi e ottimi obiettivi. Per dirla con Leonardo Sciascia, come sempre genialmente sintetico e penetrante : «De Roberto non giocò, non si diletto: asetticamente si servì della fotografia, [...] se ne fece un ausilio, con buon mestiere, al suo mestiere di giornalista, di



Fig. 1
F. De Roberto, *Randazzo - Via Beccaria.*



Fig. 2
F. De Roberto, *Randazzo - Finestre di via Granatara.*

storico»¹. Fino al 1907 dunque, l'approccio e la curiosità di De Roberto per il mondo della fotografia non è dissimile da quelli dei suoi amici, anche se alla fine i risultati da lui prodotti, per lo meno quei pochissimi *clichés* a nostra disposizione, si distinguono, come dicevamo, grazie a un notevole surplus tecnico e compositivo. In questo anno difatti avviene l'incontro di De Roberto con la grande fotografia dell'epoca. Per la collana diretta da Corrado Ricci, cioè «L'Italia Artistica», pubblica un primo volume, dedicato a *Catania*², illustrato magistralmente da Brogi e Alinari, che diverranno d'ora in poi i suoi principali modelli, oltre che da altri fotografi locali. Ma vi è forse alla base di questo cambiamento di rotta un altro elemento più intimo e legato all'universo esistenziale e poi letterario di De Roberto; ovvero la vicinanza e parentela con la classe aristocratica catanese. È noto come la molla interna dei principali capolavori derobertiani, sia il rapporto contraddittorio con la sua classe; la chiave segreta di lettura del ciclo degli Uzeda, sia nel legame irrisolto col suo ambiente – fatto di frustrazione e del sussiego di cui forse era vittima, nei confronti del parente privo di titoli e grandi fortune –, che sfocia drammaticamente nella dissacrazione e in un vero e proprio parricidio nei confronti della classe di appartenenza. I suoi lettori più attenti sanno infatti che dietro le sue pagine più efficaci, dietro gli spietati ritratti degli Uzeda si scorgono in filigrana principalmente i componenti della grande e ramificata famiglia Paternò-Castello di Catania, suoi parenti da parte materna. Molti di questi, come lui, dediti e appassionati di fotografia.

Il fatto è che in questo stesso anno, il 1907, alcuni mesi dopo l'uscita del volume su Catania, la Collana di Ricci pubblica un altro volume sulla Sicilia, dedicato a *Nicosia, Sperlinga e Cerami*³. L'autore del testo è il duca Giovanni Paternò-Castello, le fotografie sono del fratello Alberto. I due Paternò sono ricchi possidenti catanesi con l'hobby della scrittura, autori di varie pubblicazioni che illustrarono spesso con proprie fotografie; amicissimi e compagni al Circolo Unione di Verga, a cui chiesero raccomandazioni

1 L. Sciascia, prefazione a A. Nemiz, *Capuana, Verga, De Roberto Fotografi*, Edikronos, Palermo 1982, p. 9.

2 F. De Roberto, *Catania*, Istituto italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1907; nuova ediz. a cura di R. Galvagno e D. Stazzone, Papiro, Catania 2007.

3 G. Paternò-Castello, *Nicosia, Sperlinga, Cerami, Troina, Adernò*, Istituto italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1907.



Fig. 3
F. De Roberto, *Randazzo - San Vito*.

presso riviste e editori. Ma, come molti sanno, dietro la figura di Consalvo Uzeda, protagonista di ben due romanzi del ciclo derobertiano, si cela Antonino Paternò Castello, Marchese di San Giuliano, celebre sindaco di Catania a fine Ottocento e ministro degli Esteri del Regno d'Italia. A lui, che come i parenti è animato da un'incredibile passione per la fotografia, si deve quel *Diario fotografico*, che Diego Mormorio ha definito un «eccezionale crocevia di immagini e parole»⁴. Si tratta insomma di un altro esempio, elaborato in questi stessi anni e all'interno dello stesso gruppo familiare, di stretto intreccio tra scrittura e fotografia. Sembra insomma di assistere a una nobile competizione su uno dei terreni preferiti dalle classi privilegiate del tempo; né dobbiamo dimenticare che l'intera cerchia catanese di cui stiamo parlando è legata da stretti rapporti amicali e fotografici con il conte

⁴ G. Paternò-Castello, *Nicosia, Sperlinga, Cerami, Troina, Adernò*, Istituto italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1907.



Fig. 4

F. De Roberto, *Randazzo* - Tesoro di San Martino: *Mazza pastorale, cofanetto e calice*.

Primoli, che è il vero *chef de file* di questa moda elitista. Si ha dunque voglia di pensare che De Roberto abbia voluto raccogliere la sfida lanciata, in maniera per così dire pirandelliana dai suoi stessi personaggi, che sembrano provocarlo penetrando proditoriamente nel suo territorio (avendo inoltre la presunzione di proporre l'intero corredo iconografico che quasi sempre invece nella collana era stato affidati ai migliori fotografi italiani).

Ma a parte le ipotesi letterarie, quel che è certo circa un anno dopo, De Roberto si ripresenta nella stessa collana, con un altro volume, che sembra suonare come una risposta a quello dei Paternò: questa volta non solo in veste di autore del testo ma di una settantina delle immagini che lo accompagnano, che sono in tutto 147. Il titolo è *Randazzo e la valle dell'Alcantara*⁵. Per questo motivo il libro è da considerare come un prezioso paragrafo nella storia dei rapporti tra Letteratura italiana e Fotografia;

5 F. De Roberto, *Randazzo e la valle dell'Alcantara*, Istituto italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1909.



Fig. 5
F. De Roberto, *Festa dell'Assunta*:
particolare della "Bara".

anche se quasi mai è stato rilevato che si tratta di uno dei dei rarissimi libri, pubblicati tra Otto e Novecento da un romanziere di levatura europea, in cui lo scrittore è anche autore delle immagini⁶. De Roberto realizza il sogno caro a scrittori come Théophile Gautier o August Strindberg, (ma anche di Hugo e Dumas che vagheggiarono lavori di questo genere) che mai però riuscirono a effettuare un simile progetto. Dare la parola alla realtà fotografata, nello stesso momento in cui specularmente il testo la illustra. Lo scrittore narra ormai attraverso parole e immagini. È questa l'operazione messa in atto da De Roberto e che segna un netto passo in avanti rispetto all'approccio degli altri scrittori a lui vicini, compreso Capuana e Zola, e

⁶ Cfr. a questo proposito quanto affermato per esempio da Diego Marmorio: «De roberto crea un lineare racconto fotografico parallelo al testo, che nel panorama della fotografia italiana di quegli anni risulta preziosamente inconsueto»; in AA.VV., *Gli scrittori e la fotografia*, a cura di D. Marmorio, pref. di L. Sciascia, Roma, Editori Riuniti 1988, p. XX.

esperimenta una nuova fase della poetica verista⁷. In poche parole, se la realtà narrata attraverso la scrittura acquista dignità di 'vero' autoraccontandosi, può assumere una vita autonoma; viceversa, la fotografia definendosi inizialmente come realtà e rapportandosi specularmente ad essa, acquista nelle mani dello scrittore una funzione narrativa.

Da questo momento, De Roberto realizza una piccola ma preziosa serie di opere in cui la fotografia non è più dunque mera illustrazione di un testo, ma parte integrante della sua invenzione narrativa. Oltre a questo volume e a una sua appendice etnografica di cui parleremo fra un momento, scrive per «La Lettura» e altre riviste una serie di articoli sulla biografia verghiana, illustrati con foto sue e di altri autori; ma soprattutto nel 1916, pubblica il più curioso e interessante di questi interventi: a poche settimane dalla morte di Capuana scrive un affettuoso quanto singolare necrologio, dal titolo *Capuana nei cimeli fotografici di Federico De Roberto*⁸; in quest'articolo rievoca la carriera dello scrittore a partire dai suoi esordi di fotografo e fotoincisore, attraverso una serie di *clichés* quasi tutti opera dell'amico scomparso.

Ma tornando al volume su Randazzo, è subito evidente come De Roberto si consideri un seguace di Brogi e Alinari, che hanno illustrato buona parte del suo precedente volume su Catania, e dai quali con sorprendente capacità riesce ad assorbire mimeticamente una notevole destrezza tecnica. La maggior parte delle sue composizioni sono ineccepibili, quanto all'uso della luce e dei chiaroscuri; le sue lastre sono nitide e ben esposte. Egli si diverte a impaginare le sue foto che quasi mai soffrono del confronto con quelle di Brogi e degli altri professionisti locali, che collaborano al libro insieme a lui. E qui l'allusione all'inclinazione mimetica non è casuale. Sin da questo livello testo e immagini interagiscono perfettamente. Una delle caratteristiche più tipiche della scrittura derobertiana è infatti la capacità di impregnarsi in maniera camaleontica dello stile e delle prassi metodologiche della materia trattata, che poi non è altro che un'esperazione di uno dei temi più tipici della poetica verista. Assistiamo infatti in questi anni alla

⁷ A questi temi è stato di recente dedicato il convegno: *Naturalistes et Véristes - Ecriture et photographie*, 20 aprile 2012, Université di Lille-3; organizzazione a cura di G. Longo e P. Tortonesè.

⁸ F. De Roberto, *Luigi Capuana nei cimeli fotografici di Federico De Roberto*, in «Noi e il Mondo», 1° gen. 1916.

pubblicazione di una lunga serie di volumi in cui De Roberto, da vero Zelig della scrittura, adotta gli strumenti, ma anche il gergo e i tic del filosofo, dello storico, del critico letterario e via dicendo. Il testo e le immagini di questo volume ne sono una dimostrazione lampante. Se il libro va letto anche come una obliqua risposta alla debole e polverosa guida turistica dei Fratelli Paternò-Castello, in esso De Roberto sfodera tutta la potenza di fuoco della sua cultura enciclopedica e multiforme, adottando via via le raffinatezze dello storico dell'arte, del cultore di storia isolana, di archeologo ecc. Fedele al metodo che gli imponeva di consultare cento riviste e monografie prima di iniziare un lavoro, ci offre un risultato di grande spessore letterario e impressionante erudizione storico-artistica. La passione per questa perla del gotico isolano è evidente. Egli non sofferma il suo monocolo soltanto sui monumenti maggiori, le grandi chiese normanne o sui palazzi gentilizi; ancora più spesso egli è attirato dai semplici dettagli architettonici, come porte e finestre, catalogati con scrupolo dal suo obiettivo, probabilmente per preservare almeno in modo virtuale questo patrimonio che lo scrittore sente minacciato, come avverte, parlando spesso dell'incuria o dei mancati restauri di tanti edifici. E in questo senso il volume su Randazzo rimane come una testimonianza unica di un patrimonio in gran parte perduto a causa dei bombardamenti della seconda guerra mondiale; il caso ha voluto infatti che il paese sia stato uno dei pochi abitati dell'interno della Sicilia a subire questo tipo di attacchi.

Un'altra serie di scatti richiama invece l'attrazione derobertiana verso i simboli del potere ecclesiastico e il suo impudente sfarzo, che sono uno dei temi centrali dei *Viceré*. Si tratta di una piccola serie, piuttosto riuscita, di nature morte di gusto pittorico, in cui lo scrittore riunisce, gli emblemi del potere religioso, politico e economico della Chiesa; come p. e. in una composizione in cui campeggia una barocca mazza pastorale, mentre in secondo piano, troviamo un cofanetto d'avorio e un calice medievali⁹.

Ma il tocco, lo stile dei *Viceré*, il gusto per il *pastiche* si sente circolare in tutto il testo: De Roberto si diverte qui a ricreare quel mosaicismo linguistico che è uno tratti più originali dei suoi capolavori: latino, spagnolo, l'italiano arcaico dei cronisti medievali o quello ammuffito e ampolloso degli eruditi

9 Id., *Randazzo e la valle dell'Alcantara*, cit., p. 70.

locali si mescolano nella sua prosa in un collage ininterrotto di citazioni: la storia di Randazzo è ricostruita con l'ausilio di una miriade di documenti che lo scrittore si diverte a incastonare uno nell'altro, tra genealogie di re o delle famiglie che si contesero questi feudi, lotte intestine tra le chiese e monasteri della diocesi, bolle papali, regalie e interventi imperiali.

Ma a un certo punto la narrazione si arresta; il tono subisce un improvviso cambiamento, prende quello più compatto dello studio etnologico. Sotto una navata di Santa Maria lo scrittore si imbatte nella «bara», l'enorme carro che viene trascinato per il paese durante la processione del 15 agosto, e a cui vengono appesi numerosissimi bambini vestiti da soldati romani e da angeli, mentre un meccanismo interno li fa volteggiare in aria¹⁰. E lo scrittore, con piglio da antropologo, si diffonde a lungo sulla descrizione della festa, parlando di riti pagani che ricordano più Vishnu e Moloch che la tradizione cristiana¹¹. Si intuisce che questa sua primizia etno-fotografica è il capitolo di cui l'autore è più fiero; certamente era questo il tema che doveva stargli più a cuore in quei mesi; alcune settimane prima si era recato infatti in un altro paese dei Nebrodi, Troina, dove aveva realizzato una serie di *dichés*, di cui è visibilmente soddisfatto¹². Contemporaneamente all'uscita del volume su Randazzo pubblica sulla «Lettura», un lungo articolo, dal titolo *San Silvestro da Troina*¹³, corredato da quegli scatti, in cui il tema etnologico viene approfondito ulteriormente. È stato detto a volte che il verismo è una sorta di versione letteraria della corrente di studi antropologici siciliani di Lionardo Vigo, Salvatore Salomone Marino, Giuseppe Pitré, ecc. Nel rilievo dato a questi argomenti dallo scrittore si intuisce il desiderio di riallacciarsi e rinvigorire uno dei temi genetici della scuola verista; ma anche il compiacimento di essere tra i primi nell'isola a proporre una dettagliata testimonianza fotografica; che lo pone tra i pionieri di uno dei filoni centrali della fotografia in Sicilia, cioè quello delle feste religiose, con cui si sono confrontati la maggior parte dei grandi autori siciliani.

10 Ivi, pp. 76-77.

11 *Ibidem*.

12 Il 7 giugno 1908 da Troina scriveva alla madre: «leri feci molte fotografie della festa, della caratteristica cavalcata medievale: tutte bene riuscite»; in: Id., *Lettere a Donna Marianna degli Asmundo*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Tringale, Catania 1978.

13 In «La Lettura, Rivista mensile del Corriere della Sera», agosto 1909, A. IX, fasc. 8., pp. 617-626.

Dall'estetica del 'truce' all'estetica dell'"ascolto': i paradigmi di Raymond Depardon e Diane Arbus per la rappresentazione della follia nel Mandalari

Il Mandalari è stato il più grande manicomio meridionale del Novecento, fu costruito alla fine del XIX secolo e da allora, per oltre un secolo, accolse prevalentemente pazienti provenienti da tutte le zone della Sicilia e della Calabria. Superò indenne il terremoto del 1908. La chiusura è avvenuta soltanto il 26 aprile 1998 nonostante la legge 180 del 1978 (comunemente e impropriamente conosciuta come legge Basaglia) imponesse la chiusura dei manicomi, intesi allora essenzialmente come luoghi di contenimento dei malati. L'ultimo direttore della struttura, Camillo Martelli – con il quale cessò l'attività – già nel 1994 pensava a una razionalizzazione del materiale d'archivio, considerato oggi una fonte preziosa di dati per le ricerche epidemiologiche, per la storia della psichiatria e della rappresentazione del malato mentale.

Oggi il Mandalari non esiste più. I suoi locali sono parte della "Cittadella della salute". La grande sala della mensa del manicomio è diventata, ad opera del dott. Matteo Allone, il primo centro diurno a norma della regione Sicilia: il Camelot. Si tratta di un centro frequentato soltanto da pazienti volontari in maniera semiresidenziale, in cui viene loro offerta la possibilità di esprimersi attraverso l'esercizio di diverse forme d'arte. Dal 1998 sono diverse le iniziative sorte a Messina in questa direzione.

Per quanto riguarda, invece, l'archivio (di cui Camillo Martelli aveva proposto una razionalizzazione), esso nel tempo ha subito gravi perdite. Il gruppo di ricerca di Semiotica e di Storia e Tecnica della Fotografia della



Fig. 1
Paziente del Mandalari.
Fotografia rinvenuta nella
cartella clinica.



Fig. 2
Paziente del Mandalari.
Fotografia rinvenuta nella
cartella clinica.

facoltà di Scienze della Formazione di Messina ha dato luogo ad uno spoglio sistematico delle circa 40 mila cartelle stimate nel 1993. Purtroppo, qualche tempo dopo l'inizio delle ricerche, un incendio accidentale ha distrutto gran parte del materiale. Oggi siamo in possesso di circa 2000 cartelle cliniche selezionate, molte delle quali contenenti reperti iconografici di vario genere. Di queste cartelle i ricercatori del gruppo hanno trascritto i documenti testuali autografi dei pazienti (lettere, racconti, romanzi, saggi, appunti e una gran quantità di altri generi di scrittura), le anamnesi degli stessi, i diari clinici dettagliati, i referti e le relazioni dei medici e tutti i documenti utili a ricostruire i diversi casi.

Il lavoro presentato con la presente relazione è, invece, di natura diversa: il materiale iconografico che verrà presentato (Figg. 1 e 2)¹ è stato tratto dalle suddette cartelle, digitalizzato e analizzato. Il fine ultimo di questa operazione è quello di confrontare alcune tra le rappresentazioni fotografiche della follia più significative con quelle rilevate da questo lavoro di ricerca in archivio. L'archivio del Mandalari si è dimostrato una fonte di informazioni davvero unica, permette l'osservazione della psicopatologia da diversi punti di vista e in modalità multimediale: dagli scritti dei pazienti desumiamo il loro punto di vista, dalle cartelle cliniche e dalle varie annotazioni il punto di vista dei medici, dalla corrispondenza tra i familiari e il personale di servizio o tra i familiari e i pazienti traiamo un giudizio sui detti rapporti e grazie alle testimonianze fotografiche giungiamo anche alla conoscenza del modo in cui il paziente si presentava al mondo.

Un altro elemento rilevante per comprendere l'importanza di questo archivio è la sostanziale unicità, nel panorama italiano, dell'approccio che contraddistingueva l'operato dei medici del Mandalari. In Italia, la tradizione organicistica nella spiegazione e nella definizione della *follia* è storicamente molto radicata². Ma il Mandalari, come si è già detto, fu costruito alla

1 Per una visione più completa del materiale cfr. P. Pennisi, *Immagini dal Mandalari*, Edas, Messina 2011.

2 Cfr. A. Comparetti, *Occursus medici de vaga aegritudine infirmatis nervorum*, Typis Francisci ex Nicolao Pezzana, Venezia 1780; V. Chiarugi, *Della pazzia in genere e in ispecie*, a cura di V. Andreoli e L. Bonuzzi, CIC Edizioni Internazionali, Roma 1991; B. Monti, *Del sistema degli esseri in generale e della natura dell'uomo: in particolare col prospetto di un corso di patologia e di terapia delle malattie mentali e con tavole statistiche degli alienati che ebbero cura nell'Ospizio Manicomiale di San Giovanni di Dio in Ancona dal 8 di Marzo sino al 31 Dicembre 1846*, Dalla Tipografia Baluffi, Ancona 1847; B. Miraglia, *Trattato di frenologia: applicata alla medicina, alla giurisprudenza criminale, alla educazione, alla morale, alle belle arti, ec.*, Stabilimento Tipografico

fine del XIX secolo, quando già la psichiatria di stampo organicistico più estremista andava tramontando: fu proprio ciò probabilmente a rendere, sin da subito, l'impostazione medica di questa struttura diversa da quella degli altri manicomi.

Come illustreremo a breve, la differenza di cui si parla non è di genere, ma di grado: i motivi che rendono unico questo archivio vanno ricercati nella ricchezza delle cartelle, frutto di eccezionale accuratezza e attenzione medica nei confronti del paziente. Quanto detto, si può evincere con facilità dal semplice confronto con i materiali d'archivio reperibili presso altre strutture analoghe: nel celebre Ospedale Psichiatrico Vincenzio Chiarugi, a San Salvi, (per circa un secolo punto di riferimento fiorentino per la cura psichiatrica tra l'Ottocento e il Novecento) ad esempio:

solo dopo il 1904 compare la modula informativa, che cominciò a proporre uno schema preordinato, volto a evidenziare prevalentemente il contesto sociale di appartenenza e certe notizie anamnestiche, unitamente ai sintomi più appariscenti della malattia³.

Seppur lentamente, un'evoluzione è ravvisabile anche negli altri manicomi, tuttavia essa si muove in una direzione differente:

Nei pochi anni che separano la gestione del Bini a Bonifazio da quella di Tanzi a San Salvi, la nosografia subisce quella profonda modificazione, che porterà alla accettazione dei criteri classificatori kraepeliniani: la documentazione propone una diversa terminologia ed un diverso sistema classificatorio, che traduce in termini nuovi antiche patologie, superando la imperante "mitologia del cervello"⁴.

dell'Ancora, Napoli 1853; A. Morselli, *Manuale di semeiotica delle malattie mentali: guida alla diagnosi della pazzia per i medici, i medici-leghisti e gli studenti*, Vallardi, Milano 1898; A. Morselli, *Manuale di psichiatria ad uso dei medici e degli studenti*, Idelson, Napoli 1921. Meno radicali: G. Fantonetti, *Della pazzia: saggio teorico-pratico*, Editori degli Annali Universali delle Scienze e dell'Industria, Milano 1830; G. Fantonetti, "Del giusto valore della cura morale della pazzia", *Memorie dell'I. R. Istituto lombardo di scienze, lettere ed arti*, vol. I, p. 25 e sgg., 1841.

³ D. Lippi, *San Salvi. Storia di un manicomio*, Leo S. Olshcki, Firenze 1996, p. 133. Altro esempio in A. Scartabellati, *L'umanità inutile. La "questione follia" in Italia tra fine Ottocento e inizio Novecento e il caso del Manicomio Provinciale di Cremona*, Franco Angeli, Milano 2001, pp. 334-335.

⁴ D. Lippi, *San Salvi. Storia di un manicomio*, cit., p. 137.

Stando a quanto afferma Nicola Bettiol, autore di una tesi sul S. Artemio di Treviso, nelle cartelle cliniche di questo manicomio, oltre che osservazioni di natura medica, ci sono anche le anamnesi dei pazienti, le lettere scritte dai pazienti (soldati) e quelle da essi ricevute⁵, tuttavia, come ammette lo stesso studioso, «si tratta di poche missive»⁶, benché spesso i medici incitassero i pazienti a scrivere perché «le lettere divenivano [...] una sorta di estensione del diario clinico»⁷. Ma il fatto che fossero i medici a incitare talvolta i pazienti a scrivere e la consapevolezza di molti pazienti che le lettere sarebbero state, prima della spedizione (o della ricezione), esaminate e, in caso di necessità, censurate dai medici⁸ dovrebbero indurci a interpretare con maggiore cautela i dati pervenuti in questo archivio: l'attenzione rivolta al mantenimento delle apparenze era probabilmente anteposta a quella per il paziente.

Andrea Scartabellati, durante le ricerche sull'archivio del Manicomio Provinciale di Cremona (oggi conservate all'Archivio di Stato) ha altresì reperito alcune lettere scritte dai pazienti, ma anch'esse in quantità esigua: «proponendo i testi di quelle poche lettere che ho potuto ritrovare all'interno delle cartelle cliniche»⁹.

Un'altra ricerca che val la pena citare è quella condotta da Maria Vittoria Adami, autrice di un'indagine condotta sulle cartelle nosografiche dell'ospedale psichiatrico San Giacomo di Tomba, la quale ha riscontrato, nel materiale analizzato, la presenza di rappresentazioni fotografiche dei pazienti¹⁰. La giornalista attribuisce il fenomeno all'influenza che le teorie lombrosiane hanno esercitato sulle politiche del manicomio da lei studiato. Questa ipotesi, tuttavia, non sembra plausibile nell'interpretazione della presenza delle fotografie dei pazienti nelle cartelle nosografiche del Mandalari, a porla in discussione è proprio la peculiarità della

5 N. Bettiol in A. Scartabellati (a cura di), *Dalle trincee al manicomio. Esperienza bellica e destino di matti e psichiatri nella Grande guerra*, cit., p. 222.

6 Ivi, p. 231.

7 N. Bettiol in A. Scartabellati (a cura di), *Dalle trincee al manicomio. Esperienza bellica e destino di matti e psichiatri nella Grande guerra*, cit., p. 222.

8 Cfr. ivi, pp. 238-240.

9 A. Scartabellati (a cura di), *Dalle trincee al manicomio. Esperienza bellica e destino di matti e psichiatri nella Grande guerra*, cit., p. 249.

10 V. Adami in A. Scartabellati (a cura di), *Dalle trincee al manicomio. Esperienza bellica e destino di matti e psichiatri nella Grande guerra*, cit., p. 370.

rappresentazione: i pazienti del San Giacomo di Tomba sono immortalati generalmente in due pose, di fronte e di profilo; quelli del Mandalari, invece, non sono mai rappresentati di profilo, ma sempre in una prospettiva frontale.

Un altro grande archivio fotografico presente in Italia è quello dell'ospedale San Servolo, collocato sull'isola di San Servolo (Venezia) e in seguito ampliatosi nell'isola di San Clemente, a Morocco e infine a Mogliano Veneto. Questo archivio fotografico, ancora in buono stato, è oggi consultabile su appuntamento e raccoglie circa 13.000 lastre fotografiche, molte di queste erano fotografie di pazienti allegate alla cartella clinica «sia a scopo di identificazione, sia allo scopo di fissare e di diffondere attraverso i trattati e gli scritti e gli altri canali culturali l'immagine della follia»¹¹.

