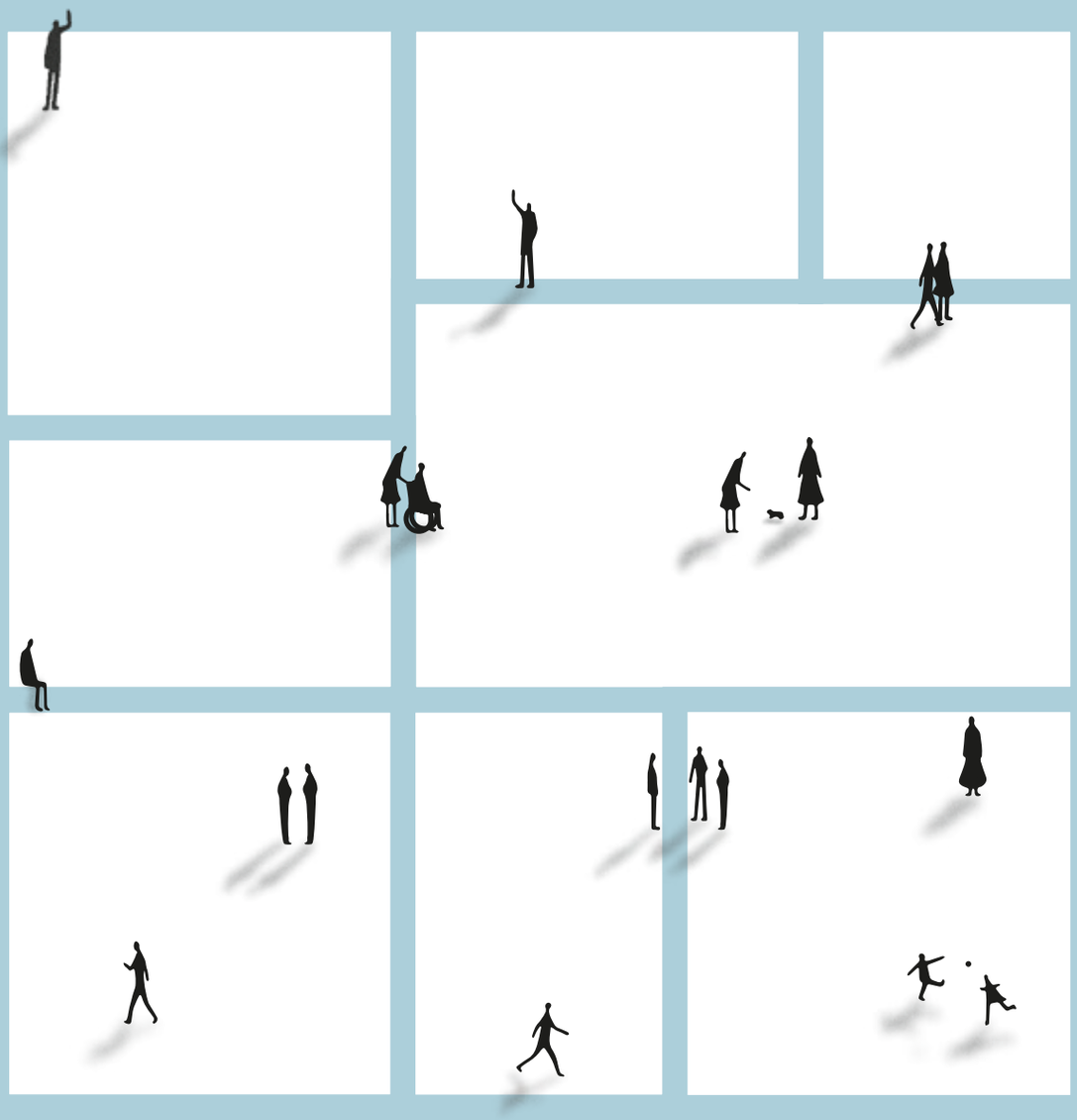
Virginia Riggio

Mattia Troncale



L'immagine dell'Uomo

Riflessioni sulla fotografia contemporanea come medium sociale

“La missione della fotografia è spiegare l’Uomo all’Uomo e ogni Uomo a se stesso. E questa è la cosa più complicata del mondo”