L'elenco riportato, sia chiaro, non pretende di essere esaustivo, il suo scopo è semplicemente illustrativo: si spera – attraverso esso – di offrire al lettore un'idea della generale organizzazione degli archivi negli altri manicomi italiani, al fine di fargli comprendere quali siano le peculiarità di quello del Mandalari. Raramente si sono riscontrate, presso gli archivi degli ex-manicomi, descrizioni così dettagliate e costantemente aggiornate sull'evoluzione della patologia mentale del paziente e soprattutto sul suo vissuto personale. La ricchezza delle cartelle del Mandalari è certamente ricollegabile alla storia della gestione della struttura: tra i dirigenti, infatti, non vi furono soltanto medici con una formazione clinico-psichiatrica, ma anche specialisti con una formazione psicopatologica. L'inestimabile valore del patrimonio scientifico-filosofico di queste cartelle nasce dalla possibilità di evincere in esse una descrizione della condizione esistenziale del paziente da molteplici punti di vista. Innanzitutto dal punto di vista di medici che, con grande accuratezza, cercavano di comprendere la logica, apparentemente ermetica e impenetrabile, della prigione di vetro che ogni *folle* sembra costruirsi. In secondo luogo dal punto di vista della società – ravvisabile attraverso gli articoli di giornale raccolti sui pazienti e le lettere dei parenti –, un punto di vista che spesso tradisce l'eterna

11 M. Galzigna, H. Terzian (a cura di), *L'archivio della follia: il manicomio di San Servolo e la nascita di una Fondazione, antologia di testi e documenti*, Marsilio, Venezia 1980, p. 18.

incomprensione tra il *mondo normale* e il mondo del dramma esistenziale, della solitudine, della patologia che imperturbabilmente devasta l'io del paziente, costringendolo spesso alla reclusione fino al termine dei suoi giorni. Ma il contributo più importante che queste cartelle ci offrono nello studio della psicopatologia deriva dalla prospettiva del paziente stesso, desumibile attraverso i suoi racconti, le sue poesie, le sue lettere, i suoi disegni, le trascrizioni dei suoi dialoghi con i dottori.

Tutto ciò ha lo scopo di *tematizzare scientificamente* lo studio della psicopatologia, ha lo scopo di verificare e chiarirne le strutture concettuali¹², con un approccio che – lungi dall'aderire allo stampo kraepeliniano allora prevalente in Italia – volgeva piuttosto a «cogliere l'essenza della stramberia [...] partendo dalle sue peculiari modalità di esistenza, dal suo essere-nel-mondo»¹³. Ogni paziente vive una specifica condizione che la fenomenologia ha chiamato “modalità di esistenza”. Ciò che a noi spesso sembra illogico e incomprensibile, in realtà avrebbe bisogno delle chiavi di decodificazione giuste. Ogni fotografia, ogni caso clinico, ogni lettera, ogni pagina di diario raccolti in questo archivio non costituiscono soltanto materiale storico attraverso cui conoscere il passato di questo antico manicomio, ma sono anche possibili chiavi di decodificazione per i diversi linguaggi della malattia mentale. Come leggere in quest'ambito la presenza della rappresentazione fotografica nelle cartelle del Mandalari? È possibile ipotizzare che, oltre al chiaro intento identificativo, le fotografie in questione siano state adoperate dai medici del Mandalari per aggiungere tasselli alla tematizzazione scientifica della psicopatologia?

Dai documenti a nostra disposizione, non è possibile azzardare alcuna risposta a quest'ultima domanda, tuttavia essa – a sua volta – apre la strada a un'altra domanda, di cui forse, possiamo tentare una risposta: la fotografia non può, certamente, da sola riuscire a decodificare la *modalità d'esistenza* del soggetto immortalato, ma può – almeno in parte – contribuire a questa operazione?

Adoperando un approccio un po' inconsueto, potremmo considerare l'estetica di Diane Arbus¹⁴ un po' un equivalente fotografico della

12 L. Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata*, SE, Milano 2011.

13 *Ibidem*.

14 Sulla tematica specifica del *disturbo* mentale cfr. soprattutto D. Arbus, *Untitled*, Thames &



Fig. 3
D. Arbus, *Untitled*, 1970-71.

prospettiva fenomenologica allo studio della psicopatologia. Proprio come nelle immagini dell'archivio del Mandalari, nelle sue fotografie a prevalere è la prospettiva frontale, che intende conoscere il soggetto che ci sta di fronte ponendolo sullo stesso piano del fotografo (Fig. 3). Si tratta di un approccio all'alterità in cui quest'ultima è vissuta come un mistero al quale volgersi con un po' di paura¹⁵. La stessa paura è ravvisabile nelle parole di Raymond Depardon, il fotoreporter francese a cui Franco Basaglia permise di visitare il San Clemente allo scopo di fargli testimoniare la realtà manicomiale:

En passant la porte d'entrée, j'avais un peu d'appréhension: la peur de rencontrer mon premier fou... [...] Quelques minutes plus tard, j'étais assis parmi eux, ils parlaient en italien, très vite, mais déjà j'avais moins peur¹⁶.

Hudson, London 1995.

15 D. Arbus, *Diane Arbus*, Photology, Milano 2008, t. 1.

16 R. Depardon, B. Cuau, *San Clemente*, Centre National de la Photographie, Paris 1984,



Fig. 4
D. Arbus, *Untitled*, 1970-71.

Negli scatti della Arbus la ricerca si configura come un atto di curiosità, una curiosità intelligente, volta a penetrare nelle più minuziose sfumature della realtà, nel mondo del soggetto, nella sua modalità di esistenza: rappresentare il soggetto è innanzitutto cercare di comprenderlo e presentarlo sotto una nuova prospettiva, la sua stessa prospettiva; è lasciare che il soggetto si acconci e si atteggi *appositamente* per posare, lasciare che sia lui a raccontare se stesso, a descriverci il suo mondo, ma soprattutto a indicarci come vorrebbe essere visto dagli altri: «Tutto il mondo desidera dare di sé una certa immagine, ma questa è sempre diversa da quella che appare»¹⁷ (Fig. 4) e ciò avviene perché «c'è un mondo tra ciò che voi

terzultima pagina (il fotografo sta descrivendo la sua prima visita). Per approfondimenti sul dibattito riguardante i rapporti tra realtà politica e sociale e psichiatria, cfr. F. Basaglia (a cura di), *Che cos'è la psichiatria*, Baldini & Castoldi, Milano 1997. Sul manicomio in Italia da un punto di vista storico cfr., R. Canosa, *Storia del manicomio in Italia dall'Unità a oggi*, Feltrinelli, Milano 1979. Invece, per una panoramica (non esaustiva, ma certamente valida) dei principali lavori fotografici sulla follia, cfr. S. Parmigiani (a cura di), *Il volto della follia: cent'anni di immagini del dolore*, Skira, Milano 2005.

¹⁷ D. Arbus, *Diane Arbus*, cit., t. 1.

vorreste che la gente pensi di voi e ciò che non le potete impedire di pensare»¹⁸. «Quello che cerco di spiegare è che [...] la tragedia degli altri non è mai uguale alla propria»¹⁹.

È in questo quadro, la macchina fotografica permette un nuovo approccio al soggetto, «è una specie di lasciapassare»²⁰ e ci offrirà un nuovo strumento attraverso cui non solo rappresentare l'altro, ma anche ascoltarlo:

C'è un esempio di qualcosa che non ho mai fotografato che però per me è come una fotografia. È un racconto di Kafka intitolato "Indagini di un cane", che ho letto molto, molto tempo fa e poi ho riletto diverse volte. È una storia fantastica scritta dal cane, e racconta la vera vita da cani di un cane²¹.

La fotografia è il racconto che il soggetto fa di se stesso e della sua tragedia. Per Diane Arbus le fotografie devono parlarci del soggetto immortalato, devono contribuire a farci addentrare nel mistero che penetra il loro mondo, possono offrirci informazioni altrimenti inaccessibili e ciò è da attribuire alla fredda esattezza che il mezzo fotografico adopera nel descriverci l'*altro*:

Il processo in sé ha un genere di esattezza, di analisi, a cui normalmente non siamo soggetti. A cui, cioè, non ci sottoponiamo a vicenda. L'uso della macchina fotografica ci rende meno gentili di come siamo di solito. È un po' fredda, un po' severa²².

Anche in Raymond Depardon, la macchina fotografica è un pretesto per esorcizzare la paura di conoscere l'altro: «le reportage n'était qu'un prétexte: j'avais besoin de m'exorciser»²³. La rappresentazione arbusiana del disturbo mentale si oppone, tuttavia, alla classica rappresentazione, forse un po' *voyeristica*, che tende a descrivere il *folle* innanzitutto come una creatura esotica

18 L. Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata*, SE, Milano 2011.

19 *Ibidem*.

20 *Ibidem*.

21 Ivi, t. 8

22 Ivi, t. 2.

23 R. Depardon, B. Cuau, *San Clemente*, cit., terzultima pagina.



Fig. 5
R. Depardon, *Ospedale psichiatrico Bianchi*, Napoli, 1979.

da compitare, da osservare e studiare nelle sue stranezze, con un certo distacco. Di questo secondo tipo di rappresentazione Depardon può certamente essere considerato un rappresentante (**Fig. 5**). Questa rappresentazione di stampo giornalistico, che potremmo ribattezzare *estetica del truce*, enfatizza, del disagio mentale, soprattutto la sofferenza e la stranezza: fu molto diffusa negli anni Sessanta, (quando il vento Basaglia cominciava ad animare le foglie della rivolta) e ha certamente il merito di riuscire nella sensibilizzazione delle coscienze verso realtà troppo spesso dimenticate; tuttavia, si tratta di una prospettiva esterna all'*altro*. Una prospettiva cui sovente sfugge *l'essere-nel-mondo* del paziente, una prospettiva che non giunge alla conoscenza, ma si ferma alla denuncia: stiamo pensando, ad esempio, agli esiti artistici dei tre pionieri basagliani Luciano D'Alessandro, Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin. Al contrario di quanto avviene nella rappresentazione proposta da questa prospettiva, nell'*estetica dell'ascolto* il punto di partenza per ogni fotogramma è la dignità del soggetto immortalato: «Non fotograferei mai i cani sdraiati nel fango»²⁴.

24 D. Arbus, *Diane Arbus*, cit., t. 8.

Come abbiamo mostrato attraverso la comparazione delle citazioni di Diane Arbus con quelle di Raymond Depardon, in entrambi i casi, il processo conoscitivo ha inizio con una sensazione di paura, quest'ultima però viene esorcizzata dalla macchina fotografica. La macchina fotografica legittima agli occhi dell'altro la nostra sete di conoscenza. In nessun caso il processo conoscitivo giunge a un definitivo compimento, tuttavia possiamo riscontrare una differenza fondamentale tra i due approcci: in un certo senso, la rappresentazione del *truce* è quella della *prima impressione*, essa lavora attraverso estetizzazioni formali, ricorre a espedienti convenzionali per ottenere un forte impatto emotivo in chi ne fruisce. Attraverso quest'approccio conoscitivo, il processo di incontro con *l'altro* sembra, ad un certo punto, arrestarsi. Forse, in questo modo, l'altro non ha più nulla da offrirci: è come se gli sottraessimo la parola. *L'estetica dell'ascolto*, invece, è un'esplorazione più lenta, non finita, l'incontro con *l'altro*, in questo caso, si configura come un'indagine stupita, che lascia parlare proprio il soggetto rappresentato e lo lascia parlare per sempre; probabilmente non finiremo mai di leggere nuovi, reconditi significati nelle fotografie di Diane Arbus: «Ultimamente mi sono resa conto di quanto, in una fotografia, amo ciò che non si vede. Una vera e propria oscurità fisica. È davvero emozionante per me vedere di nuovo l'oscurità»²⁵.

E così, all'ossessione della conoscenza che ha tormentato Diane Arbus fino all'ultimo dei suoi giorni, opponiamo la rinuncia di Depardon; nell'*estetica del truce* la fine della paura corrisponde con la fine della curiosità, con la fine della conoscenza:

Un jour je fus surpris de ne plus avoir aucune émotion en faisant mes photos. Je n'avais plus cette fièvre du début, cette distance avec le décor. Je commençai à m'approcher trop, à travailler comme un technicien, à choisir mes cadrages, à attendre la prouesse d'une bonne image. J'étais devenu trop lucide. Je n'avais plus peur des fous. J'ai arrêté aussitôt, je suis rentré à Paris et je n'ai plus jamais fait de photos à San Clemente²⁶.

Al contrario, nell'*estetica dell'ascolto* la conoscenza sembra manifestarsi,

25 *Ibidem.*

26 R. Depardon, B. Cuau, *San Clemente*, cit., penultima pagina.

anche solo per un *infinito istante*²⁷, per poi sfumarsi lentamente fino a svanire, dissolvendosi nell'oscurità dell'oblio cosciente. Ma in quell'infinito istante di contatto tra il fotografo e il fotografato, la luce ha per sempre immortalato il fugace messaggio: «Sento di riuscire a cogliere una certa qualità delle cose. È qualcosa di impercettibile, quasi imbarazzante, ma sono convinta che ci sono cose che nessuno vedrebbe se non le fotografassi»²⁸.

27 G. Dyer, *L'infinito istante. Saggio sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2007.

28 D. Arbus, *Diane Arbus*, cit., t. 15.

Il maggio delle anime nel Fondo Bellosi-Zaffagnini: immagini e suoni¹

Premesse e obiettivi della ricerca

Fino agli anni Settanta si può dire che la Romagna mancasse di un tentativo sistematico di indagine sul campo nell'ambito delle ricerche su quello che, su influenza di Roberto Leydi, venne di lì a poco chiamato «mondo popolare». I numerosi contributi apparsi sin dagli ultimi decenni dell'Ottocento sulle tradizioni popolari, sui canti, sulle fiabe, sugli oggetti e abiti del lavoro e della vita quotidiana sono strettamente legati all'approccio filologico e letterario di origine ottocentesca, il quale, nel corso del tempo, si è accresciuto di una componente identitaria e ideologica, sollecitata dal tentativo di rinnovamento del folklore romagnolo operato da Aldo Spallicci e dai collaboratori delle riviste «Il Plaustro» e «La Piè», per poi assumere, anche se marginalmente, un'impronta «toschiana», perlomeno per quanto riguarda alcuni importanti progetti editoriali². Ebbero un'influenza poco rilevante, dal punto di vista metodologico, le ricerche condotte con l'utilizzo dei mezzi di registrazione sonora da parte di Friedrich Schürr sul dialetto romagnolo e impatto ancor minore, purtroppo, ebbero le indagini di Ernesto De Martino nel ravennate, che non condussero mai al lavoro di ampio respiro che lo studioso napoletano aveva inizialmente auspicato³.

Pertanto la ricerca sul terreno condotta da Giuseppe Bellosi (dialettologo e studioso delle tradizioni popolari) e da Giovanni Zaffagnini

1 Il paragrafo *Premesse e obiettivi della ricerca* è di Cristina Ghirardini, quelli intitolati *La ricerca fotografica sul campo: teoria e prassi* e *L'Archivio Zaffagnini* sono di Raffaella Biscioni.

2 Su questi aspetti cfr. C. Ghirardini, *Ciò che è vivo e ciò che è morto di Romagna solatia di Toschi*, in P. Toschi, *Romagna solatia*, Imola, La Mandragora 2011, pp. XI-XLVIII.

3 Alcune osservazioni in proposito si trovano in C. Ghirardini, *Ciò che è vivo e ciò che è morto*, cit., cfr. anche C. Bermani, G. Brandolini, F. Coggiola, «*Qui a Ravenna de Martino ha lasciato un segno?*», *Conversazione di Giovannino Brandolini* [...], «Il de Martino», n. 5-6, 1996, pp. 104-115 e G. Brandolini, *Appunti per una ricerca nel Ravennate*, «Il de Martino», n. 5-6, 1996, pp. 116-125.



Fig. 01
Giovanni Zaffagnini, *I maggioli di Casola Valsenio*, 1 maggio 1983.



Fig. 02
Giovanni Zaffagnini, *I maggioli di Casola Valsenio*, 1 maggio 1983.

(fotografo) dai primi anni Settanta fino agli inizi degli anni Novanta entro i confini linguistici della Romagna sui repertori poetici e narrativi di tradizione orale, su quanto rimaneva delle usanze rituali, sui guaritori e sulla cultura materiale, facendo uso del registratore e della macchina fotografica, costituisce una novità imprescindibile ancora oggi per la mole dei risultati prodotti⁴. Essa inaugurava un metodo di lavoro nuovo, nel quale la profonda conoscenza degli scritti dei folkloristi si univa alla consapevolezza dell'importanza dell'approccio auditivo e visivo, volto a produrre "documenti" che potessero costituire preziose "fonti" per la teorizzazione successiva al lavoro sul campo. L'indagine era volta a raccogliere «fatti folklorici» e quindi repertori narrativi o cantati e conoscenze che si presumeva l'intervistato potesse comunicare; era volta a descrivere pratiche e rituali, a interloquire con informatori «specializzati» o «generici»⁵, dunque ad una descrizione dello stato di conservazione di conoscenze che si presumeva essere a rischio di estinzione o di uso decontestualizzato; non c'era un intento di critica culturale e di esame delle motivazioni e delle modalità di interazione anche emotiva fra individui (ricercatore compreso) che sono parte dell'approccio antropologico odierno. Alcune considerazioni su un capitolo limitato di questa ricerca, il cantar maggio⁶, può aiutare a comprendere il lavoro dei due ricercatori, i quali teorizzarono sin dall'inizio della loro collaborazione l'importanza dell'uso contestuale di registratore e macchina fotografica⁷.

Lo spazio che ci è concesso in questa sede non consente di contestualizzare come sarebbe opportuno il lavoro di Bellosi e Zaffagnini

4 Le registrazioni di Giuseppe Bellosi sono ora in corso di digitalizzazione e catalogazione al Centro per il dialetto romagnolo della Fondazione Casa di Oriani di Ravenna (www.fondazionecasadoriani.it, www.casafoschi.it), le fotografie sono conservate dallo stesso Zaffagnini.

5 G. Bellosi, G. Zaffagnini, *Aspetti della ricerca folklorica sul campo. Appunti*, Lugo, Centro per la cultura delle classi popolari presso Biblioteca Comunale F. Trisi 1980, pp. 11-12.

6 Si tratta, come è noto, di una questua rituale che si svolge la vigilia del primo maggio e che in Romagna, come in altre aree della penisola, ha assunto la funzione raccogliere offerte (solitamente in denaro) a favore di parrocchie o istituti religiosi. Gruppi di uomini si recano di casa in casa cantando: dopo una breve sosta presso ciascuna famiglia in cui vengono accolti con cibi e bevande, ai maggioli viene fatta un'offerta; fino ad alcuni decenni fa essa era destinata a celebrare messe a favore delle anime purganti, oggi i proventi vanno in beneficenza.

7 G. Bellosi, G. Zaffagnini, *Aspetti della ricerca folklorica sul campo. Appunti*, cit., pp. 7-8, 29-36, cfr. anche G. Bellosi, G. Zaffagnini, *Fotografia e cultura popolare: le ricerche in Romagna*, «La Ricerca Folklorica», n. 3, 1981, pp. 103-108.



Fig. 03

Giovanni Zaffagnini, *L'offerta ai maggioli*, Casola Valsenio, 1 maggio 1983.

alla luce del panorama italiano degli anni Settanta e Ottanta, tuttavia esso si colloca in un'epoca fervida di esperienze di ricerca "folklorica" in Italia settentrionale, che se dal punto di vista metodologico si richiamava alle esperienze demartiniane degli anni Cinquanta e Sessanta, ancora oggi ritenute fondanti per lo sviluppo dell'antropologia in Italia, tuttavia procedeva in diverse direzioni e con obiettivi e strategie assai diversificati. Si tratta di un'epoca in cui la ricerca linguistica, quella storica e quella etnografica ed etnomusicologica cominciavano a condividere metodi e strumenti, appoggiandosi ad istituzioni quali le università, i musei, gli istituti storici della Resistenza e i nuovi centri di documentazione che andavano sorgendo numerosi e tra i quali uno dei più produttivi e longevi fu l'Ufficio per la Cultura del Mondo Popolare della Regione Lombardia fondato da Roberto Leydi a Milano nel 1972, ora Archivio di Etnografia e Storia Sociale. Registratore e macchina fotografica, e talvolta anche la telecamera, cominciavano a diffondersi come strumenti imprescindibili⁸

8 I volumi della collana Mondo popolare in Lombardia e i dischi prodotti a complemento

per comprendere un mondo rurale, montano, ma anche urbano, in veloce mutamento, non angustiato dalla “questione meridionale” che rimane sullo sfondo delle precedenti e coeve ricerche nell’Italia del Sud, ma nel quale il desiderio di conoscere aspetti meno evidenti della cultura contemporanea dell’Italia settentrionale, apparentemente industrializzata e moderna, era mescolato a istanze identitarie e ad una percezione delle classi popolari che risentiva degli scritti gramsciani e del valore che essi attribuivano alla cultura delle classi contadine ed operaie⁹. In Romagna queste motivazioni erano associate ad una reazione da parte di Bellosi e Zaffagnini alla strumentalizzazione delle conoscenze sulla cultura popolare da parte di pro loco e gruppi folkloristici, volta a costruire eventi di intrattenimento facendo leva su oggetti e simboli che si potessero prestare ad un superficiale e orgoglioso senso di identità sub-regionale¹⁰.

La stretta collaborazione fra Bellosi e Zaffagnini nel caso delle ricerche sul cantar maggio ha prodotto nel corso di tredici anni (dal 1978 al 1991) una serie di materiali che è possibile considerare come complementari. Si possono mettere a confronto registrazioni e fotografie, realizzate come si diceva in maniera contestuale, ma anche i diari redatti da Bellosi, che contengono i resoconti dei viaggi, e altro materiale raccolto nel corso delle ricerche, per esempio i foglietti manoscritti o dattiloscritti contenenti i testi dei canti¹¹.

Già si è accennato all’obiettivo di documentare «fatti folklorici» che i due

dell’attività editoriale, nonché i documentari realizzati dai ricercatori facenti capo all’Ufficio per la Cultura del Mondo Popolare della Regione Lombardia ne sono un esempio. Una riflessione rispettivamente sul cinema e sulla fotografia si trova anche nei volumi 2 (1980) e 3 (1981) della rivista «La Ricerca Folklorica», a cui hanno contribuito alcuni dei ricercatori più attivi in Italia settentrionale.

9 Cfr. a proposito l’introduzione di Roberto Leydi al primo volume della collana Mondo popolare in Lombardia: R. Leydi, *Premessa*, in *Bergamo e il suo territorio*, Milano, Silvana Editoriale 1991 [1977], pp. 8-10.

10 Contro questa tendenza Bellosi e Zaffagnini organizzarono la mostra «Romagna mia» presso la Biblioteca Comunale di Lugo in occasione del primo maggio 1979, di cui fu pubblicato il catalogo: *Romagna mia. La mistificazione del popolare in Romagna*, fotografie di G. Zaffagnini e E. Melandri, introduzione di G. Bellosi, Lugo, 1979.

11 Le registrazioni di Bellosi fatte in occasione del cantar maggio sono consultabili su www.casafoschi.it. Alcune delle fotografie di Zaffagnini sono state pubblicate nel catalogo della mostra fotografica *Siamo qua con canti e suoni*, allestita dal Centro per il dialetto romagnolo nel 2010-2011 presso la Biblioteca Oriani di Ravenna, il Cardello di Casola Valsenio e i Magazzini del sale di Cervia, cfr. G. Zaffagnini, *Siamo qua con canti e suoni. I canti rituali dell’Epifania e di Calendimaggio in Romagna*, Ravenna, Longo 2010.



Fig. 04

Giovanni Zaffagnini, Provini: 167Ab - Le prove del cantar maggio a Casola Valsenio, 27 aprile 1983; 167Ac - Il cantar maggio a Palazzuolo sul Senio, 1 maggio 1983; 167Ad - Il cantar maggio a Casola Valsenio, 1 maggio 1983.



Fig. 05

Giovanni Zaffagnini, Provini: 206B - Il cantar maggio a San Pellegrino di Firenzuola, 29 aprile 1989.

si erano posti: la loro ricerca infatti individua vallate e località nelle quali il maggio è ancora in funzione, i gesti del rituale, gli abbigliamenti, i canti, gli informatori «specializzati», i cibi, le offerte in denaro o uova. Individuano i gruppi di maggioli e i percorsi dei medesimi, i casi in cui il “rito” è stato abbandonato e ripreso di recente e quelli nei quali si è verificata una maggiore continuità dal secondo dopoguerra. I cantori, i “cassieri” (ovvero i raccoglitori delle offerte), i suonatori sono fotografati in quanto “attori” del cantar maggio con scarso approfondimento personale, salvo i casi in cui essi potevano dire qualcosa su altri repertori, per esempio gli indovinelli, i canti e altre storielle raccontate dai maggioli di Casola Valsenio durante le prove del cantar maggio, oppure i balli “antichi” (precedenti all’arrivo del liscio) come saltarello, giga, quadriglia, veneziana, trescone, lombardina di Delso Giannelli, suonatore anziano di San Pellegrino di Firenzuola, che partecipava ancora, seppur marginalmente, al maggio nel 1978 e 1979. Rimangono completamente sullo sfondo, in questa ricerca di «fatti» e di «informatori», l’emotività delle persone, le loro motivazioni personali, il rapporto instaurato con i ricercatori, i percorsi di autorappresentazione che di lì a qualche anno, per esempio a Casola Valsenio, avrebbero portato alla creazione di un gruppo folkloristico che si esibisce anche al di fuori del cantar maggio.

Solo alcuni momenti delle prove del cantar maggio a Casola Valsenio, registrate il 27 aprile 1983, dunque subito prima la data canonica del “rito”, consentono di intuire il clima goliardico, cameratesco e quasi carnevalesco che si instaura in quella occasione, le dinamiche di esibizionismo, di cameratismo, di coinvolgimento emotivo degli uomini del gruppo riunito per le prove, aspetti che all’epoca esulavano dagli obiettivi che si prefiggevano i due ricercatori. Rimangono fuori dallo sguardo di Zaffagnini anche i cantar maggio “da pro loco”: a Palazzuolo sul Senio nel 1983, un gruppo, che dalle registrazioni si intuisce essere stato organizzato ex novo dalla pro loco sulla base del rinnovato interesse nella valle per il cantar maggio, ottiene dal fotografo solo due scatti, a semplice sussidio mnemonico del fatto a cui si è partecipato. Ma a guardare le sole fotografie parrebbe di trovarsi di fronte ad un gruppo di maggioli non diverso dagli altri: sono le registrazioni di Bellosi che consentono di ricostruire l’eccessiva, per Bellosi e Zaffagnini, artificiosità dell’evento a cui assistono,

non riuscendo a mettere in atto, attraverso le sole immagini, una lettura ironica che restituisse il senso forzato e caricato di ostentazione identitaria che il contesto esprimeva.

La ricerca fotografica sul campo: teoria e prassi

Quando nel 1974 Giovanni Zaffagnini¹² iniziò la sua attività di “etnofotografo” intraprendendo la ricerca sul campo insieme a Giuseppe Bellosi, l'applicazione della fotografia sul terreno dell'etnografia era ormai un fatto acquisito anche in Italia: al tempo delle spedizioni di De Martino e Franco Pinna nell'Italia meridionale degli anni Cinquanta e Sessanta, si era infatti verificata una definitiva «saldatura fra la vicenda fotografica e quella degli studi folkloristici»¹³. Da questo momento in poi la ricerca sul campo, e specialmente quella etnomusicologica, divenne imprescindibile da una realizzazione fotografica che apportava un plusvalore informativo: il rapporto gesto/esecuzione musicale, il contesto ambientale, il linguaggio del corpo, lo spazio e il suo legame con i soggetti ripresi e molti altri aspetti che la sola registrazione sonora non sarebbe stata in grado di cogliere.

Anche l'esperienza di lavoro combinato di Bellosi e Zaffagnini (affinato sempre più dalla sistematicità e continuità nel tempo delle uscite sul campo) si mosse dunque in questo orizzonte culturale e metodologico producendo una “documentazione simultanea” in grado di mettere in

12 Giovanni Zaffagnini è nato nel 1945 a Fusignano, dove vive e lavora. Iniziò a fotografare come autodidatta all'inizio degli anni Settanta rivolgendo la sua attenzione verso gli aspetti della cultura contadina e agraria del territorio romagnolo, per poi avviare dal 1974 la stretta collaborazione con Giuseppe Bellosi. Essa ha permesso nell'arco di quasi vent'anni di produrre un archivio di circa 12.500 scatti dedicati esclusivamente alla cultura popolare della Romagna. Ha cominciato a metà degli anni Ottanta una collaborazione con l'Istituto dei Beni Culturali dell'Emilia Romagna e parallelamente ha iniziato un'intensa attività espositiva entrando in stretto contatto con alcuni dei principali autori della fotografia italiana: Mario Cresci, Luigi Ghirri, Olivo Barbieri, Giovanni Chiaramonte, Vittore Fossati, ecc. Successivamente, e forse proprio in relazione all'ambiente fotografico che per tutti gli anni Ottanta divenne suo punto di riferimento culturale, si è dedicato alla fotografia di paesaggio, con particolare attenzione agli spazi urbani, alle tematiche ambientali e a diversi aspetti della quotidianità, perseguendo una ricerca personale sul linguaggio fotografico. Tale cambiamento tematico ha coinciso con un'evoluzione che progressivamente lo ha portato ad approdare all'esperienza americana dei New Topographics.

13 Una ricerca incrociata fra archivio di immagini e archivio delle registrazioni conferma oggi questo aspetto: ogni immagine o sequenza di immagini si riferisce a una seduta di registrazione.

relazione il dato visivo con il dato sonoro, dove ogni nucleo di immagini era importante poiché legato ai materiali sonori ad esso collegati¹⁴.

L'approccio essenzialmente visivo di Zaffagnini gli garantì la possibilità di mantenere un alto grado di autonomia, nonostante il proprio lavoro rimanesse in linea con l'impostazione della ricerca definita insieme a Bellosi, le cui linee programmatiche si ritrovano nel volume che pubblicarono nel 1980¹⁵.

Certamente l'esperienza fotografica di Zaffagnini nacque fortemente connotata in senso documentario, attenta alle possibilità analitiche ed euristiche del mezzo fotografico relativamente alla ricerca etnografica¹⁶.

Tale orientamento, che privilegiava il potenziale oggettivo della fotografia, era d'altronde il più diffuso e pregnante in questi anni e caratterizzava il gran numero delle esperienze che sarebbero poi state ricondotte alla vicenda italiana dell'antropologia visiva¹⁷. D'altro canto, se pensiamo alla nascita e alla storia della stessa disciplina possiamo vedere come essa basasse i propri postulati teorici sul paradigma visione/conoscenza e dunque proprio sulla capacità che si attribuiva alla fotografia di ampliare l'attendibilità dell'osservazione antropologica, di registrare e documentare l'esperienza sul campo seguendo un rigore scientifico nella documentazione che escludesse le impressioni soggettive per poter descrivere con sicurezza i fatti.

Questo approccio oggi è stato largamente superato dalla riflessione

14 Una ricerca incrociata fra archivio di immagini e archivio delle registrazioni conferma oggi questo aspetto: ogni immagine o sequenza di immagini si riferisce a una seduta di registrazione.

15 G. Bellosi, G. Zaffagnini, *Aspetti della ricerca folklorica sul campo*, cit. In questo testo Zaffagnini affronta le questioni teoriche più importanti del linguaggio fotografico in relazione alla ricerca etnografica, mentre Bellosi fornisce soprattutto indicazioni pratiche e in parte analitiche in relazione ai dati raccolti durante le interviste. Una definizione invece dell'oggetto di ricerca dell'etnografo si ha piuttosto nel volume del 1979 dal titolo «*Romagna mia*». *La mistificazione del popolare in Romagna*, cit.

16 I riferimenti teorici di Zaffagnini in questa fase della sua ricerca devono molto al lavoro di Lello Mazzacane e Mario Cresci. Cfr. L. Mazzacane, *Miseria e follia: il morso della tarantola*, Milano, Editphoto 1971; L. Mazzacane, L. M. Lombardi Satriani, *Perché le feste*, Roma, Edizioni Savelli 1974; M. Cresci, *Fotografia come pratica analitica*, presentazione di E. Taramelli, Milano, Editphoto 1977, Supplemento a «*Fotografia Italiana*» n. 229, settembre 1977; M. Cresci, *Misurazioni. Fotografia e territorio: oggetti, segni e analogie fotografiche in Basilicata*, Matera, Edizioni META 1979; M. Cresci, *L'archivio della memoria: fotografia nell'area meridionale 1967-1980*, Torino, Regione Piemonte 1980; M. Cresci, *La terra inquieta*, Roma-Bari, Laterza 1981; M. Cresci, Lello Mazzacane, *Lezioni di fotografia*, Roma-Bari, Laterza 1983; L. Mazzacane, *Struttura di festa: forma, struttura e modello delle feste religiose meridionali*, Milano, F. Angeli 1984.

17 Per una panoramica sui temi del dibattito teorico coevo all'esperienza di ricerca di Bellosi e Zaffagnini cfr. ad esempio i già citati volumi 2 (1980) e 3 (1981) della rivista «*La Ricerca Folklorica*».

teorica e dalla pratica sul campo, che hanno fatto strada al riconoscimento del valore soggettivo dello sguardo fotografico, aprendo al concetto di “conversione dello sguardo” e a tutto ciò che ne comporta in termini di ricerca, pur senza rinnegare anche il carattere testimoniale dell’immagine fotografica. Un ruolo importante ha ricoperto certamente anche lo sviluppo che ha coinvolto gli studi più generali di teoria e storia della fotografia, che hanno permesso di concepire la fotografia al di là del proprio valore strumentale, come prodotto in primo luogo culturale.

Tornando però all’esperienza di Bellosi e Zaffagnini, è evidente come fosse l’assoluta fede nel potenziale di registrazione del mezzo fotografico a guidare le scelte linguistiche ed espressive¹⁸.

I «fatti folklorici» erano documentati al fine di poterli de-costruire attraverso un’attenta pratica di registrazione, elaborazione e analisi delle informazioni (verbali e visive) poiché l’etnofotografo doveva ricostruire «una morfologia essenziale (una traccia che comprenda i momenti essenziali e ordinati) del fatto che intende documentare»¹⁹. Erano in particolare le *costanti* che determinavano il «fatto folklorico» a rivestire particolare interesse per Zaffagnini: per questa ragione riteneva particolarmente utile lavorare per sequenze di immagini che permettevano, a differenza della fotografia isolata, generalmente “ambigua”, di fornire «un massimo di informazioni con un minimo di ambiguità»²⁰.

Per i nostri ricercatori quindi la sequenza era considerata l’unità di misura del testo etnofotografico.

Un tale approccio “scientifico” prevedeva di necessità che i ricercatori

18 Lo stesso Zaffagnini mostra di aver cambiato in parte la sua posizione rispetto al concetto di analiticità che implicava un atteggiamento freddo e distaccato del fotografo che si faceva ricercatore di “dati visivi” più che di immagini. Oggi per Zaffagnini quando il fotografo vuole misurarsi con la ricerca etnofotografica sul campo deve avere una certa distanza per valutare bene e non essere coinvolto eccessivamente da quello che fotografa, però si rende conto di come fattori extra-scientifici, se così si possono chiamare, siano determinanti per un buon lavoro di etnofotografia: «certamente l’esperienza conta molto, perché conosci il rito, sai più o meno la destinazione che deve avere il tuo lavoro [...] c’è una grande differenza fra il primo maggio che ho fotografato e il cinquantesimo: perché chiaramente sapevo come funzionava, perché il rapporto fra me e la realtà circostante era cambiato e perché io stesso ero cambiato, se adesso dovessi fotografare il maggio sarebbe tutto diverso...». Intervista inedita, estate 2012.

19 Una ricerca incrociata fra archivio di immagini e archivio delle registrazioni conferma oggi questo aspetto: ogni immagine o sequenza di immagini si riferisce a una seduta di registrazione.

20 Ivi, p. 34.

arrivassero sul luogo con un bagaglio di conoscenze sul “rito”: come si svolgeva, in quali fasi, chi erano gli attori principali. Era inoltre necessaria anche una ricognizione ambientale del luogo che avrebbe ospitato l’evento in modo da poterne studiare le caratteristiche e decidere quali fossero i punti migliori per fotografarlo e registrarlo.

Un’altra delle premesse di Zaffagnini era mettere in evidenza gli elementi della contemporaneità del luogo: in un contesto di ricerca folklorica che mirava a sottolineare ciò che era rimasto di una cultura ritenuta in via di estinzione, il compito dell’etnofotografo era quello di documentare ciò che persisteva evitando di cadere nel «pittorresco» e nel «suggestivo» e mantenendo tutti gli elementi «moderni» (cioè non tradizionali, non folklorici) di situazioni e ambienti (frigorifero, televisore, il telefono accanto al focolare o alla madia, auto in strada ecc.) utili a «datare» la foto, documentando, senza bisogno di commenti verbali, «il processo di innovazione in atto nella cultura del mondo popolare»²¹.

L’Archivio Zaffagnini

L’archivio di immagini prodotte durante gli anni di ricerca sul campo ammonta a circa 12.500 esemplari, in maggioranza negativi e provini e in misura molto ridotta stampe fotografiche, tutti materiali che Zaffagnini sviluppava e stampava di persona nella camera oscura che aveva allestito in casa²².

Di ogni servizio fotografico venivano stampati i provini per contatto, che poi erano organizzati in album secondo un ordinamento cronologico e numerati progressivamente. Lo stesso numero veniva poi riportato nei negativi corrispondenti, ordinati pure cronologicamente in un apposito album. Se in una pagina di provini erano riportati più soggetti, questi erano indicati con una lettera minuscola dell’alfabeto e i soggetti erano

21 Una ricerca incrociata fra archivio di immagini e archivio delle registrazioni conferma oggi questo aspetto: ogni immagine o sequenza di immagini si riferisce a una seduta di registrazione.

22 Nel corso del tempo l’archivio è stato implementato con le immagini che riguardano gli anni successivi al 1991, quando Zaffagnini smise il lavoro etnofotografico per dedicarsi alla fotografia di paesaggio; cesura segnalata anche a livello tecnico dal passaggio al colore che inaugura e segna i lavori sul paesaggio e sull’ambiente: al contrario tutta la ricerca fotografica dedicata al folklore e alla cultura popolare è caratterizzata dall’uso del bianco e nero.

raggruppati in un “gruppo di soggetti”, ad esempio Lavori, Feste, Riti, ecc.

Anche questo risulta essere un aspetto determinante della metodologia di lavoro di Zaffagnini: poiché documentare bene a livello fotografico un «fatto culturale» significava lavorare per sequenze, anche in fase di archiviazione si doveva garantire che queste fossero presenti non solo nei negativi ma anche nella provinatura e poi nella stampa definitiva (le stampe naturalmente rappresentavano una selezione compiuta fra tutti i fotogrammi scattati sulla base del criterio del massimo di informazione e del minimo di ambiguità).

La ricerca di sistematicità dunque contemplava anche l'organizzazione dell'archivio, non solo la fase di ripresa.

Zaffagnini ha lavorato per tutta la ricerca con macchine fotografiche Reflex 35 mm che gli permettevano di cogliere in modo ottimale il movimento della scena e ottenendo la massima versatilità di inquadratura, a prezzo forse di un livello qualitativo più basso ma che veniva comunque considerato un buon compromesso. In ogni uscita portava con sé sempre due Reflex che spesso utilizzava contemporaneamente perché montavano obiettivi diversi che servivano a cogliere aspetti diversi: il grandangolo per scene complessive e di “ambiente”, il 50 mm per i primi piani.

Dalle interviste e dalle immagini è evidente per esempio come Zaffagnini lavorasse a mano libera, cioè senza l'uso del cavalletto perché la scena era talmente dinamica che utilizzando un treppiede non si sarebbe riuscito a riprenderla, evitava inoltre sistematicamente l'uso del flash sfruttando solo la luce che l'ambiente offriva, e siccome spesso le uscite erano notturne, era costretto a sovrasviluppare le pellicole negative per compensare la sottosposizione dello scatto; operazioni che comportavano però alcuni difetti dell'immagine: grana molto grossa e mezzi toni completamente o quasi annullati. Questi inconvenienti erano una tuttavia tassa che, come Zaffagnini stesso ammette, «pagava volentieri» perché gli consentivano di evitare la luce del flash che avrebbe dato alle immagini quasi un senso di «irrealtà».

Accorgimenti. L'immagine di una vita

Quando racconto storie tratte dalla mia esperienza – ci dice Gregory Bateson – non è della mia storia personale che parlo. Le storie riguardano qualcos'altro. Anche la storia di vita di Pio Cusano – mio nonno paterno, contadino del Sannio beneventano e soggetto privilegiato della mia indagine – è stata un affettuoso pretesto per esplorare il rapporto, intenso e farraginoso, che la trasmissione della memoria intrattiene con l'immagine fotografica. Elaborata in occasione della mia tesi di dottorato, la ricerca matura nel quadro teorico dell'antropologia riflessiva e delle nuove tecniche di lavoro che si basano sull'etnografia di una sola persona.

La vita di Pio è stata lunghissima, nato all'inizio della Grande Guerra aveva attraversato le epoche e le stagioni di un'Italia che cambiava radicalmente sotto i suoi occhi e che lui sapeva sempre leggere con lucidità, fino al 2008 quando è morto all'età di novantatre anni. Come il vecchio Ogotemmêli, Pio mi raccontava della sua cosmogonia, aprendomi non solo a una maggiore conoscenza della famiglia, ma illustrandomi soprattutto un orizzonte culturale, inscritto nel quadro critico della storia del Mezzogiorno.

Le fonti utilizzate sono state innanzitutto le fotografie realizzate da me nel corso di circa due anni, frequentando la sua casa e i suoi ambienti, anche in soggiorni prolungati. Poi le foto del suo album di famiglia, un inesauribile scrigno di racconti e nostalgiche visioni del passato, letto congiuntamente secondo la pratica riflessiva. Una biografia orale, registrata su minidisc, e scaturita di volta in volta dalle immagini fotografiche. E, infine, una breve autobiografia scritta da Pio durante la ricerca sul campo. Il materiale raccolto è stato suddiviso in otto capitoli corredati da un mio commento: *Lo spazio domestico, Le abitudini, Il cibo, I santini, La famiglia, La scrittura, I luoghi della memoria, La mise en abîme*. L'ultimo capitolo chiude l'analisi visivo-etnografica effettuata nei capitoli precedenti con una carrellata di immagini che illustrano alcune delle sedute di lavoro sul campo. Immagini



Fig. 1 - 2 - 3
Pio durante l'esplorazione del suo album di famiglia. Fotografia di Laura Cusano.

simboliche che oltre a documentare un preciso momento della ricerca vengono indagate quale metafora dell'incontro interculturale. È stato questo forse il momento più alto della ricerca, dove la sperimentazione del quadro teorico entro cui mi muovevo toccava anche le corde più fragili del racconto di Pio, certamente consapevole della nostra ultima opportunità di racconto. Eccone il passo conclusivo:

Avevo sfogliato l'album di famiglia di Pio già più volte negli anni. Conoscevo dunque le immagini e la loro sequenza. Poi, la mia immaginazione è stata messa a tacere ed è iniziata la ricerca sul campo. La ricostruzione della vita di Pio proposta nei capitoli precedenti si basa in gran parte sulle storie che da queste immagini sono emerse (Fig. 1).

Pio legge, Pio interpreta. Io lo ascolto e mi servo della sua interpretazione per ricomporre il mosaico della sua vita e sostanziare, per metafora, la dialettica noi-loro dell'antropologia. Gli occhiali e la lente d'ingrandimento, attraverso cui Pio guarda le immagini, sprofondano simbolicamente e ulteriormente lo sguardo. Livelli di lettura che si stratificano e sintetizzano quanto, infine, il suo occhio percepisce. Immagini simbolo, quelle che propongo in questo capitolo, che oltre a documentare uno specifico momento di lavoro sul campo traslatano il senso stesso della ricerca (Figg. 2-3).

Pio, sguardo in macchina, offre all'obiettivo anche una fotografia, l'immagine di un'immagine. Malgrado siano due figure gioiose – nella prima Michele (suo figlio, mio padre) sorride, nella seconda Michele e Marina (mia madre) danzano il giorno del loro matrimonio – lo sguardo di Pio è severo e malinconico. L'immagine che ne viene fuori è complessa. Due apparati iconici che coabitano e insieme danno vita a un soggetto del tutto nuovo, aperto a nuove interpretazioni, evocazione di un *topos* dell'antropologia, quello del mondo terzo dell'incontro interculturale (Fig. 4).

La fotografia che Pio sta guardando si legge in trasparenza dal rovescio, è Tullio (suo figlio) in una foto tessera di quando era studente. Pio fuori fuoco sullo sfondo. Eppure la forza evocativa non viene meno. Lo sguardo di Pio è visibilmente diretto al piccolo ritratto e quello di Tullio, inaspettatamente, sembra guardare in macchina o lo spettatore. Metonimia di un discorso che a volte, attraverso strategie narrative, riesce ad essere maggiormente comprensibile (Fig. 5).

Poi, in una pausa, le fotografie diventano oggetti inerti sparsi sul tavolo



Fig. 4 - 5 - 6
Pio durante l'esplorazione del suo album di famiglia.
Fotografia di Laura Cusano.

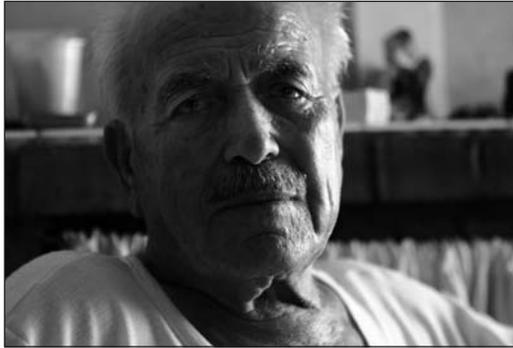


Fig. 7
Pio Cusano. Fotografia di Laura Cusano.

e con loro anche gli occhiali e la lente di ingrandimento. Un ammasso di memoria informe. In attesa di trovare voce. Poi, la mia attenzione cade proprio su quella, i miei genitori che danzano, e, riparata dalla macchina, provo a guardare anch'io attraverso le lenti di Pio (Fig. 6).

Chiude il suo sguardo, di *pietas* e malinconia (Fig.7).

Il viaggio è finito. Torno a casa e guardo la fotografia che ho scattato. Ha i contorni bianchi, come quelle di una volta, tagliati ondulati e un po' ingialliti. Dentro c'è Pio e il suo universo, per lo meno quello di cui mi ha voluto mettere a parte e quello che io sono riuscita a vedere. Sul retro della foto ci sono alcune parole scritte da lui, nella sua grafia elementare piena di senso, che io ho letto e lasciato lì perché anche gli altri la leggessero. E così c'è un po' di me e un po' di lui. Ci sono le mie tracce, occhio avvertito che guarda, discerne, presuppone, forse a volte azzarda e ascolta poco, perché viene da fare così quando si è convinti del proprio pensiero – corroborato dai numerosi libri studiati – e si teme sia troppo azzardato metterli da parte; allora il dubbio: dov'è la verità? Qual è il confine? Dove finisco io e dove inizia lui? E quale criterio usare per esserne certi? Si può davvero dare voce a chi si ascolta, detenendo tutti gli strumenti di gestione del discorso? E poi ci sono le sue tracce, parole scritte con regole inconse, parole dette in apparenza disordinate, un sapere profuso di fronte al quale il mio sbiadisce, un occhio che guarda e mi scruta silenziosamente, con

meno pretese del mio, con più dolcezza e più disincanto.

Bourdieu mi aveva avvertito:

Costruire un oggetto scientifico significa innanzi tutto rompere col senso comune, cioè con rappresentazioni condivise da tutti, siano esse semplici luoghi comuni della vita quotidiana o rappresentazioni ufficiali, spesso iscritte nelle istituzioni, e dunque sia nell'oggettività delle organizzazioni sociali che nei cervelli. Il precostruito è dappertutto¹.

E mi aveva fornito anche di una risposta:

L'oggettivazione partecipe, che è senza dubbio l'apice dell'arte sociologica, si può realizzare più o meno soltanto se si fonda sull'oggettivazione più completa possibile dell'interesse a oggettivare iscritto nel fatto della partecipazione; e sulla sospensione di tale interesse e delle rappresentazioni che suscita².

Una visione globale, fuori dal gioco e non all'interno del gioco su un altro giocatore. E così bisogna svelare le parti, senza veicolarle nei luoghi sacri dei concetti teorici a cui farle risalire, come a dare loro piena giustificazione o legittimità disciplinare. È stato uno sforzo profuso. Nella costruzione del testo che rende conto della mia ricerca ho fatto ricorso a più livelli di rappresentazione: le parole di Pio che riporto fanno parte o delle sue scritture o dei suoi racconti orali, opportunamente registrati, o di frasi che conosco a memoria, ripetute sempre allo stesso modo da lui e riportate fedelmente da me. Mentre io guardavo lui, ho sempre immaginato un terzo occhio che guardasse me e mi giudicasse quando stessi prendendo troppo la mano nell'avanzare ipotesi o deduzioni non riconducibili a un dialogo, ma frutto solo di mie deduzioni. La ricostruzione del quotidiano di Pio avviene dunque su più livelli, non sempre in successione allo stesso modo, ma sempre e comunque con un ancoraggio all'altro. Porsi la domanda di chi sia il vero protagonista della ricerca potrebbe risultare non essere fuori luogo, sono io che faccio memoria di lui o è lui a fare memoria di se stesso? Probabilmente entrambe le cose. E allora la fotografia di cui parlo

1 P. Bourdieu, *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 187.

2 Ivi, p. 209.

all'inizio è senz'altro un'immagine a quattro mani, come un pezzo che suonai al pianoforte a un saggio di più di vent'anni fa. Il mio compagno era più bravo di me, lo sapevo, però la musica finale, quella che il pubblico ascoltava, era il risultato delle nostre quattro mani sul pianoforte. Sulla foto, io ho sempre avuto la pretesa di capire un po' di più, quanto meno le regole del gioco, ma la stoffa – quella sostanza di cui siamo fatti, culturalmente ancorata, affettivamente disegnata – era Pio a fornirla, a sostanziarla, a impregnarla di senso, per tutti questi tre anni. E io certo le davo voce. La prospettiva riflessiva mi ha restituito questa immagine, il dialogo tra me e Pio nel suo *hic et nunc*, una forma di memoria costruita insieme, la memoria che Pio e Laura hanno costruito di Pio, «Questa è la vanga di mio padre»³. La narrazione, la fotografia congelano una visione, ma solo per rendere conto dello stato delle cose in quel dato momento, la fissità è solo della morte.