Edward Steichen, 1879 - 1973

Politecnico di Torino

Corso di Laurea in
Design e Comunicazione

A.A. 2023/24
Sessione di Laurea febbraio 2024

RELATORI
Pier Paolo Peruccio
Gianluca Grigatti

CANDIDATI
Virginia Riggio
Mattia Troncale

L'immagine dell'Uomo.
Riflessioni sulla fotografia contemporanea come medium sociale.

© 2024 by Virginia Riggio, Mattia Troncale, Pier Paolo Peruccio, Gianluca Grigatti
is licensed under CC BY-NC-ND 4.0

Abstract

Il testo propone l'esame della fotografia come linguaggio fondamentale della comunicazione contemporanea. Vista la sua enorme rilevanza, equiparabile alla diffusione della scrittura, si vuole esplorare la comunicazione visiva tramite una prospettiva artistica e autoriale, al fine di comprendere i diversi approcci adottati dai grandi maestri per amplificare la forza, la dirompenza e il significato dei messaggi veicolati attraverso le loro fotografie.

L'analisi si concentra sulle immagini consultate dagli archivi di alcuni eminenti maestri della fotografia italiana, tra cui Oliviero Toscani, Letizia Battaglia, Mario Giacomelli, Gianni Berengo Gardin, Ugo Mulas, Ferdinando Scianna, Luigi Ghirri e Francesco Jodice. Non si tratta solo di esplorare i loro aspetti biografici, ma piuttosto di esaminare i progetti che meglio rispondono all'obiettivo di ricerca, dimostrando le modalità con cui le loro fotografie hanno cambiato, rappresentato o influenzato le scelte e i comportamenti della società.

Inoltre, sono approfonditi i significati e lo stato dell'arte della fotografia contemporanea, con l'intento di ricostruire un quadro completo della situazione attuale. Sottolineando l'importanza dell'analisi di questo genere per designer, fotografi e ricercatori, si presenta un'ulteriore argomentazione riguardo al ruolo dell'archivio digitale come strumento sociale e dell'Intelligenza Artificiale ad esso applicata.

Introduzione P 008

1 P 012

La forza della provocazione

1.1 Sulla provocazione
1.2 Azione e reazione
1.3 La storia di Oliviero Toscani
1.4 L'atlante della Razza Umana
Bibliografia e Sitografia

2 P 050

Attraverso i maestri

2.1 Terra e corpo / Mario Giacomelli
2.2 Paesaggio sociale / Gianni Berengo Gardin
2.3 Tradizione e costumi / Ferdinando Scianna
2.4 Ritratti dell'arte / Ugo Mulas
2.5 Sopravvivere al dolore /Letizia Battaglia
2.6 Cultura per immagini / Luigi Ghirri
2.7 Persone al centro / Francesco Jodice
Bibliografia e Sitografia

3 P 206

Fotografia e arte

3.1 Fotografia come arte visiva
3.2 Smaterializzazione e condivisione
3.3 Fotografia come linguaggio
Bibliografia e Sitografia

4 P 230

Progetto e patrimonio

4.1 Il ruolo del design
4.2 L'importanza dell'archivio per il progetto
4.3 L'archivio digitale per la fotografia
4.4 L'intelligenza Artificiale
4.5 Intervista: Archivio digitale e Intelligenza Artificiale
Bibliografia e Sitografia

Conclusioni P 256

Ringraziamenti P 258

Riferimenti iconografici P 262

Introduzione

Questa trattazione attraversa con un criterio storico e teorico le possibilità della fotografia considerata sia come strumento tecnico che come forma d'arte, nella sua più alta capacità di influenzare e rappresentare la società, oltre che di suscitare cambiamenti in essa.

La pervasività dell'immagine rende necessaria la comprensione di quale ruolo ha la fotografia contemporanea e quale abbia ricoperto in passato. Le quantità impressionanti di immagini che popolano i supporti fisici e digitali sono la traccia tangibile di come questo procedimento tecnico (poi divenuto arte) si sia diffuso nell'uso e nelle sue potenzialità. A fronte di questo fenomeno, il dibattito teorico e critico (Cantoni, 2017; Curti, 2020; Fontcuberta, 2018) si è mosso per porre l'attenzione su una possibile perdita dei messaggi e dei significati delle immagini, all'interno di questa incessante produzione di massa.

Attraverso un approccio storiografico e di analisi dei contenuti fotografici, il testo vuole evidenziare una visione ampia della fotografia come fenomeno, cercando di delineare le caratteristiche e gli elementi che le attribuiscono un certo impatto sociale. Inoltre, vuole rispondere alla necessità, nell'ambito della comunicazione visiva, di riportare la ricerca al centro del progetto, per conferire alle immagini messaggi di elevato valore, utili alla collettività.

Si può quindi assumere l'arte fotografica come 'mediatrice' di messaggi nelle relazioni tra individui, in quanto l'immagine appartiene ai linguaggi della comunicazione. Il termine sociale, applicato alla progettazione visuale, implica un processo di creazione incentrato all'ascolto delle esigenze collettive e all'adozione di scelte etiche e responsabili. Per ottenere tale livello di consapevolezza, il progettista necessita di basi teoriche e concettuali solide, acquisibili attraverso la ricerca, che integrino quei valori essenziali per favorire la creazione di una società stabile ed equa.

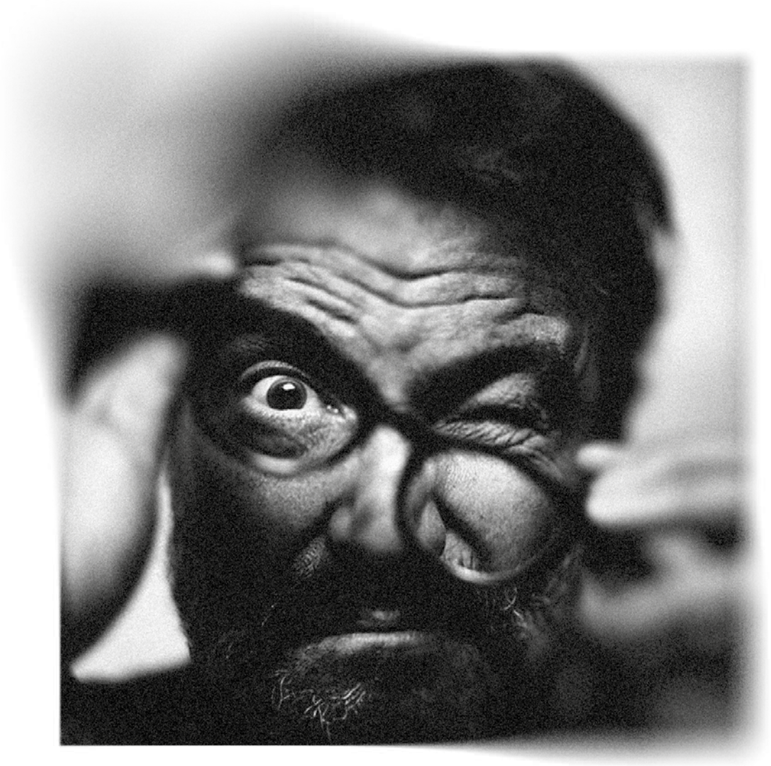
Il testo seguente è stato redatto a seguito di un processo di studio in collaborazione con Sydere Center (Systemic Design Research Center) del Politecnico di Torino. In particolar modo, ha visto il confronto con la sua sezione Sydere Arts, che applica l'approccio sistemico al design, coniugando la dimensione artistica e progettuale per promuovere il cambiamento sociale e l'arricchimento culturale.