Sono giunta a questo quadro, *tableau vivant* di una storia di vita, attraverso la via che mi è più cara, quella della fotografia. Se la scrittura è stata lo strumento indispensabile per dare corpo a quanto osservato, il processo visivo è stato il punto di vista privilegiato per indagare sulle pratiche di rimemorazione. L'occhio che osserva, si sa, è sempre selettivo, culturalmente indirizzato, e se questo è quanto determina di per sé la parzialità del processo di osservazione consustanziale all'antropologia, tale meccanismo viene ulteriormente enfatizzato dalla macchina fotografica nella sua restituzione parcellizzata e segmentata, oltre che interpretata, della realtà. Peraltro è la visione del Ciclope quella che ci restituisce la macchina e non quella dell'uomo, ma del mezzo si tende a eliminare tutte le prospettive che non restituiscono una visione normale, perché solo così ci possa essere un pieno riconoscimento della realtà stessa, relegando alla dimensione artistica prospettive insolite che invece offrono l'opportunità di guardare il mondo da un altro punto di vista e dunque di conoscerlo meglio,

Le ultime applicazioni della fotografia – che rimpiccioliscono ai piedi di una cattedrale tutte le case che così spesso, da vicino, ci apparvero quasi tanto alte come le torri, che consentono successivamente di manovrare come un

3 Ivi, p. 209.

reggimento, per file, in ordine sparso, in masse serrate, gli stessi monumenti, che accostano l'una contro l'altra le due colonne della Piazzetta un momento prima così distanti, allontanando la vicina chiesa della Salute e in uno sfondo pallido e sfumato, che riescono a contenere un orizzonte immenso sotto l'arco di un ponte, nel vano d'una finestra, tra le foglie di un albero posto in primo piano e d'una tonalità più vigorosa, che inquadrano successivamente la stessa chiesa fra le arcate di tutte le altre – io non vedo altro che possa, al pari di un bacio, suscitare da ciò che noi crediamo una cosa dall'aspetto definito, le cento altre cose che essa è altrettanto bene, poiché ciascuna è relativa a una prospettiva non meno legittima⁴.

Nulla di ciò è scontato. Ancora nel 1962 Helmut Gernsheim scriveva sulla rivista «Creative Photography» queste parole,

La fotografia è l'unico linguaggio compreso in ogni parte del mondo e, superando tutte le nazioni e le culture, unisce la famiglia umana. Indipendente da qualsiasi influenza politica – dove la gente è libera – rispecchia la vita e gli eventi in modo veritiero, ci permette di condividere speranze e disperazioni altrui, chiarifica condizioni politiche e sociali⁵.

Quanto questa citazione risulti inadeguata alla luce della consapevolezza che più discipline hanno raggiunto in merito, va da sé. La fotografia non è un linguaggio universale, ha i suoi dialetti, le sue declinazioni, le sue storture e non lo è soprattutto nella misura in cui riflette uno sguardo, una soggettività, una linea politica, niente affatto neutra. In una delle mie ultime battute sul campo, ho mostrato alla zia Maria, la cognata di Pio, alcuni ritratti in bianco e nero che avevo fatto a suo marito scomparso da poco. Mi sembrava naturale offrirle quel dono custodendo l'ultimo dei rari ritratti di suo marito. Ma quando le ho porto le foto lei mi ha chiesto, *Chi è? Cos'è?* Avevo letto più volte di queste discrepanze di visione, nella letteratura fotografica e antropologica, ma non avrei mai creduto di poter esserne testimone, quaggiù, a casa mia, oggi.

4 M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. I Guermantes*, Mondadori, Milano 1959, cit. in P. Bourdieu, *La fotografia. Usi e funzioni di un'arte media*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1972, p. 125.

5 La citazione è riportata da diversi autori (si veda ad esempio: <http://www.lacritica.net/falomo2.htm>).

In quello che viene definito il mondo globalizzato, senza confini, esistono piuttosto delle visioni che esprimono ancora delle soggettività, a cui è necessario ancorarsi per risalire al bandolo della matassa, sapere chi siamo stati e dunque chi siamo.

Accorgimento per i lettori:

«La memoria è come il ferro,
se non la usi si arrugginisce,
più la usi più è lucida»

Pio

Fotografia e storia di genere

Nel 1989 Annarita Buttafuoco, storica femminista, nell'introduzione al volume *Donna lombarda. Un secolo di vita femminile* scriveva che l'opera, catalogo della mostra tenuta a Milano nell'aprile di quell'anno, si «[assumeva] il rischio di proporre immagini fotografiche come fonti, se non privilegiate, essenziali per la storia delle donne nell'età contemporanea»¹. Sottolineava dunque con decisione la fortissima potenzialità della fonte fotografica per la storia delle donne. Un segnale netto e consapevole. In che modo è stata raccolta questa indicazione? Quali sono i legami che si sono sviluppati tra fotografie e storia delle donne?

Certamente è possibile individuare molteplici punti di contatto tra gli studi sulla fotografia e i *women's studies*. Anzitutto, almeno per l'Italia, l'elemento cronologico. Tra la fine degli anni Settanta e la prima metà degli anni Ottanta si rinnova con grande vivacità il dibattito fotografico. Nel medesimo arco cronologico si inserisce la data di nascita della storia delle donne nel nostro paese; prodotto di un insieme di fattori scientifici ma anche politici e sociali.

Un altro elemento in comune è la difficoltà che i due ambiti di studio incontrano nel farsi accettare pienamente in ambito accademico. Ne derivano una serie di conseguenze negative, facilmente immaginabili, ma anche una grande vivacità metodologica e, spesso, una notevole freschezza interpretativa.

Le contiguità tra i due approcci si individuano anche rispetto ai temi scelti: il corpo, anzitutto; la sessualità; la delicata e discussa questione dell'identità; la costruzione della rappresentazione dell'altro da sé; il lavoro e i conflitti. Da un punto di vista strettamente teorico, inoltre, i lavori di alcune studiose femministe hanno contribuito in maniera fondamentale ad

1 A. Buttafuoco, *Uno specchio dotato di memoria. Note su fotografia e storia delle donne in margine alla mostra*, in C. Colombo (a cura di), *Donna lombarda. Un secolo di vita al femminile*, Electa, Milano 1989, pp. 10-15.

ampliare e arricchire la riflessione sullo sguardo. Si pensi almeno ad alcuni fondamentali contributi di Laura Mulvey² e a Griselda Pollock³.

Del resto, l'incontro tra storia delle donne e di genere e fotografia appare inevitabile. La scarsità di fonti con cui la storia delle donne ha dovuto fare i conti si è costantemente tradotta in una spinta a interrogare con grande raffinatezza le fonti più tradizionali e a cercare possibili fonti "nuove". La fotografia non poteva che essere tra queste.

I primi testi che utilizzano l'immagine fotografica come strumento di lavoro risalgono, in realtà, già alla metà degli anni Settanta e risentono del forte legame con la vicenda politica di quegli anni. Sono volumi, spesso cataloghi di mostre, che raccontano gli eventi più recenti, sorta di diari di una nuova stagione di impegno pubblico femminile. In essi la fotografia trova spazio accanto ai manifesti e ai volantini come forma di comunicazione privilegiata e nuova. Sono anche gli anni, del resto, in cui le donne impugnano sempre più spesso la macchina fotografica.

Dopo questa fase di entusiasmo, in cui si pongono le basi anche per alcune riflessioni fondamentali sulla centralità della rappresentazione iconografica di genere nella società contemporanea, passa quasi un decennio prima che un nuovo nucleo di pubblicazioni affronti il tema della rappresentazione femminile attraverso l'immagine e, soprattutto, la fotografia. Si tratta frequentemente di volumi centrati sul binomio donne/lavoro, tema cardine, come si diceva, nella storiografia delle donne in Italia. Queste pubblicazioni promuovono l'emersione di interessanti giacimenti documentali fino allora ignorati. Rimangono ancora un po' in ombra, però, un vero e proprio lavoro storico e una buona consapevolezza metodologica. Fanno eccezione alcuni saggi, pubblicati in opere collettive, in cui, al contrario, le dichiarazioni metodologiche offuscano quasi completamente il lavoro sui documenti.

Ci troviamo di fronte alla pura conseguenza di quella «debole o nulla dimensione teorica della storia delle donne in Italia» denunciata da Anna

2 L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», n. 16, 1975, pp. 6-18; Id., *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington 1989.

3 G. Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, Routledge, London - New York 1988.

Rossi Doria ancora nel 2002?⁴ O è una debolezza che si colloca piuttosto sul versante dell'approccio al documento fotografico?

Dagli anni Novanta alcuni volumi provano a tracciare nuovi percorsi, cercando di unire impegno metodologico e utilizzo mirato di materiali fotografici. È il caso, ad esempio, di *Perle e ispiraperle*, pubblicato proprio all'inizio del decennio⁵. Il saggio si colloca nell'ambito della relazione donne/lavoro con un approccio metodologico all'incrocio tra sociologia, antropologia e storia. Il rapporto tra memoria e storia, cruciale nel testo, necessiterebbe di una riflessione più articolata che qui non è possibile affrontare, tuttavia è indubbio che ci troviamo di fronte a una ricerca in cui l'immagine fotografica va finalmente oltre il suo consueto ruolo di illustrare argomenti costruiti su fonti altre; superando quello che è troppo spesso il limite dei lavori storiografici che utilizzano la fonte fotografica, non solo nell'ambito della storia delle donne.

Arrivando ai giorni nostri, l'elenco dei titoli si amplia ma l'andamento resta piuttosto discontinuo e, accanto a lavori più accorti e utili, ve ne sono molti che continuano a proporre delle sorte di gallerie fotografiche su carta, anche quando le premesse teoriche paiono meno ingenue. Spesso sono troppo generiche le domande poste ed è troppo limitato lo sforzo di lavorare sul documento fotografico con gli strumenti raffinati messi a punto per i documenti di altra natura. Ne consegue un debole valore euristico dimostrato fin qui dal rapporto tra storia delle donne e fotografia.

La sensazione è che, paradossalmente, la vera assente in questi lavori sia proprio la fotografia. La ricerca si gioverebbe di un approccio che superi la pura analisi iconografica e iconologica che tende ad ignorare la rilevanza del supporto: cartoline, stampe fotografiche, fotografie stampate su un volume, su un periodico o su un manifesto non possono venire letti come testi omogenei e indifferenziati. Sarebbe fruttuoso porre maggiore attenzione anche al contesto in cui l'immagine è stata edita all'epoca oltre alle vicende che essa ha avuto, tanto rispetto alla sua produzione che alle diverse fasi e modalità della sua fruizione.

L'elemento quantitativo, cruciale per la fonte fotografica, ad esempio,

4 A. Rossi Doria (a cura di), *A che punto è la storia delle donne in Italia?*, Viella, Roma 2003, p. 11.

5 *Perle e ispiraperle. Un lavoro di donne a Venezia tra '800 e '900*, Arsenale, Venezia 1990.

è sistematicamente trascurato. Così come la riflessione sul contesto in cui la fonte è stata reperita, nonostante si tratti di un aspetto fondamentale, familiare per chi si occupa di storia delle donne e di genere.

Gli archivi riflettono la società che li produce; in una società patriarcale le tracce lasciate dalle donne sono più deboli e vanno cercate affinando gli strumenti di ricerca e di analisi della documentazione conservata. Il problema coinvolge direttamente la disciplina archivistica nella quale persiste, come scrive Silvia Inaudi, «una “pregiudiziale di genere” – in quanto tale scienza è da sempre basata su regole di catalogazione inserite in una logica linguistico-descrittiva declinata esclusivamente al maschile, assunto quale neutro universale»⁶. Dalla fine degli anni Ottanta è emersa un'accresciuta sensibilità nei confronti di questo tema che ha portato alla creazione di luoghi dedicati in modo specifico e mirato alla conservazione e alla valorizzazione della documentazione sulle donne e prodotta dalle donne. È un passo significativo ma il quadro rimane critico. Ciò è particolarmente vero se ci riferiamo all'ambito fotografico in cui non è ancora emersa in modo esplicito una sensibilità alle questioni di genere e in cui questa lacuna si innesta su una teoria, e soprattutto su una pratica, di riordino (e, in misura minore, di catalogazione) ancora lontana dall'essersi stabilizzata in modo soddisfacente. Gli strumenti di corredo non sempre sono efficaci, soprattutto sono raramente attenti a sottolineare le differenze di genere; spesso mancano dei buoni quadri di insieme che aiutino gli studiosi a orientarsi all'interno di materiali che di frequente sono numericamente assai consistenti. Da questo punto di vista la digitalizzazione indiscriminata dei fondi di archivio si può rivelare un'arma a doppio taglio. Mentre è sicuramente uno strumento prezioso per la conservazione dei documenti, allontana sempre di più i ricercatori dalla fisicità dei documenti fotografici e viene considerata troppo spesso una sorta di panacea. Un ordinamento efficace e la produzione di strumenti di corredo precisi e che rispettino la struttura gerarchica dei fondi sono l'unico modo per accedere correttamente a un archivio. Questo è ancora

6 S. Inaudi, *Archivi delle donne*, in A. Ribero (a cura di), *Glossario. Lessico della differenza*, Regione Piemonte, Commissione Regionale per la Realizzazione delle Pari Opportunità tra Uomo e Donna, Torino 2007, p. 11. Disponibile anche on line all'indirizzo <http://www.comune.torino.it/politichedigenere/bm~doc/lessico-differenza.pdf>.

più vero quando si ha a che fare con soggetti “poco visibili”, come appunto le donne, che rischiano di scomparire in una mole di informazioni gestita in modo scorretto.

La difficoltà di accesso alle fonti riguarda anche la letteratura sull'argomento, sia per la storia di genere che per gli studi sulla fotografia e, più in generale, per i lavori sulla cultura visiva. Sono pochissime le biblioteche fornite in modo almeno sufficiente, soprattutto per i testi in lingua originale. D'altra parte, l'edizione italiana di testi stranieri è spesso tardiva, quando c'è, e finisce per imporre al lavoro scientifico il ritmo e le valutazioni dell'industria editoriale.

Le prospettive, però, sono interessanti. In particolare sono ancora numerose le piste di ricerca da affrontare. Ad esempio, in Italia manca completamente una storia delle donne fotografe, nonostante esistano alcune monografie dedicate a qualche artista di particolare rilievo. È tutta da costruire una storia che parta dagli archivi, ancora più che dai musei e dalle gallerie d'arte; attenta anche alla dimensione professionale, artigianale, quotidiana delle donne come soggetto piuttosto che come oggetto di sguardo: quali i loro percorsi; i soggetti indagati; il riconoscimento sociale e artistico; i modelli culturali e visivi applicati. Una storia che non miri a creare uno spazio fittizio, isolato dal contesto storico e sociale, in cui inseguire l'autorialità al femminile come discorso a se stante, ma che costruisca un'interpretazione articolata e complessa di un sistema culturale e comunicativo alla cui elaborazione contribuiscono generi diversi.

Il recente interesse per la fotografia vernacolare e la produzione degli studi fotografici “di paese” sta apportando numerosi elementi interessanti a questo riguardo. Anzi tutto, favorisce l'emersione della partecipazione femminile alla produzione fotografica. Ma anche alla costruzione dell'immagine di un gruppo o di un'epoca, come nel caso degli album di famiglia; vere e proprie biografie familiari la cui costruzione e custodia è spesso affidata alle donne. Del resto, non è un caso che proprio la biografia sia uno dei temi forti della storia delle donne e di genere; un'altra significativa confluenza delle aree di interesse che potrebbe rivelarsi assai feconda. Questo ampliamento delle fonti consentirà anche di ripensare il processo di costruzione di modelli di genere nei casi in cui chi fotografa appartiene al medesimo gruppo sociale dell'oggetto della rappresentazione

e ne condivide, quindi, immaginari, stereotipi e costruzioni culturali.

All'inverso, la categoria di analisi emergente della fluidità di genere potrebbe essere un interessante strumento analitico per lo studio della produzione fotografica.

L'elenco non è esaustivo, naturalmente, né pretende di esserlo; mira solamente a suggerire la ricchezza e la fecondità ancora in gran parte da esplorare per la fotografia come fonte per la storia delle donne e di genere.

Riflessioni sull'utilizzo del linguaggio fotografico nella ricerca urbanistica

Abstract

Il contributo vuole proporre una riflessione sull'uso delle immagini fotografiche nella ricerca urbanistica e nella interpretazione/pianificazione del paesaggio, con particolare attenzione per l'uso sociale delle immagini fotografiche come strumento di conoscenza del territorio, di condivisione del sapere tra differenti attori sociali e, in ultima analisi, come strumento di progetto. Il testo, dopo una breve introduzione al tema, propone una metodologia che unisce ed integra differenti approcci di analisi visiva e pianificazione partecipata (PPVM, Partecipate Photo and Video Mapping): campagne fotografiche e video, tecniche di photo-elicitation – che integrate a sistemi di georeferenziazione (GPS) permettono il collegamento tra informazioni ed analisi di tipo qualitativo a dati quantitativi e località specifiche. Queste costituiscono lo scenario nel quale si inserisce l'esperienza didattica e di ricerca condotta, e presentata – anche se limitatamente all'uso e all'applicazione di alcuni degli approcci visivi sopra citati – dalla quale emergono alcuni elementi su cui ragionare sia in chiave didattica sia per ulteriori approfondimenti di ricerca.

Introduzione: linguaggio fotografico e ricerca sul territorio

Tra ricerca sul territorio e fotografia si è stabilita, sin dalla nascita di quest'ultima, una mutua collaborazione: il territorio ha trovato nel linguaggio fotografico il modo più diretto per raccontarsi, e, contemporaneamente, la fotografia ha acquisito una propria dignità estetica

tramite le rappresentazioni di paesaggi e architetture¹. La prospettiva della ricerca territoriale, inoltre – così come quella storiografica e sociologica – sottrae la fotografia a quella dimensione di autonomia con cui è stata spesso osservata, restituendole un carattere di *descrizione densa* che Geertz assegna al termine². Ciò nonostante, le rappresentazioni fotografiche nelle indagini territoriali, hanno assunto – e spesso continuano ad assumere – un semplice ruolo di supporto, quale strumento oggettivo di catalogazione del presente e di archiviazione del passato.

Al contrario, la fotografia sottolinea, distingue, critica, interpreta, assume il ruolo di testimonianza non solo del mondo visibile, ma anche delle pratiche, dei vissuti, strumento per la conoscenza dell'altro e dell'altrove, per configurare ipotesi per ricostruire la «visione spaziale che l'attore sociale ha del suo territorio, del suo frammento lavorativo, del suo parziale geografico, del suo riorganizzare l'immagine della città»³. Dalla impostazione neutra e rigorosa degli Alinari che «videro e catalogarono per tutti [...] filtrando nelle strutture percettive di generazioni di Italiani, finendo per sostituirsi nella loro cultura agli stessi oggetti della visione»⁴, si approda a una libertà espressiva e ad una molteplicità di sguardi, che costituiscono differenti interpretazioni: ecco, allora, che il testo che descrive il paesaggio, ne diventa contemporaneamente una sua enunciazione.

Fotografia, progetto, partecipazione: una introduzione al metodo PPVM

La metodologia PPVM (Partecipate Photo and Video Mapping), illustrata sinteticamente nelle seguenti note, unisce ed integra differenti approcci di analisi visiva e pianificazione partecipata – campagne

1 Cfr. C. Marra C., *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2001.

2 Cfr. C. Geertz, *Interpretazioni di culture*, il Mulino, Bologna 1987; F. Faeta, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Franco Angeli, Milano 2003.

3 Leotta, cit. in D. Virgilio, *La rappresentazione del rimosso: la periferia dallo sguardo zenitale alla visione ad altezza d'uomo*, in G. Maciocco, P. Pittaluga (a cura di), *Immagini spaziali e progetto della città*, Franco Angeli, Milano 2005.

4 G. Bollati, *Note su fotografia e storia*, in AA.VV., *Storia d'Italia. Annali 2. L'immagine fotografica 1845-1945*, Einaudi, Torino 1979.

fotografiche e video, tecniche di *photo-elicitation* – che integrate a sistemi di georeferenziazione (GPS) permettono il collegamento tra informazioni ed analisi di tipo qualitativo a dati quantitativi e località specifiche. Attraverso la combinazione di differenti approcci alla conoscenza del territorio, il PPVM restituisce una rappresentazione abbastanza esaustiva della conoscenza del territorio da parte dei differenti fruitori ed abitanti.

Una premessa fondamentale al metodo⁵ è la complessità dell'atto conoscitivo, e la relativa difficoltà di restituzione del conosciuto attraverso una immagine esaustiva di sintesi. Possiamo riconoscere un paesaggio, un ambiente, grazie anche a ricordi visivi e narrativi che accompagnano gli eventi e aiutano il ricordo a sedimentarsi nella memoria: detto in altri termini, il conoscere è strettamente e reciprocamente connesso con la esperienza vissuta, e, in particolare la conoscenza dei luoghi è rafforzata ed intensificata dalla sua rappresentazione. Altra premessa fondamentale, è rappresentata dalla forza innovativa introdotta dalla fotografia quale strumento di partecipazione, ovvero valido supporto per osservare e comprendere le pratiche quotidiane in modi nuovi e differenti.

Attraverso l'uso di immagini fotografiche e video, la metodologia proposta fornisce un valido strumento per le analisi territoriali – in quanto permette di meglio comprendere e mettere in relazione le differenti dimensioni di un territorio: i vissuti, le pratiche, ma anche la sua morfologia e struttura – nonché una efficace metodologia per favorire le pratiche partecipative e l'interazione tra i differenti attori territoriali.

In particolare, per quanto riguarda questa ultima applicazione, è da ricordare che l'uso delle tecniche di ripresa fotografica e video come strumenti per facilitare le pratiche partecipative non è una novità: in merito esiste già una tradizione di ricerche e pubblicazioni sulla *photo-elicitation*, risalente al lavoro pioniero di Collier del 1950⁶; questa tecnica, nello specifico delle applicazioni sul territorio, è stata utilizzata con successo negli studi di analisi e valutazione ambientale e nel disegno urbano⁷. Nella

5 Cfr. S. F. Dennis, S. Gaulocher, R. M. Carpiano, D. Brown, *Participatory Photo Mapping. Exploring an Integrated Method for Health and Place Research with Young People*, «Health & Place», 15, 2009, pp. 466–473.

6 Per una sintesi critica: Harper, 1998, 2002; Proser, 1998; Hurtworth, 2003; Moore et al., 2008; Packard, 2008.

7 Cfr. Driskell, 2002; Hart, 1997; Tunstall et al., 2004; Schiavo, 1987; Buss, 1995; Schratz e

tecnica di *photo-elicitation*⁸ il valore polisemico dell'immagine è utilizzato per stimolare discussioni e riflessioni su temi e valori soggettivi, per aggiungere informazioni a dati raccolti con altre strumentazioni (interviste, narrazioni) e quindi cogliere il punto di vista del soggetto (o di più soggetti) interpellato e formulare domande inerenti realtà sociali, culturali e di comportamento⁹.

Un'altra metodologia di recente applicazione è il "*photovoice*", emersa come protocollo per indirizzare ed orientare gli scambi di vedute tra differenti attori sociali: in questa tecnica le immagini sono utilizzate come "guida" per indirizzare le discussioni e favorire lo scambio di opinioni e pareri su temi specifici. Sempre relativamente a strumenti di rappresentazione visiva e partecipazione, altra metodologia degna di nota è la tecnica degli "*shooting scrips*", che integra elementi di sociologia visuale, strategie etnografiche sul campo e documentazione foto giornalistica¹⁰. Questo approccio è di tipo induttivo ed è strettamente connesso alla "grounded theory" sociologica¹¹, attraverso cui si cerca di fare emergere non solo una descrizione dei fenomeni osservati, ma anche una serie di proposizioni teoriche, attraverso la identificazione di categorie concettuali per la raccolta, l'organizzazione e l'analisi degli elementi visuali rilevati¹².

Il metodo PPVM, proposto in questa occasione, si distingue dalle altre categorie per la sua complessità, in quanto fa utilizzo di differenti metodologie piuttosto che adottare un unico protocollo. Come semplice metodo PPM (Partecipate Photo Mapping), viene proposto dagli scriventi con l'inserimento di video riprese, per una migliore comprensione dei luoghi nonché per favorire ulteriormente le pratiche partecipative.

Anche se le pratiche di "community mapping" sono già utilizzate da tempo, una novità introdotta dal metodo PPVM è l'utilizzo di sistemi di georeferenziazione (GIS) delle riprese fotografiche e video: l'uso dei

Steiner Loffler, 1998; Elsley, 2004; Rudkin e Davis, 2007.

8 La *photo-elicitation*, o foto-stimolo, può essere considerata una variazione dell'intervista semi-strutturata, con la differenza che si basa sulle immagini e non su una traccia di domande. L'immagine è così il centro della comunicazione: sia l'intervistatore che l'intervistato si confrontano su una serie di immagini, che possono essere immagini di archivio, immagini prodotte dal ricercatore o da altri soggetti ad hoc per l'intervista.

9 Cfr. Curry e Clark, 1983, Collier e Collier, 1986; Harper, 1987.

10 Cfr. Collier e Collier, 1986, Rothstein, 1989; Gold, 1994; Suchar, 1997.

11 Cfr. Glaser e Strauss, 1967.

12 Cfr. Suchar, 1997.

GIS, unito alle rappresentazioni del territorio, è di supporto per meglio articolare la dimensione spaziale delle esperienze e delle sensazioni che il territorio trasmette ai suoi abitanti; inoltre, la dimensione partecipativa del processo permette l'inclusione delle comunità in molteplici livelli decisionali: dal decidere "cosa", e se, va mappato, al "come" restituire le informazioni spaziali, alla individuazione degli obiettivi e dello scopo della mappatura ("perché"), eccetera.

Oltre a quanto sopra, la dimensione partecipata del PPVM consente di incorporare anche i "desiderata" degli abitanti (e in generale, le loro opinioni critiche) in ogni fase del processo di pianificazione partecipata: dalle analisi ed interpretazione dei dati, alla loro restituzione, presentazione e valutazione critica. Senza dubbio, indipendentemente dalle tecnologie utilizzate – che sia il software GIS di ultima generazione o la semplice redazione di mappe – le tecniche di "community mapping" rappresentano inoltre un contributo fondamentale per la comunicazione di informazioni rilevanti ma di difficile rappresentazione (quali ad esempio, le variabili economiche, sociali, politiche, ecc.), permettendo di esplicitarne, oltre che la dimensione e localizzazione, la densità ed i trend.

Interpretazioni di paesaggio: percezione e rappresentazione nella convenzione europea

A fronte del ricco e vario scenario di approcci e tecniche sopra esposti e in relazione soprattutto all'esperienza didattica successivamente presentata, è d'obbligo soffermarsi, seppur brevemente, sulla Convenzione Europea del Paesaggio (CEP), pubblicata nel 2000, e sulle innovazioni introdotte in merito al concetto di paesaggio; questo perché, nel nostro caso, alcuni concetti espressi dalla CEP rappresentano l'anello di congiunzione tra lo scenario di riferimento precedentemente introdotto e la declinazione sul campo dell'esperienza formativo didattica.

La CEP ha posto *il paesaggio* al centro di tutto quanto poiché *tutto è paesaggio*; ha introdotto innovazioni sia nelle definizioni concettuali che nelle pratiche operative, ponendo in evidenza il carattere del paesaggio come rappresentativo delle identità delle popolazioni nonché come risorsa

economica oltre che ecologica e culturale; facendo questo ha avuto il merito di affiancare al tema della protezione, quello della pianificazione e gestione dei paesaggi, rivolgendosi non solo a gruppi ristretti e sensibili ma direttamente alle amministrazioni e, quindi, alle collettività. I tre concetti innovativi introdotti sono sostanzialmente: la *trasformazione* dei paesaggi, come intrinseca componente degli stessi, in quanto organismi vitali in evoluzione; la *percezione* dei paesaggi stessi da parte di quanti in essi vivono e lavorano, processo che implica l'acquisizione di un'identificazione e del riconoscimento di identità all'interno degli ambiti di paesaggio; e la *responsabilità* della trasmissione alle generazioni future (sviluppo sostenibile, protezione e riconversione). Ha fatto definitiva chiarezza su una visione prevalentemente estetizzante del paesaggio come "bellezza" o "veduta", con il rischio di generare la sindrome da balcone¹³, dimenticando o ignorando quel paesaggio sovvertito ormai in quasi tutta la penisola.

Nei tre elementi di innovazione citati è il punto di contatto tra lo scenario di riferimento e l'esperienza condotta, nella quale *trasformazione*, *percezione* e *responsabilità* divengono le parole chiave del percorso conoscitivo-critico-propositivo/progettuale; infatti la lettura *perceptiva* dei paesaggi, anche in chiave identitaria e quindi la catalogazione e/o tipizzazione dei paesaggi – attraverso segni strutturali e strutturanti, materiali e immateriali – ha rappresentato un momento fondamentale del percorso di conoscenza, del racconto fotografico e dell'interpretazione critica richiesta agli studenti; l'individuazione dei paesaggi tipo, ha portato all'evidenziazione di *paesaggi altri* ovvero differenti da quelli a rischio sindrome da balcone, tanto per citare nuovamente la Zoppi. Si tratta di paesaggi della contemporaneità che richiedono modalità di lettura e progettuali differenti da quelli storici e quindi di grande suggestione e fascino per gli studenti. La scoperta di questi paesaggi è stata accompagnata lentamente dalla scoperta delle loro caratteristiche, delle loro regole – consolidate e in via di formazione – delle loro potenzialità espresse ed inespresse fino ad arrivare ai loro valori, cosa impensabile in un primo momento se messi a confronto con aree caratterizzate da pregio storico ambientale presenti nell'area di studio. La scoperta dei tipi di paesaggio ha rappresentato poi il momento in cui gli

13 Cfr. Zoppi, 2007.

studenti si sono calati nella parte dell'investigatore a tutto campo; ovvero a questi paesaggi hanno, a volte anche inconsciamente, iniziato ad associare le pratiche quotidiane e/o saltuarie della popolazione che abita questi luoghi, le trasformazioni dovute a fattori dinamici e non solo statici, il movimento delle persone, la localizzazione dei servizi e quindi la localizzazione di micro centralità a vocazione differente e così via. Hanno lentamente scoperto il dinamismo dei paesaggi del quotidiano contemporaneo e ne sono diventati protagonisti, forse degli inquilini temporanei, seppur non abitanti e residenti. I principi della CEP hanno quindi rappresentato da un lato il presupposto culturale e teorico del dibattito contemporaneo entro cui porre l'esperienza didattica ma al contempo anche quelle indicazioni fondamentali su cui stendere il canovaccio del proprio percorso conoscitivo e progettuale. La forza della fotografia in questo senso è stata di assoluta importanza; il racconto percettivo, i tipi dei paesaggi e i tratti di questi ultimi sono stati fissati e rielaborati attraverso più battute suscitando grande interesse tra i ragazzi, ponendo in evidenza anche l'importanza assoluta del sopralluogo e della conoscenza diretta, a 360 gradi, per la progettazione e pianificazione urbanistica.

Un'esperienza didattica come momento di riflessione e di ricerca

È illustrato di seguito come caso di studio una esperienza di ricerca/azione svolta nell'ambito del Laboratorio di Progettazione del Territorio e del Paesaggio¹⁴ (Sapienza Università di Roma), riguardante la lettura, l'interpretazione e la rappresentazione del paesaggio del XII Municipio di Roma, attraverso l'utilizzo dei linguaggi della comunicazione visiva.

Agli studenti è stato chiesto di leggere, interpretare e analizzare il contesto utilizzando prevalentemente le fotografie, accompagnate in alcuni casi da riprese video. Ad una prima fase di raccolta di materiale sul campo, attraverso campagne fotografiche (realizzate sia collettivamente, con l'aiuto dei docenti del corso, sia individualmente dagli studenti in più

¹⁴ L'esperienza è stata condotta all'interno del Laboratorio di Progettazione del Territorio e del Paesaggio (proff. E. Trusiani, I. Visalli, A. Cerqua, E. Biscotto) del Corso di Laurea in Architettura del Paesaggio della Prima facoltà di Architettura Ludovico Quaroni della Sapienza Università di Roma.

“battute” sul territorio), è seguita una seconda fase di lettura e selezione critica delle immagini, nella quale si è cominciato a ragionare sulle rappresentazioni di paesaggio e sulle modalità di lettura del territorio. In questa fase, le fotografie sono state da stimolo a discussioni e dibattiti che hanno fatto aumentare la consapevolezza e la conoscenza del territorio da parte degli studenti coinvolti nel processo. Dalla fase iniziale del processo, i ricercatori e il corpo docente hanno registrato notevoli cambiamenti nella percezione del territorio da parte degli studenti, da una conoscenza basata prevalentemente su aspetti fisici e morfologici del territorio in esame, si è arrivati a individuare quelli identificati come i “centri vitali” del luogo, facendo riferimento quindi ad aspetti connessi a sensazioni psicologiche e introspettive, oltretutto visive.

L’esperienza di studio, oltre a fornire i riferimenti culturali e di metodo della pianificazione urbanistica e paesaggistica, ha rappresentato un momento di supporto finalizzato a:

- incrementare le conoscenze di base e gli strumenti metodologici e operativi per una lettura plurisistemica del territorio e della città;
- sviluppare le capacità analitico/descrittive dello stato dell’arte del territorio e della città;
- accrescere le capacità critiche degli studenti ad individuare le molteplici dinamiche che influiscono ed hanno influito nel tempo sulla organizzazione del territorio e sull’assetto del paesaggio con particolare riferimento sia alle tracce del passato, sia alle dinamiche della trasformazione contemporanea e ai suoi paesaggi
- sviluppare la capacità di comprendere le interdipendenze esistenti tra i processi di trasformazione fisica del territorio/paesaggio e le dinamiche sociali;

In questo potenziale contesto formativo, è stato proposto un metodo di lettura del paesaggio urbano, di derivazione lynchiana, declinato però secondo la contemporaneità e frammentazione della porzione del territorio studiato, sulla scia anche di alcune ricerche e progetti di carattere sperimentale conclusi o recentemente avviati¹⁵. Sinteticamente il metodo

15 Studi morfologico-strutturali e percettivi della borgata del Trullo a Roma (Trusiani, Visalli), studi paesaggistico percettivi del territorio di Baschi e Montecchio in Umbria (Trusiani, Visalli, 2006), studi paesaggistico-percettivi del Comune di Montalto Uffugo (Correnti, Trusiani, Marini,

proposto riguarda le seguenti fasi:

- *L'identificazione degli elementi materiali* che formano la struttura: elementi areali, lineari e puntuali sia del sistema del costruito che del sistema ambientale. L'analisi del territorio viene sistematizzata in abachi specifici relativi ai caratteri dei luoghi analizzati e le rispettive tipologie simboliche ritrovabili nelle legende degli elaborati allegati.

- *L'identificazione degli elementi immateriali e fenomenologici* ovvero visioni seriali e fenomeni percettivi.

Questi due momenti hanno permesso di individuare fenomeni quali la ripetitività, l'articolazione, le diversità e le somiglianze dei singoli elementi che compongono la struttura del paesaggio urbano. L'analisi percettiva e delle visuali è apparsa un supporto essenziale per la conoscenza e la presa di coscienza dei luoghi, oltre che un momento di verifica della lettura fisico paesaggistica derivante dalla cartografia tematica, portando alla ribalta quella tridimensionalità del paesaggio urbano fatta di riconoscibilità, figurabilità, nonché coerenza tra forma e funzioni.

Prima di considerare la natura e le regole "interne" al perimetro dell'area di studio gli studenti hanno letto l'ambito come parte di una struttura territoriale più complessa e ampia cui si lega attraverso specifiche relazioni. Pertanto la prima operazione ha evidenziato il "ruolo" che i singoli ambienti studiati assumono nella struttura più ampia cui appartengono, individuandone gli ambiti di connessione e gli elementi che costituiscono il sistema e i subsistemi della "continuità" come ad esempio la struttura viaria, i caratteri insediativi e di urbanizzazione, le "reti" semi-naturali del territorio rurale, le emergenze puntuali di carattere territoriale/paesaggistico. Il racconto fotografico che molti di loro hanno fatto ha rivelato, in alcuni, la capacità di focalizzare subito gli elementi paesaggistico territoriali di riferimento e quindi di entrare subito nel vivo della tematica attraverso la conoscenza diretta. L'uso della fotografia in questo caso si è rivelato di grande interesse come strumento di ricostruzione storica (ricerca d'archivio), di comparazione/verifica rispetto a quella stessa storia, di evidenziazione delle parti, di scoperta di paesaggi nuovi e in continua

2008), Indagine storica/morfologico/spaziale del centro storico di Soriano nel Cimino (Trusiani, 2009), *A integração na cidade dividida: urbanização de favelas e percepção da integração sócio-espacial em Porto Alegre* (Piccinini, Trusiani, 2010), ecc.

trasformazione dialoganti o meno con le tracce dei paesaggi storicizzati.

Senza dilungarci troppo sugli aspetti metodologici è bene ricordare che lo studio e il rilievo fotografico si sono focalizzati sulle *parti* (ambiti areali con caratteristiche tipologiche – del costruito come dello spazio aperto – omologhe e distintive rispetto al contesto), sulle *suture* (aree di transizione tra le parti che possono essere chiaramente identificabili o confuse, con caratteristiche che appartengono a entrambe le parti che legano/separano), sui *margini*, distinti in base all'elemento di cui sono costituiti (edifici, verde, dislivelli, percorsi, recinzioni) e rispetto ai caratteri tipomorfologici (compattezza, articolazione, ritmo, continuità, permeabilità, orientamento prevalente), sui *tracciati strutturanti* principali (quelli su cui si pensa si sia adagiata la composizione urbana), sugli *assi di connessione* tra i fatti urbani ed extraurbani rilevanti, sugli *assi di connessione* tra le diverse parti insediative, sui *nodi* (luoghi strategici di congiunzione in cui si identificano momenti di passaggio o concentrazione di caratteristiche tali da renderli punti focali e nodali della struttura urbana e territoriale).

Lo studio ha evidenziato le gerarchie dei percorsi in funzione della loro “forza strutturante” e della capacità di costituire il principale sistema d’orientamento e connessione tra le diverse parti formali e funzionali dell’insediamento. Tutto questo perché inevitabilmente le tipologie dei percorsi, come per i margini, devono essere poste in forte connessione con i caratteri delle serie visuali e dei caratteri percettivi con cui hanno un rapporto inscindibile e diretto. Accanto a questo, come accennato precedentemente, le diverse tipologie di visuali che permettono di *raccontare* la sequenza e il modo con cui gli episodi percettivi svelano l’ambiente allo spettatore. Si evidenziano le caratteristiche che restano nella memoria come elementi di identificazione e orientamento e che, al contempo, aumentano la figurabilità del paesaggio. Sostanzialmente si evidenziano quegli elementi dello spazio esistente che, contenendo *la serie* di esperienze visive più significative, sono degne di particolare attenzione per le trasformazioni future. Le stesse rivelano l’identità e la riconoscibilità dei caratteri morfologici e tipologici del paesaggio utili per l’individuazione catalogazione dei *tipi di paesaggio*. L’obiettivo è pertanto quello di individuare i caratteri spaziali rispetto alle specifiche tipologie di visuali quali la visuale prospettica ampia, la visuale schermata, la visuale

continua, la visuale discontinua e articolata aritmicamente, la visuale che si apre gradualmente, le visuali puntuali preferenziali verso l'esterno.

Appare chiaro come l'uso della fotografia si sia rivelato di grande interesse sia per fini critico-descrittivi che critico-interpretativi ancor prima che valutativi, per l'individuazione dei *tipi di paesaggio* presenti nell'area di studio. La rielaborazione delle stesse foto in relazione a tematiche di settore e/o all'individuazione dei tipi di paesaggio ha costituito un momento estremamente interessante in cui i ragazzi hanno, nel medesimo istante, letto, estrapolato e restituito i segni del paesaggio. Hanno reinterpretato il paesaggio molte volte scoprendone di nuovi in relazione alle pratiche sociali registrate sul luogo. In quel momento sono stati veri attori protagonisti dell'innovazione introdotta dalla CEP, sul concetto di paesaggio e percezione. La restituzione del paesaggio percepito e la sua rielaborazione li ha poi calati direttamente nel processo partecipativo di costruzione del paesaggio locale nonché di restituzione del paesaggio in trasformazione, sia esso dal punto di vista strutturale o soltanto degli usi degli spazi. La lettura congiunta delle informazioni tecnico-cartografiche di base e la conoscenza diretta dei luoghi ha permesso di elaborare scenari di potenziali paesaggi, anche al di fuori di quelli consolidati. Il metodo proposto si è basato su una lettura strutturale delle parti del territorio/paesaggio al fine di capirne relazioni e strutturazione sia rispetto alla città esistente, consolidata e in trasformazione, sia alle dinamiche socio-territoriali in atto.

Conclusioni

Il lavoro svolto ha permesso di iniziare a cogliere le differenti capacità espressive dei partecipanti al gruppo di ricerca rispetto alle loro elaborazioni tradizionali e consolidate pur sempre mirate all'indagine e alla lettura del territorio e del paesaggio. Proprio in questo confronto è evidente il passaggio tra diverse modalità di descrizione (linguaggio video e fotografico, uso dei media e disegno tecnico) del territorio, differenti ma potenzialmente complementari; in questo è possibile scorgere anche nuovi modi di affrontare la didattica in chiave sia analitica che critico-interpretativa

e quindi modalità di approccio alla conoscenza del territorio più dinamiche e, forse, in grado di coinvolgere maggiormente e direttamente gli studenti nonché di cogliere in tempo reale le trasformazioni repentine dei nostri territori e dei paesaggi.

La stessa metodologia, utilizzata con la popolazione che vive in un preciso territorio, restituisce modi di lettura differenti nonché interpretazioni plurime dei paesaggi e può essere di straordinario interesse per la comprensione e l'interpretazione del senso dei luoghi, anche di quelli apparentemente privi di significato ma in fase di trasformazione e/o in fase di riappropriazione da parte delle nuove popolazioni che abitano il territorio e divenire così, insieme agli altri strumenti di comunicazione informatica, strumento di progettazione partecipata in piena sintonia con quanto auspicato dalla Convenzione Europea del paesaggio in merito al significato stesso di paesaggio e al coinvolgimento delle popolazioni che lo abitano.

Spesso relegate al ruolo di semplice supporto illustrativo, le tecniche di rappresentazione visiva qui illustrate esprimono piuttosto una enorme potenzialità nello studio del territorio e del paesaggio, come strumento di lettura, chiave di interpretazione e metodo di restituzione dello stesso, configurandosi come un mezzo documentale ed ermeneutico ricco di potenzialità.

Se, come alcuni autori affermano, la fotografia, i video, permettono di registrare le tracce delle nostre osservazioni, rendendo più acute e puntuali le nostre capacità di analisi – «The camera is a instrument that teaches the people how to see without a camera»¹⁶ – ne emerge spontaneamente la loro legittimazione nel settore della ricerca urbanistica e territoriale.

¹⁶ D. Lange, *Documentary Photography*, in N. Lyons (a cura di), *Photographers on Photography*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey 1966.

Fotografia e immagini che sono arte

Arte e fotografia

Questo intervento mira ad affrontare un importante quanto trascurato capitolo nella storia della fotografia italiana, quello della relazione tra fotografia e arte contemporanea. A partire dall'analisi del binomio arte-fotografia, e attraverso alcuni casi esemplari, si vuole qui sottolineare la centralità della fotografia di documentazione dell'arte negli anni Sessanta e nei primi Settanta, considerandola non solo come fotografia d'arte – cioè a dire riproduzione di opere – ma, al pari delle esperienze artistiche coeve, come ricerca sull'immagine.

In ambito italiano il testo che in maniera più ampia e sistematica analizza i rapporti tra fotografia e arte è *Fotografia e pittura nel Novecento*¹, di Claudio Marra.

Sinteticamente, Marra esamina la produzione fotografica d'autore in rapporto alle correnti artistiche del secolo scorso. Nel porre a confronto l'arte del Novecento e le coeve vicende fotografiche, egli fa dialogare le due pratiche estraendo, al contempo, le reciproche affinità culturali.

Il volume del Marra riflette la più comune tra le impostazioni dell'analisi arte-fotografia; impostazione che procede, perlopiù, per rimandi tematici e per confronti interni al circuito dell'arte, e che si trova alla base di alcune mostre che associano, in un unico contesto espositivo, artisti d'avanguardia e artisti-fotografi².

Meno usuale, invece – ed è ciò che abbozzeremo in questa sede –, è la disamina delle pratiche fotografiche che collaborarono alla costruzione di un'immagine permanente dell'arte contemporanea (considerando gli ultimi 60 anni); e la valutazione degli scambi tra i diversi strumenti di

1 C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 1999.

2 Cfr. i cataloghi: *Fotografie d'artista. Da Brancusi a Boltanski*, Charta, Milano/Firenze 1993; W. Guadagnini, F. Maggia (a cura di), *Fotografia e arte in Italia. 1968-1998*, Baldini&Castoldi, Milano 1998; o il più recente *Al limite. Arte e fotografia tra gli anni Sessanta e Settanta*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2006.



Fig. 1
Enrico Cattaneo, *Alighiero Boetti alla galleria De Nieuwbourg, Milano, 1968.*



Fig. 2
Enrico Cattaneo, *Ugo Mulas e Man Ray, Studio Marconi, Milano, 1969.*

espressione intesi, questi ultimi, come parte integrante di un sistema di produzione culturale.

Il titolo di questo intervento si rifa a un testo di James Elkins, *La storia dell'arte e le immagini che arte non sono*³, in cui l'autore, nell'operare un'analisi delle immagini non artistiche (grafici, tabelle, immagini scientifiche, ecc.) riformula la storia dell'arte nei termini di una più ampia storia dell'immagine. Nostra intenzione è dunque di includere, nelle *immagini che arte non sono*, anche le fotografie di documentazione delle opere e del circuito dell'arte.

Al di là dei problemi metodologici che sollevano, e che non sono oggetto di questo intervento, ciò che vorremmo prelevare dai *visual studies* è la constatazione dell'inefficacia di una definizione della fotografia e dell'immagine secondo approcci univoci (ontologico, semiologico, tecnologico, ecc.), e l'apertura in favore di più ampie forme di analisi e di valutazione.

Fotografia d'arte

Negli ultimi anni si è assistito a una rivalutazione della fotografia d'arte, concepita dunque come pratica che va al di là della pura documentazione, prodotto del pensiero critico del fotografo che si avvicina all'interpretazione delle opere. Di fatto, questa impostazione è stata messa in atto pressoché su di unico autore, Ugo Mulas, assunto ormai al rango di più importante fotografo d'arte del secondo dopoguerra. Oggi, Mulas non è più solo l'artista delle *Verifiche* (iscrivibile al binomio arte-fotografia come già sopra inteso), e nemmeno esclusivamente il grande reporter degli artisti americani e italiani degli anni Sessanta. Il distinguo è d'altronde difficoltoso: il celebre volume del 1967, *New York arte e persone*, non è che parte di un percorso intrapreso già nel decennio precedente⁴; e

³ J. Elkins, *Art History and Images That Are Not Art* (1995), tr. it. in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano 2009.

⁴ «La maestria raggiunta nelle celebri sequenze di Giacometti, Fontana, Duchamp e altre scene dell'arte, deve parecchio alla pratica dei reportage dalle Biennali e alla sua attività in teatro. Non esisterebbero le *Verifiche* se non le avesse generate il lato oscuro del mestiere di fotografo in laboratorio», T. Triini, *Un fotografo che attraversa l'arte contemporanea*, in Ugo Mulas. *Vent'anni di Biennale*,



Fig. 3
Giovanni Ricci, *Piero Manzoni nel suo studio*, Milano,
1961.



Fig. 4
Giovanni Ricci, *Luciano Fabro, Pavimento. Tautologia*,
Sesto San Giovanni, 1967.

le stesse *Verifiche* nascono spesso dalla documentazione di eventi artistici⁵.

L'aura attorno a Mulas è quella del fotografo-intellettuale, forse il primo in Italia a poter rivestire l'*agognato* titolo di autore(-fotografo).

Maestro nel relazionarsi con il contesto che lo circonda, primo e consapevole sperimentatore di forme inedite della fotografia d'arte, Mulas opera in un ambito culturale in cui è la natura stessa dell'arte ad essere in gioco e a diventare, al contempo, oggetto di analisi della fotografia. Termine di confronto per altri fotografi che, nello stesso periodo, operano nel settore artistico⁶, Mulas non fu tuttavia l'unico a solcare, in maniera preponderante, il terreno della fotografia d'arte. In questa sede, accenneremo al lavoro di Enrico Cattaneo (Milano 1932) e di Giovanni Ricci (Medeuzza 1935).

Alla fine degli anni Cinquanta Cattaneo è un riconosciuto fotoamatore del Circolo Fotografico Milanese. Nei primi anni Sessanta si avvicina all'arte, frequentando i realisti esistenziali milanesi, nel corso di una serie di indagini su Milano nate con uno spirito reportagistico. Questi artisti (come Gianfranco Ferroni o Piero Leddi) sono solo alcuni tra i soggetti scelti da Cattaneo in quegli anni, al pari dell'archeologia industriale, delle periferie, degli scioperi. Proprio a partire da questo incontro "casuale" si avvera per il fotografo la possibilità di trasformare la sua passione in mestiere. Professionista dal 1963, negli anni successivi Cattaneo diviene un habitué delle gallerie milanesi, muovendosi tra varie committenze. Nel suo lavoro si individua una costante ricerca del narrativo, in cui non è la fotografia singola a costruire il discorso, bensì la sequenza del visibile, che si replica costituendosi in cifra stilistica. In parallelo Cattaneo svolge alcune ricerche personali tra le quali, dal 1970, le interessanti "sculture fotografiche" della serie *Pagine*, composta da scarti di produzione in camera oscura.

Ricci ha una storia professionale ben diversa. Milanese d'adozione, inizia il mestiere nei primi anni Cinquanta, dapprima in uno studio grafico e successivamente in alcuni studi fotografici. È tra coloro che, grazie

1954-1972, Mondadori, Milano 1988, p. 7.

5 Cfr. *Verifica 3: Il tempo fotografico*. A.J. Kounellis, (dicembre) 1970, da confrontare, ad esempio, con la sequenza per Paolo Scheggi pubblicata nel catalogo della mostra *Amore mio*, (giugno-settembre) 1970.

6 Cfr. W. Guadagnini (a cura di), *Fotografi ed eventi artistici in Italia dal '60 all'80: Abate, Capone, Colombo, Jodice, Lucas, Mulas, Mussat Sartor, Pellion di Persano*, CoopTip, Modena 1988.

soprattutto alla frequentazione del Jamaica, hanno intessuto relazioni strettissime con gli artisti operanti a Milano dagli anni Sessanta in poi. Da questi incontri sono nate fotografie storiche di artisti come Piero Manzoni o Luciano Fabro. La fotografia per Ricci, professionista indipendente dal 1964, resterà sempre un mestiere *strictu senso*, senza ambizioni artistiche o autoriali. È lo stesso fotografo a dichiarare di aver vissuto il mondo degli artisti «come un testimone, e non come un protagonista»⁷. Pur nel suo statuto testimoniale, in cui spicca tuttavia un'attenzione particolare per il contesto in cui le opere vengono esposte, dalla fotografia di Ricci traspaiono i medesimi problemi legati alla natura dell'arte che si ritrovano in Mulas, in Paolo Mussat Sartor e negli altri. Paradossalmente, proprio in questa sua impostazione da “vero fotografo”⁸, nella sua capacità di scegliere una posizione il più possibile a servizio delle opere e delle idee che queste esprimono, si intravede l'impegno analitico di Ricci.