La prima fase di studio è stata avviata nei mesi di settembre e ottobre 2023, condotta sui materiali conservati e posseduti da Fondazione CRT Arte, ente del territorio piemontese che detiene una vasta collezione di opere d'arte, di cui una sezione destinata al materiale fotografico. A partire da questi primi elementi è stato possibile scrutare e studiare molti degli autori contemporanei, limitando però il processo alle fotografie dei grandi maestri nazionali, tra cui Gianni Berengo Gardin, Luigi Ghirri, Mario Giacomelli, Francesco Jodice, Ugo Mulas, Ferdinando Scianna. È stata inclusa Letizia Battaglia data l'importanza delle sue tematiche, sebbene in passato non fu acquisita nella collezione.

Per quanto concerne l'aspetto metodologico, ciò che ha consentito una valutazione completa degli elementi che delineano l'impatto di una fotografia, è stata l'analisi delle singole opere sia in relazione al contesto sociale e culturale, che rispetto ai caratteri biografici. Ogni autore è stato esaminato dettagliatamente nella sua attività, muovendo l'attenzione sui progetti che hanno dimostrato un interesse maggiore alle implicazioni sociali. A questo approccio si aggiunge la ricerca di circostanze e fenomeni di natura storica determinanti, che hanno permesso di ampliare le considerazioni.

Tale lavoro, fondamento della ricerca, è stato preparatorio per un'attività successiva effettuata in novembre 2023, che ha visto coinvolta la collaborazione diretta con l'Archivio Oliviero Toscani, situato presso il suo omonimo studio. In questa sede è stata osservata la quasi totalità del suo lavoro attraverso la visualizzazione di negativi, positivi, stampe e risorse digitali. Pertanto, una sezione sostanziale della ricerca è dedicata ad approfondire il ruolo sociale della fotografia attraverso gli occhi di Oliviero Toscani.

Il grado di analisi raggiunto, soprattutto dalle fasi precedenti e posteriori alla ricerca sul campo, ha permesso di sondare sia la persona che le sue modalità comunicative, che hanno sovvertito il modo convenzionale di lavorare con le immagini. Inoltre, il dialogo diretto con Toscani, nonché con i suoi collaboratori, ha permesso di arricchire il quadro di ricerca con le informazioni certe, estratte direttamente da chi le immagini le ha realizzate.



1

La forza della provocazione

Oliviero Toscani



001

001 - *Oliviero Toscani, Bacio tra Prete e Suora, 1991*
© Oliviero Toscani

In un mondo che veicola messaggi visivi, lo studio delle immagini offre l'opportunità di comprendere la società nei suoi valori e nelle sue contraddizioni. Nello scenario rappresentato dalla contemporaneità, vi sono immagini, icone e racconti che proprio per la loro dirompenza rispetto a un sistema valoriale affermato, vengono ricordate.

Quando si passeggia per un paese o una città, quando si osserva la pagina principale di un Social Network o la testata di un giornale, emerge con evidenza come l'attenzione prevalente sia indirizzata alle fotografie, specialmente se un prete e una suora, alti sei metri per tre, si baciano su una piazza, vengono esposti in una vetrina o spuntano voltando la pagina di un giornale. Nel 1991 ciò è stato reso possibile da una campagna pubblicitaria per The United Colors of Benetton, orchestrata dal fotografo Oliviero Toscani, oggi annoverato nel ristretto elenco dei maestri della fotografia italiana. Maestro perché è stato capace di sovvertire e creare un nuovo tipo di immagine (Curti, 2020, p. 148), in grado di sollevare questioni sul ruolo sociale della fotografia e del fotografo, interrogando l'intero ambito dell'arte contemporanea e della comunicazione pubblicitaria.

"La provocazione è la base dell'arte.
Se non provocate interesse,
state lì a fare cosa?
Provocare è una parola fantastica!"
(Toscani, 2020)

Il *Bacio tra Prete e Suora* 001 si distingue per la sua sobria eleganza compositiva e cromatica. In questa rappresentazione, una giovane donna, avvolta in abiti bianchi che richiamano la sacralità, si concede a un bacio discreto e raffinato con un giovane vestito di nero, riconducibile alla figura di un prete. Non vi sono altri elementi denotativi nell'immagine, se non lo sfondo bianco, che oltre a essere una caratteristica ricorrente nelle campagne Benetton, trasporta l'azione in uno spazio senza tempo.

L'aspetto provocatorio che cattura l'attenzione dell'osservatore è il fatto stesso che entrambi siano mostrati in un bacio non permesso dai valori fondamentali promossi dalle istituzioni religiose. Questa idea, accentuata dal contrasto chiaro-scuro degli abiti dei personaggi, solleva quesiti inerenti all'identità sessuale e ai diritti dei membri delle organizzazioni religiose, sulla quale la Chiesa Cattolica è stata oggetto di attenti esami. Inoltre, la rottura radicale che la foto incarna è riconducibile all'atteggiamento delle società occidentali, che tra il 1980 e il 1990 furono in fase di maturazione verso una prospettiva più aperta nei confronti delle libertà sessuali e delle relazioni interrazziali. Mentre le minoranze conquistavano voce nella rivendicazione delle libertà dell'essere umano, la stessa esigenza si poteva riscontrare tra le comunità religiose. Toscani risponde a queste interpretazioni con l'intenzione di mettere in discussione il concetto cattolico di celibato religioso, perlopiù nella sua Italia natia, raffigurandolo come una pratica legata a un passato superato, antiquata e puritana.

1.1 Sulla provocazione

Per Toscani, come sostiene più volte: "[...] la fotografia è laica, con la 'a'. È costretta ad accontentarsi della realtà che si trova – o che le si predispone – davanti all'obiettivo" (Toscani, Caro Avedon. La fotografia in 25 lettere ai grandi maestri., 2020, p. 61). Le vere ripercussioni su chi osserverà l'immagine sono dettate da chi sta dietro l'obiettivo e aziona l'otturatore. Di tutti i fotografi più conosciuti, le cui capacità sono indiscusse, egli può vantare un modo di fare e di pensare l'immagine che poche volte è stato riconosciuto così dissacrante e iconoclasta in altri fotografi.

La provocazione è un atteggiamento che può includere atti, parole o comportamenti volti a suscitare una risposta reattiva che porta altri individui a reagire in modo specifico. Questa forma dell'espressione è un mezzo persuasivo che mira a influenzare il pensiero, le emozioni e quindi le scelte delle persone. Essa agisce come uno stimolo, spesso progettato, per indurre riflessioni approfondite e azioni concrete in risposta a un argomento o una situazione specifica. Se nel tempo ha assunto una connotazione negativa, con la seguente trattazione la si vuole intendere nella sua accezione positiva. Oltre il significato sovversivo e reazionario, 'provocare' può anche essere inteso nel senso latino di 'chiamare fuori' (Oxford University Press, 2023), causare delle sensazioni, delle emozioni o dei sentimenti che suscitino interesse per determinare un cambiamento. Ed è così che un'immagine 'provoca' gioia, orrore, rabbia, indignazione, indifferenza, odio, amore. Per questo Toscani sostiene che "l'arte è disumana e oscena. Fantasticare sull'inaudito, il blasfemo, l'impensabile. L'arte deve provocare stupore. La fotografia l'ha procurato, lo stupore, almeno per un lungo periodo. E continua a farlo, ma in forme diverse" (Toscani, Ne ho fatte di tutti i colori. Vita e fortuna di un situazionista, 2022, p. 54).

L'arte se non è provocazione, non è arte. Essa mette in discussione lo status quo, aiuta le menti a ragionare di più e in maniera migliore, non superficiale. In questo senso è evidente la duplicità identitaria della fotografia, col suo oscillare ossessivo e provocante tra certificazione del reale e sviluppo dell'immaginario (Muzzarelli & Marra, 2018, p. 92), in cui la società può agire e sentirsi riflessa.