Se Cattaneo incarna la figura del fotografo proveniente da una cultura fotografica amatoriale d'autore, Ricci produce immagini d'arte escludendo qualsivoglia pretesa di autorialità. Come loro altri – Mussat-Sartor, Claudio Abate, ecc. –, con diverse storie e formazione culturale, hanno letteralmente fabbricato con i loro obiettivi l'immagine di un'arte che altrimenti non sarebbe rinvenuta tale ai nostri occhi⁹.

L'impatto di questi fotografi fu dunque innegabile. La loro presenza fornì la base su cui artisti e critici militanti poterono progettare il loro lavoro¹⁰. Non è un caso se per questi ultimi, e in particolare per i rappresentanti dell'Arte Povera, l'immagine e il documento fotografico

7 Estratto da una serie di interviste da me realizzate tra il 2009 e il 2011.

8 «A me piace fare fotografia e se ci sono dei problemi mi piace risolverli [...]. Io faccio l'interprete non l'artista», intervista a Ricci, *ivi*.

9 Si noterà come, anche nelle più recenti storie della fotografia, la fotografia d'arte non riceva gran considerazione. Nella sua *Storia culturale della fotografia italiana* (Einaudi, Torino 2011), Antonella Russo vi dedica un paragrafo dal titolo eloquente: *Fotografia come critica. "New York: arte e persone"*. Cattaneo è citato per l'appartenenza al Gruppo 66 e non per la sua principale attività. Di Ricci non vi è menzione.

10 «La fotografia diviene il “felice espediente” di una generazione che spinge anche critici e galleristi a sviluppare soluzioni inedite, alimentando il nuovo feticismo dei collezionisti», G. Sergio, *Forma rivista. Critica e rappresentazione della neo-avanguardia in Italia (Flash Art, Pallone, Cartabianca, Senzamargine, Data)*, in «Palinsesti», 1, 2011, p. 83, www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/21/26 (ultima cons. 11.03.2009).

sono elementi fondanti della riflessione e della creazione artistica¹¹.

Per queste ragioni l'archivio fotografico dovrebbe costituire, agli occhi dello storico dell'arte, un imprescindibile strumento di ricerca. Porta d'accesso ad una mole incalcolabile di immagini, l'archivio è il luogo in cui si possono ripercorrere le strategie comunicative degli operatori del settore, la cura con cui selezionavano il materiale da scartare o da divulgare.

Quanto allo storico della fotografia, egli vi può rinvenire percorsi fotografici inediti. Non solo: l'archivio testimonia delle potenzialità creative delle pratiche fotografiche dell'epoca. I fotografi d'arte degli anni Sessanta furono infatti i rappresentanti di una professione "nuova", senza un mercato predefinito né un quadro istituzionale consolidato. Se per esempio il fotoreporter doveva attendere alle aspettative del settore, o il fotografo pubblicitario aveva a che fare con canoni dettati da un contesto, seppur in evoluzione, già strutturato, il fotografo d'arte, e per la già problematica definizione delle opere da riprodurre, e perché l'editoria specialistica stava a sua volta elaborando nuovi modelli di rappresentazione, faceva fronte a un campo aperto alle sperimentazioni.

È così che i fotografi d'arte che hanno operato tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta si possono probabilmente considerare come tra i migliori esempi di evoluzione nell'uso del *medium*¹². La loro opera di mediazione tra arte e fotografia, tra fotografia e racconto, tra attestazione e sperimentazione, tra documentazione e interpretazione, getta una nuova luce sulle esperienze fotografiche che segneranno i decenni successivi.

11 «Il controllo sull'informazione, e quindi sulla documentazione fotografica e sulla sua impaginazione, diviene un aspetto centrale delle ricerche concettuali e sarà un modello anche per Germano Celant», Id., *Vitalità in negativo: l'immagine di una mostra*, in Ugo Mulas. *Vitalità del negativo*, a cura di Giuliano Sergio in collaborazione con Archivio Ugo Mulas e Incontri Internazionali d'Arte, Joahn & Levi, Milano 2010, p. 21.

12 Come propone Sergio: «In generale, tra il 1967 e i 1970 l'evento e la sua documentazione sono i luoghi di una sperimentazione estetica che imposta le linee di ricerca del linguaggio espositivo e fotografico degli anni Settanta», *ivi*, p. 24.

Fotografare per conoscere: fotogenia e fotografia di oggetti

La fotografia è stata sin dalla sua invenzione un modo specifico di guardare e conoscere la realtà: ma cosa rende una fotografia espressiva? Come rispondere pienamente alle logiche espressive del mezzo fotografico? Una prima risposta a questi interrogativi consiste nello specificare in che modo la fotografia è un modo di guardare la realtà e di far vedere la realtà, di concentrare l'attenzione su determinati particolari che nel fluire della percezione ordinaria andrebbero altrimenti persi. La nozione chiave per comprendere questa fondamentale caratteristica della fotografia è quella di fotogenia: in prima istanza essa è definibile come la maggiorazione estetica che un oggetto assume nella rappresentazione fotografica. In tale prospettiva quindi la fotogenia è l'elemento discriminante capace di dare un senso alla fotografia: un oggetto fotografato assume differenti caratteristiche da quelle che ha nella realtà; esse dipendono direttamente dalle logiche espressive del *medium* che lo rappresenta. Un soggetto o un oggetto fotografato sono dunque fotogenici perché il fotografo è riuscito a mettere in evidenza una particolare e significativa caratteristica che solo la rappresentazione fotografica è capace di mostrare: avere piena padronanza della tecnica fotografica significa guardare la realtà con occhio fotografico, essere attenti a quei fugaci dettagli che, se ben resi nell'immagine, fanno sì che essa sia fotogenica. La fotogenia è dunque quella caratteristica mediata dal fotografo capace di rendere esteticamente un soggetto o un oggetto fotografico, di sottolinearne alcuni aspetti che altrimenti rimarrebbero inespressi. È dunque possibile riconoscere nelle immagini una qualità particolare che al di là dell'immediato riconoscimento del soggetto rappresentato fa riferimento al modo in cui è stato rappresentato, alle caratteristiche che il *medium* utilizzato impone alla rappresentazione: la fotografia dunque non solo è un modo di vedere ma anche di fare vedere,

di mostrare; essa ha la capacità di cogliere immagini familiari, immagini banali o quotidiane, immagini della realtà e dotarle di nuovi significati, di mostrarle nella loro assoluta evidenza eppure di renderle nuove¹.

Al di là del classico riferimento alla riflessione di Walter Benjamin sulla portata innovativa della fotografia e sui nuovi modi di percezione che essa comporta, è bene concentrare l'attenzione sul modo in cui qualcosa è fotografato: alla capacità espressiva dell'immagine tradizionale si sostituisce di conseguenza la riuscita fotografica, la fotogenia. Una fotografia che definiamo fotogenica deve far coincidere nella sua compiutezza verità e bellezza: ogni soggetto se ben fotografato è fotogenico, anche l'oggetto brutto è bello (cioè fotogenico) se ben fotografato. L'imperativo di «abbellire, che proviene dalle belle arti, e quello di dire la verità [...] derivato dalle scienze»² che Susan Sontag pone come un'irriducibile opposizione trovano una nuova mediazione dialettica nel concetto di fotogenia. Il riferimento alla bellezza se a un primo sguardo può sembrare fuori luogo è, se ben analizzato e contestualizzato, ricco di interessanti prospettive: vi è infatti una adeguatezza di alcune immagini, una appropriatezza che in altre non riscontriamo; nota il fotografo Robert Adams che «se la bellezza è il vero fine dell'arte, [...] la bellezza che mi interessa è quella della forma, sinonimo della coerenza e della struttura sottese alla vita»³. Si tratta dunque di un certo ordine, di una determinata organizzazione capace di dare un senso compiuto e specifico all'immagine. La buona composizione non deve tuttavia essere semplice rigore formale, corretta e asettica disposizione degli elementi che compongono l'immagine. Né si tratta evidentemente di una trascrizione letterale o di una registrazione di una bellezza già esistente: i termini più adatti a spiegare questo tipo di bellezza sono invece armonia dell'immagine prodotta, fedeltà, completezza, coerenza, capacità di rivelare la forma dell'oggetto rappresentato (basti per esempio riflettere su come un ritratto possa essere molto più significativo dello stesso soggetto ritratto). Dunque la fotografia ha una specifica caratteristica – la

1 Per una più completa ed esauriente trattazione del problema rinvio al mio *La fotogenia. Verità e potenza dell'immagine fotografica*, Centro internazionale Studi di estetica, Palermo 2010.

2 S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1973), Einaudi, Torino 2004, p. 75.

3 R. Adams, *La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali* (1983), Bollati Boringhieri, Torino 1995, p. 14.

fotogenia – che si rivela nelle immagini che riteniamo ben fatte e capaci di suscitare interesse, di stimolare una reazione che il soggetto fotografato nella realtà non suscita.

È utile inoltre ricordare in via preliminare che la posizione del senso comune che riconosce esclusivamente nel soggetto ritratto una certa qualità riconducibile alla fotogenia (riassumibile nell'affermazione “Sei fotogenico”) nasconde un'ambiguità di fondo: senza l'immagine che rende manifesta tale qualità, che l'esprime in una determinata rappresentazione, essa rimane sopita, inespressa. La fotogenia è infatti una qualità relazionale e nessuna fotografia può pretendere di essere un'immagine neutra o pienamente coincidente con il soggetto ritratto. Un esempio può meglio chiarire tale prospettiva: nessuno si soffermerebbe mai a osservare una forchetta poggiata sul bordo di un piatto ma di certo la reazione è differente di fronte alla forchetta fotografata da André Kertész⁴. Questa osservazione dunque contiene in sé la spiegazione della natura stessa della fotografia, del valore che essa assume e della sua capacità di mostrare in maniera differente la realtà quotidiana: compito del fotografo è di produrre un'immagine che perfezioni un particolare modo di guardare la realtà, di produrre un'immagine della realtà precisa e dettagliata, approfondita e completa, capace di esaurire momentaneamente e sotto un determinato riguardo una porzione di realtà.

Un'interessante verifica di quanto sino a ora detto può essere l'analisi di un'altra celebre fotografia catalogabile sotto l'indice di *fotografia di oggetti*: immagini che hanno come scopo esaltare la bellezza della forma. L'interesse che questo tipo di immagini suscita a causa della sua buona riuscita è ancor maggiore quando il soggetto rappresentato è qualcosa di comune, qualcosa che proviene dal quotidiano: nota infatti Edgar Morin che la scelta di Lumière – sfruttando la capacità del cinema di rispecchiare

4 Mi riferisco ovviamente alla celebre fotografia di una forchetta eseguita senza preparazione alla fine di un pasto presso lo studio di Ferdinand Léger nel 1928, utilizzata l'anno dopo per una pubblicità di una ditta di posate: essa riassume tutta la poetica del fotografo ungherese volta a selezionare frammenti di realtà quotidiana e a farli oggetto di immagini dotate di una profonda capacità evocativa: «cronista del banale, del quotidiano in cui realtà e finzione sono indissociabili, Kertész è diventato un fotografo singolare a cui il visibile, e l'invisibile che ne trapela, si offre apparentemente con estrema semplicità; è difficile captarlo con una maggiore economia di mezzi». P. Borhan, *Lo specchio di una vita* (1994), in Id. (a cura di), *André Kertész: Lo specchio di una vita*, Motta, Milano 1998, p. 22. Per la fotografia cfr. *ivi*, p. 175.

la realtà – di filmare l'uscita degli operai dalla fabbrica o l'arrivo di un treno in stazione è sintomatica della volontà di meravigliare gli spettatori facendo loro rivedere qualcosa che nell'esperienza quotidiana non li meravigliava⁵. L'attenzione veniva così spostata dall'evento rappresentato alla modalità della rappresentazione e si sfruttava il fascino che l'immagine suscita: vi è quindi una qualità nell'immagine, la fotogenia, o ancor meglio nel modo in cui l'immagine viene costruita e proposta, una qualità capace di dare un senso nuovo a ciò che è rappresentato. Il quotidiano così proposto assume dunque un aspetto di novità e di interesse, attira lo sguardo perché «la fotografia ci lusinga o ci tradisce, essa ci dà o ci nega un certo non so che»⁶ che nella realtà ci sfugge e che in fotografia invece ci appare ben chiaro.

Vediamo dunque di verificare quanto sino ad ora detto con un esempio concreto. Pochi anni dopo la *Fontana* (1917) di Duchamp, Edward Weston trae ispirazione dall'osservazione delle forme del WC della propria casa messicana e ne fa soggetto di una fotografia (*Excusado*, 1925). Annota nel proprio diario il 21 ottobre 1925:

Sto facendo delle fotografie al nostro WC, quel lucido ricettacolo smaltato di straordinaria bellezza. Qualcuno potrebbe anche sospettare che ci sia del cinismo in me, vista la scelta di un soggetto del genere, quando avrei potuto dedicarmi alle belle donne o alle meraviglie della natura. Oppure pensare che nella mia mente si nascondano immagini lascive suscitate da appetiti repressi. Ma no! Si tratta solo del mio senso estetico che risponde con entusiasmo alla forma. Da tempo avevo in mente di fotografare questo utile ed elegante accessorio igienico della vita moderna, ma è solo quando ho contemplato effettivamente l'immagine sul vetro smerigliato che mi sono accorto delle possibilità che avevo davanti. Ero emozionato! lì c'era ogni curva sensuale della "divina forma" umana ripulita da ogni più piccola imperfezione. Neanche i greci avevano mai trovato una sintesi più significativa della loro cultura, e questo oggetto, nelle sue magnifiche e caste sinuosità, nel suo dilatarsi, restringersi, nel movimento progressivo dei contorni, mi ha ricordato in qualche modo la Nike di Samotracia.

E tuttavia, come ciechi, continuiamo a rivolgerci all'epoca classica per trovare

5 Cfr. E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica* (1956), Feltrinelli, Milano 1982, p. 32 sgg.

6 Ivi, p. 35.

l'arte! Ora aspetto con ansia lo sviluppo della pellicola⁷.

Weston si trova dunque a riflettere sulla forma e sul valore di (una fotografia di) un WC. I *Diari* dell'epoca riportano continue annotazioni che evidenziano la riflessione sul significato della rappresentazione fotografica, sul senso e sul valore che un oggetto comune assume una volta che richiama l'attenzione del fotografo e cattura il suo sguardo sino a divenire una fotografia.

Il fotografo è piuttosto capace di scoprire in un oggetto conosciuto, per mezzo di una migliore focalizzazione dello sguardo attirato dalla forma, che questo è visibile in un'altra prospettiva, in una maniera differente e, a partire da questa, è capace di rappresentarlo fotograficamente, in maniera che possiamo definire fotogenica. Lungi da approdare a posizioni metafisiche, di disvelamento di una presunta verità delle cose, la fotografia può evidenziare un *quid* dell'oggetto connesso alla sua forma, una nuova connessione tra soggetto percipiente e realtà tale da consentire non solo una riconfigurazione del mondo ma, per mezzo dell'immagine, un *surplus* di conoscenza che arricchisce il mondo per mezzo del potere creativo dell'immagine. Paradossalmente si potrebbe dire dunque che l'oggetto fotografato di per sé conta poco a vantaggio della reazione che questo suscita nel soggetto e che è mediata dalla macchina fotografica capace di vedere più e in maniera diversa dagli occhi stessi.

L'obiettivo di Weston è dunque acquisire la padronanza di esprimere esteticamente, visivamente, la propria visione, di esprimerla fotograficamente cioè rappresentare quelle «linee, forme e volumi magnifici»⁸ che appaiono al proprio sguardo dall'osservazione della realtà. Le annotazioni più interessanti vertono sulla natura dell'oggetto fotografato e sul rapporto di questo con la sua rappresentazione. Weston insiste continuamente sulle proprietà specifiche della fotografia di relazionarsi con la realtà, di scoprire il significato di una forma, «di prendere la vita così com'è»⁹: una posizione che pone dunque l'equivalenza tra la bellezza e la forma come coerenza e buona struttura dell'immagine, come capacità

7 E. Weston, *Ritratti al vivo* (1961), Pratiche, Milano 1999, p. 192.

8 *Ivi*, p. 198.

9 *Ivi*, pp. 92, 209.

di mostrare qualcosa del reale che altrimenti sfuggirebbe, espressione di un determinato e cosciente punto di vista.

La fotografia ha dunque creato un tipo di sguardo, ha insegnato a vedere in un certo modo la realtà, gli oggetti quotidiani, e questa nuova modalità di visione si è riverberata sul modo di fare fotografie: «ciò che un tempo era visibile soltanto da un occhio molto intelligente, ora lo vede chiunque»¹⁰ poiché grazie al valore paradigmatico che l'immagine fotografica assume, la stessa realtà ci appare più ricca e maggiormente dotata di senso. Ecco dunque manifesto l'approccio specificamente fotografico di guardare, conoscere e rappresentare la realtà in maniera fotogenica: «per mezzo della fotografia vorrei presentare il *significato dei fatti*, così come essi sono trasformati da oggetti *visti* a oggetti *conosciuti*»¹¹.

In conclusione è dunque possibile affermare che scopo della fotografia sia di dare un contributo cognitivo di novità rispetto all'oggetto che rappresenta, svelando o raccontando qualcosa della realtà, senza tuttavia dimenticare che facendo ciò – scegliendo un'inquadratura, una pellicola o una scala tonale – si altera profondamente la qualità dell'oggetto e del percepito, si dà una interpretazione della realtà, si produce dunque un'immagine, una rappresentazione.

10 S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 87.

11 E. Weston, *The Daybooks of Edward Weston. II. California*, New York, Aperture 1990, p. 241 (trad. mia).

L'Attimo: frammento d'in-finito, specchio d'eternità

Il desiderio¹ l'attesa, la nostalgia, tutti quei sentimenti “indefinibili” che ci fanno sentire come sospesi fra il passato e il futuro, non sono forse la prova ineludibile della nostra appartenenza ad un universo in-finito, cioè senza limiti, eterno? Scoperte cosmologiche e neurobiologiche, da una parte, speculazioni filosofiche e religiose dall'altra, non sono state in grado di dare una risposta soddisfacente, almeno finora, a questo interrogativo. Qualcuno ha avanzato l'ipotesi che il concetto di infinito – nella duplice accezione temporale e spaziale – sia: «[...] una finzione, un trucco della coscienza programmata per produrre associazioni di idee in opposizione fra loro»².

Pertanto, sulla scia del concetto di finito, essa può avere automaticamente partorito quello di infinito e averci indotto così a verificare a posteriori la sua esistenza. In principio sarebbe dunque il Verbo, per il quale l'uomo cerca un equivalente nella realtà. Poiché non c'è vuoto senza pieno, non c'è caos senza ordine, e sempre saranno il bene e il male. Di conseguenza l'infinito si contrappone al finito a mo' di conferma. Se c'è l'uno perché non dovrebbe esserci il suo contrario? «Ed è come se il pensiero corresse lungo i rigidi binari di una lingua che ci mette in bocca così tante cose»³.

Restando sui “rigidi binari della lingua” ipotizzati da Heinz-Norbert Jocks, è interessante seguire il filo del pensiero cinese e la sua interpretazione del concetto di Infinito/Eterno nella felice elaborazione

1 L'etimologia della parola desiderio (*de sideribus*) ci rimanda al *De bello Gallico*: i *desiderantes* erano i soldati che stavano sotto le stelle ad aspettare quelli che dopo aver combattuto durante il giorno, non erano ancora tornati. Da qui il significato del verbo desiderare: stare sotto le stelle ed attendere.

2 H.-N. Jocks, *Dell'Infinito*, in A. Vervoordt (a cura di), *In-Finitum* (catalogo della mostra tenutasi a Venezia, Palazzo Fortuny), Vervoordt Foundation, Wijnegem 2009, p. 62.

3 *Ibidem*.

linguistico-concettuale messa a punto da François Jullien. Secondo il filosofo-sinologo francese: «la lingua si situa a monte di ogni elaborazione teorica condizionandola o quanto meno predisponendola. Infatti, poiché le nostre lingue sono caratterizzate dalla coniugazione, a partire dai greci e dai latini, distinguiamo sistematicamente e opponiamo reciprocamente, i tempi del “passato”, del “futuro” e del “presente”»⁴.

È proprio perché distinguiamo radicalmente questi tre tempi che abbiamo iniziato a scontrarci con il paradosso che ci ha rivelato la questione del tempo. Nonostante nessuna delle due parti che compongono il tempo possa esistere, in quanto il “futuro” non è ancora e il “passato” non è più, il solo fatto di coniugare, di dire “era” o “sarà” basta a dimostrare che il tempo esiste.

Ora, proviamo a disabituarci alle nostre lingue (“nostre”: l’indoeuropeo, ma anche l’arabo e l’ebraico). Prendiamo in considerazione il fatto elementare – troppo elementare per misurarne adeguatamente la portata, le sue infinite conseguenze – che il cinese non coniuga. Il dato di fatto è brutale. La lingua cinese non è portata a separare i tempi, come invece implica la coniugazione. Invece di ricorrere al presente, al passato o al futuro, e dunque di scegliere fra di essi, il cinese, privo di desinenze, si esprimerebbe, nei nostri termini, in una sorta di “infinitivo”: si percepisce la consapevolezza di ciò che “viene” o “va”: “il passato che se ne va, il presente che se ne viene”, secondo la definizione tradizionale cinese del “passato-presente”, più sulla modalità della continua transizione, a carattere processuale, che su quella di un’opposizione dall’effetto temporalizzante.

Nel suo saggio *Opera aperta*, Umberto Eco cita un pensiero di Luigi Pareyson in cui entra in gioco l’infinito. Secondo Pareyson: «L’opera d’arte [...] è una forma, e cioè un movimento concluso, che è come dire un infinito raccolto in una definitezza; la sua totalità risulta da una conclusione, e quindi esige di essere considerata non come la chiusura di una realtà statica e immobile, ma come l’apertura di un infinito che s’è fatto intero raccogliendosi in una forma»⁵.

Fintantoché la ricezione di un’opera offre materia per nuove

4 F. Jullien, *Il tempo: elementi di una filosofia del vivere*, Sossella, Roma 2002, p. 24.

5 H.-N. Jocks, *Dell’Infinito*, cit., p. 64.

interpretazioni, siamo autorizzati a parlare, per quell'opera, di "infinito". Forse dietro di essa si cela più che l'idea di un infinito racchiuso nel finito, un particolare modo di essere della lingua. La lingua che nomina le cose e le cose che, in questo modo, ricevono un nome, non possono mai sostituirsi l'una alle altre al punto da divenire interscambiabili. Se questo fosse possibile, significante e significato scoprirebbero di essere una coppia di gemelli omozigotici che si assomigliano come due gocce d'acqua.

«Non potendo mai fondersi con ciò che vuole accogliere in sé, la lingua rimane infatti un sistema autoreferenziale di segni che contribuisce all'agonia del reale»⁶.

Perché l'uomo prova una sorta di irresistibile attrazione per tutto ciò che è irraggiungibile? Sarà forse la coscienza della vulnerabilissima condizione umana a spingere l'uomo ad indagare oltre i confini dello spazio finito, nel tentativo perenne di ricongiungimento e di comprensione dell'Eterno/ Illimitato.

Sostanzialmente sono due – escludendo quella religiosa, che si abbraccia soltanto con la fede – le vie che l'uomo percorre nel tentativo di avvicinarsi all'infinito: l'una è rappresentata dallo studio del Cosmo, l'altra dalla Creazione Artistica, intesa in tutte le sue forme: visiva, linguistica, musicale.

Per quanto riguarda lo studio del Cosmo (che deriva da *cosmeo*: ordinare, organizzare), gli scienziati che per primi hanno tentato di dare una spiegazione naturale dell'origine del mondo, senza cioè ricorrere alla mitologia, furono Talete di Mileto (ca. 624-546 a.C.) e il suo discepolo Anassimandro di Mileto (nel V sec. a.C.). Fu proprio Anassimandro ad usare il termine *apeiron* (illimitato, indefinito) opposto a *peras* (limite, frontiera) termine che assumerà poi anche il significato più generico di "infinito", per definire, descrivere la sostanza da cui è emerso il cosmo. Per i Pitagorici, Platone, Aristotele e Plotino, il concetto di *apeiron* aveva in sé una connotazione negativa, cioè di disordine, sostanza indefinita, senza confini, in netto contrasto con l'impianto generale della filosofia greca, per la quale solo ciò che è finito è conoscibile, mentre l'infinito non può essere materia di conoscenza e di indagine, poiché è "inintelligibile".

6 Ivi, p. 65.

Cionondimeno, sin dall'antichità ci fu chi si oppose all'appagante tesi aristotelica del mondo finito. Tito Lucrezio Caro (ca. 99-55 a.C.) poeta e filosofo romano, respinse l'idea di un Universo finito. Nel suo poema didascalico sull'Epicureismo, il *De Rerum Natura* – che grande influenza esercitò su studiosi come Giordano Bruno e Galileo Galilei – affermava che l'Universo è infinito. In realtà il nostro orizzonte cosmico risiede a 42 miliardi di anni luce da noi. Cosa c'è al di là di questo orizzonte, a noi, almeno per ora, non è dato saperlo⁷.

L'infinito cosmico o spaziale ci rinvia all'infinito temporale detto pure Eternità. Entrambi questi concetti: Infinito ed Eternità sono da sempre oggetto di speculazioni per l'uomo, eppure, a distanza di millenni, tali concetti rimangono ancora inafferrabili ed inenarrabili, dal punto di vista razionale o scientifico. All'origine di ogni speculazione relativa all'Infinito c'è l'istante/atomo (*atomos*). Il quale è inestensibile, extraterritoriale sia rispetto al Tempo che rispetto allo Spazio. Ora, considerando che sommando zero a zero il risultato è sempre zero, se ne deduce che sia il Tempo che lo Spazio non possono essere costituiti dalla somma di tanti attimi o atomi dal valore zero. Solo attraverso dei paradossi è possibile spiegare questo fenomeno.

Ci soccorre, a questo punto, il pensiero cinese, il quale “non specula” ma “si esprime”, attraverso un linguaggio o meglio una lingua che è di per sé, ancora una volta, espressione del pensiero. Abbiamo già citato François Jullien, il quale ci ricorda che la disgiunzione dei tempi (passato, presente, futuro), così come viene articolata nelle lingue indoeuropee e semitiche, conduce alla tripartizione della struttura temporale ed alla concezione del tempo inteso in termini di successione: «come le perle di una collana e non fusi insieme come in una melodia» (dice elegantemente Bergson).

La lingua cinese è paratattica, non dispone di coniugazione e di sintassi

⁷ Nel corso degli ultimi anni gli scienziati hanno scoperto che l'Universo è formato per il 23% da Materia Oscura e per il 72% di Energia Oscura (DE: Dark Energy). La Materia Oscura, diversa da quella degli atomi, non emette e non assorbe la luce, ma produce attrazione gravitazionale. L'Energia Oscura, invece, agisce come una sorta di forza antigravitazionale. La quale determina l'accelerazione dell'espansione continua dell'Universo. Il fatto che non si sia ancora riusciti a riprodurre sperimentalmente quanto teorizzato dagli scienziati (esistenza di Materia ed Energia Oscura), è motivo di grande imbarazzo in seno alla comunità scientifica. Cfr. E. De Wolf, *L'Infinito e l'Universo*, in A. Vervoordt (a cura di), *In-Finitum*, cit., p. 57.

legata ai tempi e ai luoghi. I cinesi, pertanto, hanno concepito il tempo e lo spazio non sotto forma di durata e di successione, ma di stagioni o occasioni e ambiti o siti. Il concetto di immanenza e permanenza o processualità, tipico del pensiero cinese è espresso nella formula *you-zhou* (spazio-tempo), concepiti non come nozioni astratte, ma legate al mondo fisico che le determina. “Zhou” nella sintassi cinese fondata sul parallelismo, si può tradurre con la formula: “Il passato che se ne va, il presente che se ne viene”. È sintomatico ricordare come i cinesi abbiano dovuto ricorrere a due neologismi per indicare lo Spazio e il Tempo, attraverso la traduzione dei termini che i giapponesi avevano coniato nel XIX secolo, in occasione del loro incontro con il pensiero europeo.

Tempo = *Shijian* (fra i momenti)

Spazio = *Kongjian* (fra il vuoto)

Con l'avvento del Cristianesimo l'eternità ha assunto un'accezione particolare, l'asse di studio dall'ambito della fisica ha traslato in quello della metafisica. Molti teologi si sono preoccupati di spiegare il fenomeno, tra di essi, uno dei più lucidi ed emotivamente coinvolti è stato sicuramente S. Agostino, secondo il quale l'uomo non si allontana mai dal presente. Viviamo in un triplice presente: il presente del passato, in quanto “memoria”, il presente del presente, in quanto “percezione”, il presente del futuro, in quanto “attesa”. Un tempo elastico, “a fisarmonica” che si dilata ed espande indietro o in avanti partendo sempre dal presente. Non ci interessa, in questa sede, prendere in esame le implicazioni religiose, come il perdono e la fiducia in Dio, a cui necessariamente le speculazioni agostiniane avrebbero teso, ci interessa di più capire perché il pensiero di S. Agostino, successivamente ripreso da filosofi come Plotino e Boezio, abbia assunto, in tempi recenti, un fondamento scientifico.

Andiamo per gradi:

Plotino parlava di *zoé in stasí* (vita in stato di quiete). *Zoé* in greco significa vita, proprio come *aìon* (intesa nei suoi fluidi: liquido seminale, midollo osseo, sangue) la cui traduzione in latino è *aeternitas*. Boezio in *De Consolatione philosophia* riprende il concetto plotiniano di *plenitudo vitae* attraverso l'espressione: *Aeternitas est interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio* (l'eternità è il perfetto e simultaneo possesso di una vita senza termini), mentre il tempo, per così dire, è un'emorragia di vita, una perdita

della sua pienezza, è *aegestas*, povertà, bisogno, un rincorrere continuamente quella felicità perfetta che, invece, nell'esistenza terrena, balugina solo per un attimo, in un istante, il solo, capace di catturare l'eternità.

«L'eternità è contenuta, dunque, in un "attimo", che è quello "percettivo", che gli scienziati hanno definito "episodio di coscienza". Esso dura in media 3 secondi, infatti, secondo recenti studi, non c'è nulla che possa raggiungere la nostra coscienza in meno di ¼ di secondo e che vi possa restare per più di 20 secondi»⁸. L'"episodio di coscienza" è quello che i filosofi moderni chiamano "presente dinamico" cioè l'equivalente della "forma mobile dell'eternità" definita da Platone.

La fotografia – la traccia più commovente del battito del tempo racchiuso in un istante – è l'erede indiscussa di quel *Zoé en staséi* (vita in stato di quiete) plotiniano, che tradotto in termini estetici ha portato allo *stillleven* (di origine olandese), cioè lo *still life* inglese, giunto a noi nella pessima traduzione di "natura morta". Dalla "natura morta" del Seicento dritto fino alla scoperta della fotografia, avvenuta 2 secoli dopo, il passo è breve.

Ed è proprio nello spazio di questa irrisolta tensione fra la realtà e il linguaggio che tenta di spiegarla che si colloca secondo Maurice Blanchot, il concetto di "vera opera d'arte", intesa come l'"allegoria di un fallimento", necessaria affinché l'artista possa tentare di aprire uno spiraglio al di là dei limiti del finito, attraverso una ricerca che non può avere mai fine⁹.

⁸ E. Boncinelli, intervento nell'ambito del Festival Fotografia Europea, Reggio Emilia, 2009.

⁹ Cfr. F. Poli, *Infinitum: tracce e miraggi dell'infinito nell'arte contemporanea*, in A. Vervoordt (a cura di), *In-Finitum*, cit.

Simona Pezzano

Uno scambio di sguardi Gli album fotografici di famiglia in Facebook

Dopo aver visitato parecchi profili di utenti presenti in Facebook, per poter visionare le raccolte di fotografie familiari che ritraggono parenti e figli, è presto emerso che l'organizzazione e la funzione sociale dei tradizionali album – così come li descrive Bourdieu nel suo imprescindibile saggio sull'arte di mezzo¹ – non ha niente a che vedere con la dinamicità e le interazioni tipiche con cui, collettivamente e in maniera partecipativa, si compilano invece le raccolte di fotografie presenti in Rete, e in particolar modo nel social network ad oggi più diffuso al mondo, ossia Facebook.

Se infatti l'ambito del fotografabile non è tutto sommato mutato di molto – dal momento che in entrambi i contesti, le occasioni cui dedicarsi alla fotografia sono sempre le medesime, ossia «cerimonie familiari o riunioni amichevoli o nel periodo delle vacanze estive»² – è pur vero che Bourdieu sottolinea come la pratica della fotografia abbia un'unica vocazione, ossia quella di essere al servizio della famiglia, nel suo intento di solennizzare i grandi momenti vissuti assieme (socialmente riconosciuti come rilevanti), con lo scopo di rinsaldare il senso di appartenenza al gruppo. La fotografia è una «tecnica privata» che «produce immagini private della vita privata»³ di ogni singola famiglia, di cui è normalmente responsabile il capo di essa, o al più la coppia parentale, incaricato di immortalare i momenti salienti di «questa cronaca illustrata di se stessa, un corredo portatile di immagini che attestano la sua compattezza»⁴.

1 P. Bourdieu, *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, trad. it. a cura di M. Buonanno, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Rimini-Firenze 2004.

2 Ivi, p. 57.

3 Ivi, p. 68.

4 S. Sontag, *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1973, 1974, 1977, trad. it. a

Mentre sia nei siti social network, e in particolare in Facebook, che in quelli dedicati allo scambio di fotografie⁵, è presente un altro tipo di struttura, dal momento che gli album non vengono più creati soltanto dal capo famiglia, bensì sono il frutto di un'azione condivisa con le persone che fanno parte della cerchia dei cosiddetti “amici” on line. È sufficiente, infatti, che qualcuno iscritto in un social network metta una *tag* su una propria fotografia, con il nome di un altro utente presente nello stesso sito, che quest'ultimo si troverà a condividere nel proprio album la fotografia in questione, anche suo malgrado.

In questo ambiente virtuale le immagini sono dunque il risultato della collaborazione di una rete sociale ampia e variamente connessa grazie alla condivisione di liste simili di cosiddetti “amici”, e non più soltanto espressione di un gruppo familiare chiuso, in cui – come ricorda ancora Bourdieu – «la famiglia è insieme soggetto e oggetto»⁶ di quel culto domestico che la fotografia è chiamata ad immortalare.

A questa prima differenza tra le due raccolte di fotografie ne va aggiunta anche un'altra, dal momento che nel contesto on line l'organizzazione cronologica diventa più labile rispetto al suo corrispettivo analogico. La possibilità, tutta interna all'ambiente digitale, di navigare orizzontalmente tra i profili non permette, infatti, alcun tipo di strutturazione né gerarchica

cura di E. Capriolo, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1978 e 1992, p. 8.

5 Si pensi per esempio a *Flickr*, un sito web che permette di caricare e condividere on line le proprie fotografie. (<http://www.flickr.com>). O ancora a *Snapfish*, un altro sito web che offre servizi on line per la fotografia, che permette ai suoi iscritti di condividere, archiviare e stampare le proprie immagini. Nato negli Stati Uniti, è arrivato anche in Europa nel gennaio 2006, grazie all'acquisto del bilderservice, da parte di GmbH, proprietaria di PIXACO. (<http://www2.snapfish.it>). *Picasa*, «Il modo più facile per trovare, modificare e condividere le tue foto». Così recita la home page del sito, che permette di caricare le proprie fotografie on line per condividerle con chi si vuole. (<http://picasa.google.it/>). *Photobucket* che – secondo quanto riporta Castells in M. Castells, *Communication Power*, Oxford University Press, UK 2009, trad. it. a cura di B. Amato, P. Conversano, *Comunicazione e potere*, EGEA Università Bocconi, Milano 2009, p. 76 – «[...] nel febbraio 2008 aveva 60 milioni di utenti registrati». (<http://photobucket.com/>). Preme citare – per dovere di cronaca – anche *Instagram*, che non è propriamente un sito social network, bensì un'applicazione progettata inizialmente per Iphone, che permette di applicare filtri alle proprie fotografie, ma anche di scambiarle con gli altri utenti iscritti e connessi ad esso, da poco tempo comperata dallo stesso Zuckerberg, il 9 aprile del 2012. (Cfr. tra gli altri, per esempio, l'articolo di L. Dello Iacovo, *Facebook acquista Instagram, accordo per un miliardo di dollari*, pubblicato sul Sole24Ore on line: <http://www.ilssole24ore.com/art/tecnologie/2012-04-09/facebook-acquista-instagram-miliardo-193539.shtml?uuid=AbUbtALF>).

6 P. Bourdieu, *Un art moyen*, cit., p. 57.

né cronologica, che caratterizza invece i tradizionali album fotografici⁷.

In questo contesto digitale, infine, la fotografia assume anche un'altra funzione sconosciuta alla fotografia analogica, che le deriva direttamente dalla sua nuova natura di immagine digitale caricata in un social network, ossia quello di fungere da vero e proprio *link* tra le diverse pagine degli utenti. Non è infatti certo un mistero che la possibilità di navigare tra i diversi profili presenti in Facebook sia possibile anche cliccando direttamente sulle fotografie, passando in questo modo da una raccolta all'altra di fotografie, con l'inevitabile quanto diffusa esperienza – se la pratica la si conduce per un certo lasso di tempo – di perdersi nella navigazione. Può capitare infatti di non sapere più a chi appartenga un certo album di fotografie che si sta consultando; oppure di trovarsi all'interno di profili di persone che in nessuno modo sono legate alla nostra lista di amici, ma che, per passaggi successivi, ci troviamo a visitare solo perché condotti dall'incessante cliccare su “fotografie-*link*” legate tra loro da *tag* condivise, in un gioco di continui incastri e rimandi labirintici.

Alla ricerca di un confronto: l'invenzione del formato *carte de visite*

L'antenato che sembra, invece, essere il più appropriato per un possibile confronto con le fotografie familiari presenti in Facebook, è l'album *carte de visite* che ebbe un enorme successo, per quanto effimero, nella seconda metà dell'Ottocento in Europa e negli Stati Uniti⁸.

Grazie all'invenzione di Disdéri la pratica fotografica si afferma definitivamente come fenomeno sociale di grande rilievo⁹, che ha

7 «L'album di famiglia esprime la verità del ricordo sociale. [...] Disposte in ordine cronologico, “ordine delle ragioni” della memoria sociale, le immagini del passato evocano e trasmettono il ricordo degli avvenimenti che meritano di essere conservati [...]», *ivi*, p. 69.

8 «La “cardomania” invase l'Inghilterra (dove si vendettero settantamila ritratti del Principe consorte nella settimana successiva alla sua morte) e l'America (dove furono vendute mille fotografie al giorno del maggiore Robert Anderson, il popolare eroe di Fort Sumter)», in B. Newhall, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1984, p. 90.

9 Senza dimenticarci che il *tintype* – un diverso adattamento del procedimento della lastra umida – aveva già raccolto un enorme successo, senza però riuscire a scalzare definitivamente il dagherrotipo, che invece viene definitivamente abbandonato proprio con la nascita dell'invenzione di Disdéri.

permesso una diffusione notevole delle fotografie anche tra le classi meno agiate. È soprattutto la piccola borghesia metropolitana che ne decreterà l'enorme successo: nella riproduzione seriale delle *carte de visite*, con i suoi ridotti costi, essa trova la possibilità di soddisfare le proprie esigenze di vedersi finalmente ritratta. Grandi come dei biglietti da visita, cui si deve il loro nome, queste piccole fotografie venivano incollate su un cartoncino che facilmente poteva essere scambiato tra amici e parenti o inviato per posta, come delle vere e proprie cartoline familiari¹⁰. Qualcosa insomma di simile, nella sua dinamicità, a quanto avviene tra utenti appartenenti allo stesso social network.

Come è ben noto, infatti, André-Adolphe-Eugène Disdéri brevettò in Francia la fotografia *carte de visite*, la più famosa delle applicazioni al collodio umido¹¹. Un piccolo ritratto, dunque, di circa 5,7x9 centimetri ottenuto con un apparecchio a quattro obiettivi in grado di scattare da quattro a otto piccole immagini, che vengono in seguito impressionate su di una sola lastra. A procedimento finito le fotografie venivano poi incollate su cartoncini rigidi di circa 6x10 centimetri, così da raggiungere appunto il formato del biglietto da visita¹².

Disdéri riesce dunque a far stare dalle sei alle otto pose su una unica lastra con l'ovvia conseguenza di moltiplicare il numero di fotografie ottenute – favorito anche, come si è detto sopra, dalla buona qualità del negativo al collodio umido – e di abbattere i costi per la produzione di fotografie. Come conferma anche Muzzarelli la portata rivoluzionaria di questo nuovo formato, si coglie bene se si confrontano i costi di questo con quelli dei ritratti di ben altre dimensioni: «[...] un ritratto di grande formato costava allora dai 50 ai 100 franchi, mentre passando nell'atelier di Disdéri se ne usciva fotografati e ritratti con una spesa pari circa ad un quinto»¹³. Il facile sistema di ritrattistica in serie permette quindi ad un pubblico sempre più ampio di avere un proprio ritratto: è soprattutto

10 Cfr. M. Frizot (a cura di), *Nouvelle histoire de la photographie*, Bordas, Paris 1994.

11 Il collodio, una soluzione viscosa di nitrocellulosa in alcol ed etere, è un nuovo modo di sensibilizzare le lastre di vetro – scoperto qualche anno prima dallo scultore inglese Frederick Scott Archer – la cui caratteristica è quella di asciugarsi molto rapidamente, senza però perdere in sensibilità.

12 Cfr. B. Newhall, *Storia della fotografia*, cit.

13 F. Muzzarelli, *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic*, premessa di C. Marra, testimonianze di R. Barilli e F. Vaccari, Mondadori, Milano 2003, p. 43.

la piccola borghesia metropolitana che ne decreterà l'enorme successo trovando la possibilità di soddisfare le proprie esigenze di vedersi finalmente rappresentata, proprio come accade per le classi più agiate dei nobili e dei grandi borghesi.

Se inoltre si tiene conto che la sua tecnica, che egli presto divulga, è così facile da imitare che nel giro di poco tempo molti studi fotografici se ne impossessano, non stupisce certo l'immediato successo di questi piccoli ritratti fotografici: tra il 1859 e il 1860 essi si trovano affissi in tutte le vetrine degli studi fotografici di Parigi, come testimonia anche Nadar¹⁴, che definisce questa moda dei piccoli cartoncini fotografici una vera e propria invasione che ha luogo nelle strade della capitale francese¹⁵.

Ma, come si è accennato sopra, ciò che interessa qui non è solo la crescente diffusione della ritrattistica fotografica, raggiunta grazie all'abbattimento dei costi e alla facilità del procedimento, ma soprattutto la possibilità di farne un oggetto di scambio tra le persone.

Molto spesso sul retro di questi cartoncini fotografici si possono trovare, insieme al timbro dello studio fotografico da cui provengono, dediche o ringraziamenti a parenti o amici: una chiara testimonianza di come queste piccole fotografie venissero usate anche come modo elegante per sdebitarsi per qualche favore ricevuto; o per ricordare qualcuno di caro; oppure per presentare qualche nuovo nato ai parenti lontani, o ancora per renderli partecipi di qualche momento sociale rilevante per la famiglia come fidanzamenti, matrimoni o altre solenni occasioni¹⁶. Insomma un vero e proprio scambio tramite mezzo posta di fotografie intime e familiari che vengono conservate insieme a quelle che ritraggono i membri di un medesimo gruppo, così da comporre delle raccolte fotografiche in maniera più partecipata rispetto agli album descritti da Bourdieu – e molto più vicina alle modalità con cui si compilano le raccolte di fotografia nei social network

14 Articolo pubblicato nel 1859 nel suo *Revue trimestrielle* per il «Journal amusant», in cui scrive testualmente de «l'invasion del nouvelles cartes de visite», citato in M. Frizot et al. (a cura di), *Identités. De Disdéri Au Photomaton*, Centre National De La Photographie, Paris 1985, p. 13.

15 Ma non è soltanto questo intellettuale e famoso fotografo che ricorda il successo strepitoso di questo nuovo formato, anche lo scrittore Zola, per esempio, descrive nella suo romanzo *La Curée* la moda dilagante di portare con sé queste piccole fotografie o di inserirle in appositi album.

16 Come io stessa ho potuto constatare frequentando il Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco di Milano, che possiede circa 7000 esemplari di *carte de visite*.

odierni.

Ma un'altra caratteristica rende straordinariamente simili le dinamiche compositive degli album *carte de visite* a quelli virtuali.

Gli album *carte de visite*

Divenute, infatti, ben presto oggetto di collezione, queste fotografie di piccolo formato richiedono un nuovo sistema conservativo: si creano dunque album pensati appositamente, con pagine formate da finestrelle fustellate di cartone che servono a trattenere i piccoli ritratti¹⁷. Anche nell'ambito della produzione degli album si inizia ben presto una gara per realizzarne di sempre più sofisticati, alle volte corredandoli di visori che aiutino ad apprezzare i dettagli delle fotografie, nonostante le piccole dimensioni; oppure arricchiti di curiosità varie, come music box o orologi inseriti nelle copertine, che tanto ricordano le contemporanee pagine dei nostri social network in cui diversi media gareggiano tra loro.

Non solo, con il diffondersi della moda di questi singolari album di famiglia, anche la tipologia di ritratti da conservare si arricchisce di nuovi soggetti: accanto dunque alle fotografie dei propri cari, si trovano sempre più spesso quelle di amici o parenti (scambiate anche per posta, come si è visto sopra) in segno di affetto o di ringraziamento. Ma anche immagini di re, regine, principi, oppure di personaggi militari o di importanti politici del momento, vendute dagli stessi studi fotografici, trovano posto in questa ricca galleria di immagini che ha il valore di un album di famiglia immerso però nella propria epoca, caratterizzata dai propri eroi e personaggi illustri. I più importanti studi fotografici, in Italia come in Francia e in Inghilterra, diventano insomma un luogo di diffusione e standardizzazione del gusto¹⁸:

17 Secondo Martha Langford, il primo album prodotto per essere commercializzato, fu proprio quello creato appositamente per contenere e collezionare le *carte de visite*. Cfr. M. Langford, *Suspended Conversation. The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, McGill-Queens' University Press, Québec 2001.

18 Disdéri nel 1866 reclamizza un archivio di 65 mila ritratti di celebrità; le famiglie reali sono i testimonial più preziosi per la sua azienda che ha fotografato Napoleone III, la regina di Spagna, l'Imperatore di tutte le Russie, il re d'Italia, il re d'Olanda e il re del Portogallo. Cfr. G. Fiorentino, *L'Ottocento fatto immagine. Dalla fotografia al cinema, origini della comunicazione di massa*, Sellerio, Palermo 2007.

l'esterno entra all'interno dell'abitazione, della vita familiare, il pubblico si fa privato. Dalla regina Vittoria, ai reali di Norvegia e di Svezia, al presidente Lincoln – ma anche attrici, attori e personaggi allora socialmente famosi¹⁹ – posano regolarmente per i fotografi e campeggiano nei salotti e tra le pagine degli album familiari della fine dell'Ottocento: l'occhio in viaggio si adegua alla stabilità domestica.

Così anche la disposizione delle fotografie si standardizza: in un album, le prime pagine sono usualmente dedicate alla famiglia reale, seguono personalità pubbliche, infine, i familiari e gli amici. Lo spazio privato si delinea attraverso la raccolta di ricordi, la memoria del singolo è frutto di una costruzione sociale. L'album svolge la funzione di libro illustrato, genealogia familiare e mitologia sociale, la contiguità fisica delle immagini sovrappone spazio privato e spazio pubblico, si fa compiuta forma storica di riconoscimento borghese²⁰.

Ma abbandoniamo dunque Disdéri, che nel giro di pochi anni, dopo aver toccato i vertici del successo, terminerà la sua vita solo e senza soldi. Dopo aver infatti dilapidato una vera fortuna racimolata in pochi anni, si vede costretto a vendere il lussuoso appartamento parigino, le case di campagna, le scuderie ed i cavalli ed infine nel 1877 anche la ditta, nome compreso. Tenterà di riciclarsi come ritrattista di turisti che, scondo la nuova moda della villeggiatura di fine secolo, giungevano a Nizza, per poi finire i suoi giorni in un ospizio di Parigi dimenticato ormai da tutti.

The Freshman Facebook

Le caratteristiche degli album *carte de visite*, ovvero sia il *dinamismo* con cui vengono raccolte le immagini; la *condivisione* con un gruppo allargato di parenti e amici, che ne determina in parte anche il contenuto; insieme alla presenza non solo di foto di famiglia strettamente intese, ma una *sorta di summa* di ciò che è di moda negli anni Sessanta dell'Ottocento, trova dunque

¹⁹ Come per esempio la Contessa Castiglione, ritratta dal celeberrimo studio Mayer & Pierson – già nominati “Fotografi di sua Maestà l’Imperatore” Napoleone III.

²⁰ Come ricorda Newhall: «L’album di famiglia divenne un’istituzione nelle case vittoriane», B. Newhall, *Storia della fotografia*, cit., p. 92.

una possibilità di raffronto con gli attuali album di famiglia caricati in Rete.

Ma perché scegliere come termine di confronto privilegiato proprio Facebook, il social network più diffuso al mondo, secondo le stime della *comScore*?²¹ Di primo acchito si potrebbe pensare che i siti migliori siano quelli dedicati allo scambio di fotografie quali *Flickr*, *Snapfish*, *Picasa* o ancora *Photobucket* e l'ultimo arrivato *Instagram* – già citati in una nota precedente.

Il motivo che rende speciale questo social network è legato alle circostanze che ne hanno segnato l'invenzione e al suo legame con una tradizione ben radicata negli Stati Uniti. Facebook infatti è nato nel 2004 come una trasposizione digitale di un oggetto molto caro e diffuso soprattutto nella cultura americana: *The Freshman Facebook*, ossia letteralmente “il libro delle facce delle matricole”. Ma procediamo con ordine.

Le origini, già avvolte nel mito

Dopo numerose interviste, articoli sulle più importanti riviste internazionali – tra cui la copertina del «Time» dedicata a Mark Zuckerberg come personaggio dell'anno 2010 –, un libro che è diventato un bestseller negli Stati Uniti²², da cui è stato tratto il famoso film diretto da Fincher²³, ormai è noto come sia nato Facebook.

Un annoiato e giovanissimo studente di Harvard appassionato di computer, l'ormai famoso Mark Zuckerberg, è alla ricerca di un modo per passare la serata²⁴. Sul desktop del suo computer c'è aperto l'elenco annuale degli studenti, dei docenti e del personale della Kirkland House²⁵.

21 *ComScore* è una società di ricerche di mercato che opera in Rete, fondata nel 1999 a Reston in Virginia, che si occupa di fornire i dati di marketing e servizi alle maggiori società presenti in Internet, al fine di studiare il comportamento degli utenti on line.

22 B. Mezrich, *The Accidental Billionaires. The Founding of Facebook*, Anchor books, New York 2010, trad. it. a cura di S. Placidi, *Miliardari per caso. L'invenzione di Facebook*, Sperling & Kupfer, Milano 2010.

23 *The Social Network* (D. Fincher, USA, 2010).

24 Cfr. M. Schwartz Bari, *Hot or Not? Website Briefly Judges Looks*, «The Harvard Crimson», November 2003, Cambridge, *The Harvard Crimson*, il quotidiano del college di Harvard, scritto dagli studenti e che vanta la più lunga tradizione in fatto di continuità nelle pubblicazioni, sin dalla sua fondazione avvenuta nel 1873. (<http://www.thecrimson.com>).

25 Mark Zuckerberg apparteneva alla Kirkland House, una delle prestigiose 12 residenze studentesche della Harvard University, Boston, Mass. (<http://kirkland.harvard.edu/facebook>).

È infatti parte di una lunga tradizione, propria dei college americani, pubblicare questa lista di fotografie e nomi, che viene generalmente chiamata *The Freshman Facebook*, per presentare le matricole al resto della comunità universitaria.

Ciò che lo colpisce sono le “orrende foto” che alcuni di loro hanno pubblicato nel libro. Decide così di impossessarsene per inserirle in un sito che ha in mente di realizzare, e dare agli studenti la possibilità di votare il più affascinante tra gli iscritti appartenenti alle diverse residenze universitarie di Harvard. In poco meno di una settimana Mark crea l’algoritmo e il codice necessari per il voto telematico. Dopo aver inviato il *link* del sito – www.facemash.com – a quasi tutte le residenze universitarie e a molte liste di email di studenti, Zuckerberg si ritrova ad avere 450 visitatori, per un totale di ventiduemila voti. Il nucleo di quello che, dopo molti altri passaggi e cambiamenti sarebbe diventato Facebook, è dunque inventato: una fotografia di uno studente, cui è associato un nome, da condividere on line tra gruppi omogenei di persone.

Il resto è cronaca. *Thefacebook.com* (così si chiama all’inizio della sua ascesa) è progettato da Mark insieme a Eduardo Luiz Saverin, e dai suoi due compagni di stanza Dustin Moskovitz e Chris Hughes, per mettere in contatto gli studenti di Harvard tra loro²⁶, e la sua fortuna può essere ascritta al fatto che agli inizi questo sito è stato pensato e disegnato unicamente per gli studenti universitari, che si trovano così di fronte ad una sorta di aggiornamento virtuale del libro delle matricole, con una grafica semplice e una altrettanto semplice idea, che affonda le radici nella tradizione dei college americani: una fotografia di uno studente cui sono associate le notizie bibliografiche essenziali, da mostrare ad altri studenti appartenenti alla medesima università.

Il successo è immediato e l’accesso al sito viene esteso anche ad altre prestigiose università americane: fino ad arrivare a ottocento campus connessi e oltre 2,8 milioni di utenti in poco più di un anno dal suo esordio, nel febbraio 2004.

Ciò cui sono particolarmente attenti Zuckerberg e gli altri – un’altra

26 Cfr. Archivio notizie on line del «New York Times», <http://www.nytimes.com>; «Fortune», <http://money.cnn.com/magazines/fortune/>; «International Herald Tribune» (The Global Edition of The New York Times), <http://global.nytimes.com/?iht>.

intuizione che risulterà vincente per la diffusione del sito – è che l'accesso sia possibile solo agli studenti dei campus americani, con la garanzia dunque che né i docenti, né i parenti o altri adulti possano controllarli attraverso ciò che postano nel sito violandone la privacy: insomma ognuno si deve sentire libero di poter scrivere commenti sulla vita del campus, raccontare ciò che gli è accaduto durante la giornata, o sfogarsi contro professori e genitori, senza il timore che i propri messaggi possano essere letti dalle persone sbagliate.

In breve, tutte le caratteristiche che avrebbero decretato il successo mondiale di Facebook, sono già presenti all'alba della sua invenzione, come risposta a specifiche esigenze diffuse tra gli studenti americani.

Conclusioni

In conclusione si può dire che un doppio legame tiene assieme gli antichi album *carte de visite* e gli album familiari caricati in Facebook. Da una parte infatti Facebook affonda le sue radici nella tradizione del libro delle matricole fortemente radicata nelle università americane, il cui antenato è proprio l'album *carte de visite* che negli anni Settanta dell'Ottocento conosce un'enorme diffusione anche negli Stati Uniti; e dall'altra, l'Ottocentesco album *carte de visite* presenta alcune caratteristiche che si ritrovano tutt'oggi nella modalità con cui si assemblano gli album familiari sul social network: dinamismo nella raccolta delle immagini; condivisione con una rete allargata di parenti e amici; e infine apertura al mondo circostante attraverso la mescolanza di immagini intime con quelle che ritraggono altri soggetti lontani dal contesto familiare.

Con qualche ovvia differenza. Se da una parte, infatti, alcune caratteristiche appena enunciate ci permette di collegare le raccolte di fotografie presenti nel social network a quelle proprie di una tradizione analogica, come quella delle *carte de visite*; dall'altra esse rispondono alla logica propria della Rete, che è stata recentemente studiata utilizzando una metodologia di analisi nota come *Teoria delle reti*²⁷ in cui si prendono

27 Mi interessa qui quantomeno ricordare il risultato ottenuto da Barabási e del suo team di lavoro che, dopo aver mappato il Web, grazie ad un robot da loro inventato, giungono all'inaspettata scoperta che vi sono molte pagine (o nodi) con pochissimi *link* e poche pagine con un numero elevato

in considerazione tanto la struttura e la topologia, quanto la dinamica delle reti, qualsiasi esse siano, biologiche, fisiche, semantiche o sociali. Tale teoria è illuminante per capire il vero funzionamento dei siti social network (e della Rete in generale) e per trovare i principali strumenti e algoritmi comuni che tutte le governano. Sarà quindi per esempio di sicuro interesse verificare se e come, all'interno di Facebook, per esempio, vi siano dei profili di utenti che si comportano come degli *hub* che attraggono la grande parte di "fotografie-link", tramite cui sono connessi gli utenti, con una "performatività" più scarsa.

Senza ovviamente dimenticare che le stesse fotografie digitali, benché simili nel loro aspetto fenomenologico a quelle analogiche, presentano delle qualità del tutto inedite per il fatto di essere una sequenza binaria di informazioni caricate in Rete²⁸, come per esempio, la nuova funzione di link di navigazione, che permette di passare da un profilo all'altro cliccando su di esse.

Sappiamo infatti che l'immagine numerica è formata da due livelli: una superficie visibile, ed un codice sottostante (che può essere costituito da dei valori espressi in *pixel*, o da una funzione matematica o da un codice scritto in HTML). Grazie alla sua "superficie" l'immagine è in relazione con tutti gli altri oggetti culturali, mentre dal punto di vista del suo codice sottostante, può essere considerata piuttosto alla stessa stregua di un qualsiasi oggetto creato dal computer. Essa infatti non si presenta più al fruitore come un mondo chiuso, ma al contrario trasporta l'utente fuori di essa verso altri mondi creati dal computer. Possiamo considerare, in effetti, questo tipo di immagini come un pura eventualità: dal momento che il computer comprende potenzialmente, sotto forma di modello numerico, ben altri possibili, indifferentemente suoni, altre immagini o testi, senza

di *link*, i cosiddetti *hub* o nodi centrali, che con grande probabilità gestiscono la maggior parte del traffico di informazioni che circola in rete, smascherando, così una volta per tutte, la fin troppo diffusa opinione che il Web sia un luogo democratico organizzato secondo una legge casuale. Cfr. almeno: A.-L. Barabási, *Linked. How Everything Is Connected to Everything Else and What It Means*, Perseus Cambridge, Mass. 2002, trad. it. a cura di B. Antonielli d'Oulx, *Link: la nuova scienza delle reti*, Einaudi, Torino 2004, e A.-L. Barabási, R. Albert, *Emergence of Scaling in Random Networks*, «Science», 286, 15 ottobre 1999, pp. 509-512.

28 Cfr. per una chiara presentazione delle caratteristiche proprie dell'immagine digitale: L. Manovich, *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2001, trad. it. a cura di R. Merlini, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002.

Giacomo Di Foggia

Cinefilia e Rimediazione

I processi di rimediazione e rilocalizzazione filmiche, mettono in moto questioni importanti circa l'idea contemporanea di spettatore, di visione, di testo e di discorso e dunque di cinefilia: intanto perché implicano l'adozione e la fruizione, quindi la padronanza, di molteplici dispositivi e supporti tecnologici, prevedendo una notevole maneggiabilità dei media da parte del fruitore. «I media escono dal loro ambito d'azione tradizionale, si mescolano e si sovrappongono [...] scompaiono come singoli media»¹, spesso sono usati contemporaneamente l'uno dentro l'altro, secondo un processo di rimediazione e secondo le sue logiche di trasparenza e ipermediazione.

Poiché le sedi di visione sono cangianti e precarie, ovvero s'è perso un luogo che fosse canonico per l'esperienza della visione del film, anche i modelli di spettatorialità cinematografica, cioè di sguardo, non sono più gli stessi e sono altrettanto variabili. La visione d'un film prevede oggi una moltitudine di attività aggiunte alla semplice visione. Fruire un audiovisivo oggi prevede l'esercizio di molteplici altre attività, che coinvolgono gli altri tre sensi oltre la vista e l'udito: come quando nelle sale era permesso fumare o come, ancora oggi, durante il film si sgranocchiamo popcorn e si sorseggia una bibita, assistere ad un film in TV mentre si è a cena prevede i contemporanei stimoli di gusto e di olfatto, come anche fumare una sigaretta sul proprio divano o davanti al computer; per quanto riguarda il tatto, basta pensare al grande numero di pulsanti che si pigiano prima durante e dopo il film, all'uso del mouse del pc o del *touchpad* nei computer portatili, oppure alla recente diffusione di sistemi di *touchscreen* ecc. Insomma, è giusto sostenere il passaggio da un modello di presenza e accoglienza ad uno di partecipazione e intervento, dal momento che nel

1 F. Casetti, *The last supper in Piazza della Scala*, in «Cinéma & Cie», n°11, 2008. Anche disponibile su www.francescocasetti.it



Fig. 1
Remake girato con un cellulare della famosa scena nella doccia del film *Psycho* di Hitchcock (<http://www.youtube.com/watch?v=81tCmoY8dNU>).



Fig. 2
Immagine dallo spot di Bravia TVs - Superstar.

rapporto con l'audiovisivo, vengono attivate e richieste all'utente nuove e vecchie pratiche, nuove e vecchie competenze, che Casetti elenca, *sensoriali, cognitive, patemiche, tecnologiche, relazionali, espressive, testuali*.

Inoltre poiché la rimediazione e la rilocalizzazione prevedono un processo di trasferimento del film da un contesto ad un altro, è altrettanto vero che conseguentemente si attivano processi di riallestimento dei luoghi e dei contesti che avvengono anche in senso contrario, cioè dal nuovo al vecchio modo di fruizione: ovvero, come accade che un vecchio medium recuperi e trasformi in sé elementi di uno nuovo (rimediazione di un nuovo medium da parte di uno vecchio), allo stesso modo un vecchio spazio si riallestitisce coerentemente consapevole degli effetti di rilocalizzazioni passate. Ciò, che Casetti chiama «ritorno alla madrepatria», altro non è che un sistema di resistenze, memoria e nostalgia. È significativo mettere questa riflessione in relazione con un'altra, sempre di Casetti: «Nel corso del tempo, [la visione filmica] ha preso corpo in innumerevoli occasioni, tutte egualmente autentiche. E nondimeno ognuno di noi ha bene in testa che una vera visione filmica si fa con un film proiettato su uno schermo in una sala aperta al pubblico»².

Mettere in rapporto questi due ragionamenti serve a dimostrare che la rimediazione, così come la rilocalizzazione filmica, avviene secondo un movimento continuo in avanti e indietro tra la sala e gli altri luoghi di visione. Questo movimento fa sì che s'instauri una sorta di gara tra luoghi diversi la cui posta in gioco è l'impressione di offrire una più vera, più completa, più autentica esperienza cinematografica, nel nome d'un riferimento che in realtà non esiste ma viene di volta in volta inventato e proposto, dandolo per scontato, ripromettendo di farsene garante. Cioè: «la rilocalizzazione delinea un antecedente per poter dire di recuperarlo, pur cambiandolo. Insomma, essa si costruisce il proprio originale cui far riferimento»³. Un esempio può essere lo spot pubblicitario della *Bravia TVs – Superstar* della SONY che racconta di alcuni bambini che giocano a calcio in uno degli stadi dove si sono tenuti i mondiali: ci sono l'arbitro, i reporter e anche migliaia di tifosi entusiasti e i delusi. Alla fine si scopre che i bambini

2 *Ibidem.*

3 *Ibidem.*

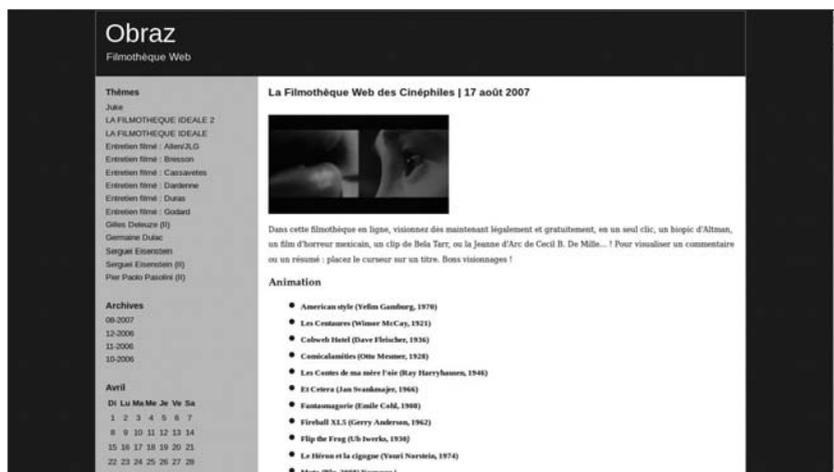


Fig. 3
Hompage del blog *Obraz* (<http://www.blogg.org/blog-30314.html>).



Fig. 4
Marilyn Monroe nello spot per CITROËN Ds3 - Anti Retro.

stanno invece giocando in un cortile qualunque. Il messaggio dello spot dunque è che il più nuovo dei prodotti SONY permette una visione delle partite di calcio talmente totalizzante e sensorialmente coinvolgente da garantire un'immedesimazione cinematografica, cioè propria di un film visto in sala. Infatti (è talmente scontato da essere ridicolo sottolinearlo) una partita di calcio non è un film; il sistema di immedesimazione è legato alle caratteristiche narrative del film e di costruzione dell'inquadratura, cui evidentemente la diretta di un match è priva; il luogo deputato alla visione di un evento sportivo non è la sala cinematografica... Eppure lo spot ci dice: se comprate questa televisione, vedrete una partita di calcio vivendola come fosse un film visto in una sala cinematografica!

Non solo dunque si crea ex novo un antecedente, ma anche, in questo come in altri casi, si mette in scena una similitudine paradossale, che assumono così valore di elementi basilari dell'esperienza audiovisiva, alla fine di un lungo percorso di rilocazioni e rimediazioni.

Quest'ultima riflessione ci permette di saltare agevolmente al tentativo di rispondere alla seguente domanda: la cinefilia viene rimediata e rilocata? O anche: in che modo la cinefilia partecipa, assiste o reagisce ai processi di rimediazione e rilocazione?

Il cinefilo oggi fruisce il film attraverso media rimediati e in luoghi rilocati.

Ovviamente la faccenda è tutt'altro che semplice come sembrerebbe, poiché i cinefili, da un lato, pongono talvolta resistenze e opposizioni ai processi di rimediazione e rilocazione ineluttabilmente in atto; dall'altro poiché la cinefilia stessa si trasforma, si nasconde, si cancella e, nel corso di questi processi, lascia esplodere le sue incoerenze e contraddizioni. Certamente è vero che la cinefilia è uno degli antecedenti delineati secondo Casetti dalla rilocazione (e dalla rimediazione) per prefigurare un riferimento. In questo senso si spiegano nuovi media che esaltano vecchi film o divi o caratteristiche estetiche marcatamente cinematografiche.

Due esempi tra i moltissimi possibili: il blog francese *Obrax*, che si vanta di essere la «filmoteca web dei cinefili»⁴ con un'operazione letteralmente di

4 Nella home page (www.blogg.org/blog-30314.html) si descrive: «Dans cette filmothèque en ligne, visionnez dès maintenant légalement et gratuitement, en un seul clic, un biopic d'Altman, un film d'horreur mexicain, un clip de Bela Tarr, ou la Jeanne d'Arc de Cecil B. De Mille...! Pour visualiser

rilocazione; gli spot pubblicitari della *Citroën Ds3* che scomodano, proprio rimediando, interventi di Marilyn Monroe e Marcello Mastroianni.

Il riferimento alla cinefilia si configura come effetto delle pratiche di rimediazione e rilocazione, tanto quanto la cinefilia stessa talvolta ne è anche e altrettanto una causa. È a causa della cinefilia, voglio dire attraverso l'accettazione dell'esistenza di un rapporto cinefilo con alcuni film, che certi film sono recuperati da media diversi da quello cinematografico o anche traslati in spazi e luoghi diversi da quelli deputati alla visione cinematografica. Grazie alla diffusa coscienza e consapevolezza della cinefilia, molti quotidiani e periodici hanno preso l'abitudine di distribuire in edicola Vhs e Dvd di film vecchi, ma anche di genere o d'autore e sempre più pubblicizzando soprattutto la distribuzione parallela di fascicoli, contenuti extra, raccolte di notizie e aneddoti che alimentano la passione collezionista e cinefila dei lettori anche più del film stesso. Perfino le confezioni si arricchiscono di caratteristiche in questo senso: *package* particolari, rilegatori, gadget in tema... Non solo si rimedia e riloca il testo del film o lo schermo della sala, ma anche la hall del cinema dove si espongono i manifesti o le foto del backstage; perfino le cosiddette terze pagine dei giornali da cui i cinefili ritagliavano gli articoli per conservarli e collezionarli, oggi si sono trasferite sui blog e i siti specializzati, oppure appunto sono vendute dai quotidiani già sotto forma di ritaglio nei fascicoli allegati, o direttamente sotto forma di monologo/lezione del critico in video, sul sito internet o tra i bonus del Dvd.

Un altro segno contemporaneo che è altrettanto legato alla cinefilia nel suo attuale rapporto con fenomeni di rimediazione e rilocazione, è la grande diffusione dei cosiddetti *fan-film*, di interesse centrale per le nuove contemporanee possibilità, offerte da strumenti tecnologici di facile e massivo accesso, di manipolare il testo d'un film come fosse un ipertesto.

Si deve però specificare e creare almeno due categorie di effetti di questa manipolabilità: poiché da un lato permette di possedere il film con libertà e creatività, d'interromperlo, riprenderlo, di saltare da un frammento all'altro, da una scena all'altra, interferendo così con il flusso naturale delle inquadrature e dei fotogrammi. Ma dall'altro, che in questo

passaggio c'interessa primariamente, la facile e disponibile manipolabilità si manifesta proprio nella diffusione di materiali audiovisivi autonomi e originali, con un forte legame di riferimento a prodotti cinematografici o televisivi: parlo proprio dei *fan-film* ma anche di tutte quelle forme di citazione, adattamento, rielaborazione fino alla trasformazione, che proliferano in rete, su Youtube, sui *social network*, sui blog e nei programmi di *peer2peer*: i *re-cut trailer* (o *retrailer*), i *video mashup*, i doppiaggi parodici e simili.

In un intervento al *FilmForum* di Udine nel 2009, Laurent Jullier ha analizzato con cura alcuni *fan-film* riconducibili alla saga di *Guerre Stellari*.

Ha spiegato che «i *fan-film* oggettivano un'attitudine "attiva" di ricezione, che consiste in un *uso tecnico* del film di cinema. Il film di cinema, lontano dall'essere un "testo" (né un puzzle di cui bisogna trovare il significato) diventa un *gioco di costruzione*, un tangram o una scatola di Lego, che fornisce elementi con i quali si potrà giocare»⁵.

I pezzi di questo gioco sono via via offerti dai nuovi film, non appena disponibili in digitale su Dvd o Divx, ma anche dai frammenti di vecchie opere classiche oramai ben note nell'immaginario collettivo come frammenti della cultura di massa del Novecento.

Probabilmente anche questo avviene soprattutto grazie alla cinefilia: il rimanere sottotraccia, magari velatamente e implicitamente, del ricordo dell'esistenza dello sguardo cinefilo, si accosta a pulsioni tipicamente postmoderne di riciclo, frammentazione, *disossamento* del testo. Il film, pure rilocato, rimediato, manipolato e manipolabile ecc., si configura comunque nella memoria degli uomini come testo, proprio d'un suo significato originale. Per un *fan-film* non si prendono materiali (letteralmente o attraverso la citazione) da un film sconosciuto ma da opere cult, classiche o meno, comunque famosissime⁶. È in questo senso che la cinefilia partecipa a processi di rilocazione e rimediazione, poiché riguarda la memoria del luogo originario e del medium canonico. La cinefilia è oggi un riferimento,

5 L. Jullier, *Le Cinéma comme matière première*, in F. Casetti, J. Gaines, V. Re (a cura di), *Dall'inizio, alla fine. In the very beginning, at the very end*, atti del XVI Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine, 24-26 Marzo 2009, pp. 382-383 (traduzione mia, corsivi nel testo).

6 Per esempio: «Godzilla vs. Disco Lando che incrocia Star Wars con Godzilla e soprattutto Citizen Kane: Darth Vader muore mormorando "Rosebud..."», invitandoci a riflettere che Anakin, come Charles Kane, s'è fatto rubare la propria infanzia...». Ivi, p. 383.

l'alibi ma anche il movente, alla base del desiderio di produzione domestica, direi casalinga, e di distribuzione in rete dei fan-film.

Senz'altro non è possibile circoscrivere qui il discorso che tuttavia vado a concludere. Bisognerebbe infatti approfondirlo attraverso un'analisi accurata e precisa dell'esperienza mediale, l'esperienza filmica, l'esperienza spettatoriale, l'esperienza cinefila.

I LINGUAGGI DELLE SCIENZE COGNITIVE

Questo volume contiene gli atti del Convegno Internazionale di Studi Forme e modelli. La Fotografia come modo di conoscenza, tenutosi a Noto, presso la Facoltà di Scienze della Formazione, nella sede di Palazzo Giavanti, dal 7 al 9 ottobre del 2010. Un convegno che ha costituito, per il nostro Paese, una tappa importante per lo studio della Fotografia e del complesso contesto intellettuale, culturale, sociale, che attorno a essa si è andato, nel corso del tempo, strutturando. Si tratta di un libro che manifesta una forte vocazione interdisciplinare, dettata, al di là delle opzioni scientifiche di quanti vi hanno scritto, dall'oggetto di studio stesso, la Fotografia. È la Fotografia che, nella sua irrequieta e polimorfa natura, postula un approccio conoscitivo complesso e interrelato; è la Fotografia che resta opaca e reclusa in una sterile anamnesi di stampo filologico o in una mera esegesi formale, se non la si apre alle complesse interazioni corpo(mente)-mondo di cui è prodotto e che, a sua volta, produce. In questa prospettiva si è tentato di ridimensionare ogni forma di ontologismo della Fotografia (con la effe maiuscola), per parlare di fotografie (con la effe minuscola), mettendo a confronto concreti oggetti iconici con uomini concreti che fanno cose concrete (per ricordare una nota formula dell'antropologia critica contemporanea). Si è tentato, dunque, di fare dialogare, davanti all'immagine e per il suo tramite, un approccio storico maturo, con altri, legati alla dimensione sociale, a quella antropologica, a quella semiotica-pragmatica, a quella delle scienze cognitive e della neuro-estetica.

Francesco Faeta è professore ordinario di Antropologia culturale presso l'Università di Messina. Qui insegna anche Antropologia visuale e si è dedicato, per numerosi anni, a studi e ricerche sulla Fotografia come oggetto culturale e sociale. Tra le sue pubblicazioni, nel settore, *Nelle Indie di quaggiù. Fotografie 1970-1995*, Milano, Jaca Book, 1996, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli, 2003, *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Milano, Franco Angeli, 2006, *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2011. *Dirige*, per conto di Franco Angeli, la *Collana Imagines. Studi visuali e pratiche della rappresentazione*.

Giacomo Daniele Fragapane è Dottore di ricerca in Storia, teoria e tecnica del teatro e dello spettacolo. Insegna Storia e teoria della fotografia presso lo IED di Roma. È membro del Comitato direttivo della Società italiana per lo studio della fotografia. Tra le sue pubblicazioni, *Punto di fuga. Il realismo fotografico e l'immagine digitale* (Roma, Bulzoni, 2005); *Intersezioni. Teatro/fotografia/cinema/nuovi media* (Roma, Bulzoni, 2008); *Realtà della fotografia. Il visibile fotografico e i suoi processi storici* (Milano, Franco Angeli, 2012) e, con altri, *Passages. Drammaturgie di confine* (Roma, Bulzoni, 2008); *La fotografia in Sardegna. Lo sguardo esterno* (Nuoro, Ilisso, 2009 e 2010).

ISBN 978-88-98138-08-1



9 788898 138081