002 - *O. Toscani, Campagna pubblicitaria per Jesus Jeans, 1972 © Oliviero Toscani*

La diretta connessione con la realtà e con ciò che si vede, intrinseca nella rappresentazione fotografica, colloca la fotografia su un piano superiore rispetto ad altre forme d'arte, non in termini di importanza, ma per la potenza d'impatto che esercita sugli individui e sulle masse. Sia che si tratti di un'immagine fittizia, progettata o di documentazione, l'interazione con lo spettatore è così potente non solo da catturare il suo interesse, ma è capace di innescare un potenziale cambiamento sul piano sociale e comportamentale. Ed è con ciò che si comprende la massima aspirazione della fotografia, quella di far crescere le coscienze.

La tesi di Oliviero Toscani, secondo cui le persone si scandalizzano più di una foto che di ciò che avviene nella realtà, solleva una riflessione importante sulla potenza e l'impatto delle immagini nei mezzi di comunicazione. Tale affermazione è strettamente connessa all'idea che la fotografia, ridotta ai termini dei social media e dei Social Network, possa appiattire e ridurre le vicende umane a un racconto, riducendo l'importanza degli eventi reali. Per questo l'immagine può avere, oltre che un fine documentaristico, artistico o culturale, anche un obiettivo sociopolitico.

L'immagine del *Soldato Bosniaco* **005**, delle due mani in *Manette* **003** o dei *Jesus Jeans* **002**, prima di essere eventi reali sono rappresentazioni. In quanto tali, non sono semplici documenti visivi, ma sono gestite e dirette da un atto creativo. La grande importanza della fotografia come atto sociale, e la nota capacità di Oliviero Toscani, è il processo di pensiero, scelta e decisione consapevole che precede il risultato finale. Agendo sulla rappresentazione del reale si influenza la percezione della realtà stessa.



003

Si plasmano le opinioni, si cercano le responsabilità e si mutano gli atteggiamenti. Una singola fotografia diventa uno strumento di persuasione, di consenso, capace di suscitare empatia, o al contrario, alimentare il giudizio.

Le immagini diventano quindi delle illustrazioni, conducono l'osservatore a discutere di una situazione, documentando una cultura, un fatto e un modo di pensare. In questo senso, l'effetto della provocazione permette di rappresentare e di vedere qualcosa che mette in crisi, che mette in discussione; le fotografie rappresentate in questo capitolo hanno questa caratteristica. Il messaggio è fulmineo, dalla prima lettura è chiaro, e il suo significato mediato senza mezzi termini. Inoltre, la provocazione agisce su un duplice livello: mostra la realtà delle cose generando delle domande, e tenta di suggerire alcune possibili risposte.

1.2 Azione e reazione

Il fenomeno di risposta alla provocazione è quindi sotteso a più livelli di spiegazione che guidano nella comprensione del messaggio. Inizialmente è necessario aggiungere che la diversità nelle reazioni emerge in virtù dei tratti culturali dei soggetti coinvolti, sia creatori che osservatori. Ogni contesto sociale e culturale impone una prospettiva specifica che distorce la percezione individuale e la sua conseguente risposta, ma l'analisi in questi termini richiederebbe un'ulteriore riflessione approfondita. Lamberto Cantoni in *Effetto Oliviero Toscani*, pone sotto analisi la logica della provocazione, focalizzando l'attenzione sul concetto di straniamento:

> "Il concetto di straniamento si basa sul riconoscimento dell'effetto sorpresa e della nuova ristrutturazione del senso che percepiamo quando un oggetto, una parola, una immagine, un tema si trova dislocato in un contesto che non gli appartiene." (Cantoni, 2017)

003 - *O. Toscani, Manette, United Colors of Benetton, 1989*
© Oliviero Toscani

004 - *O. Toscani, Donna che allatta, United Colors of Benetton, 1989*
© Oliviero Toscani



004

Così un bambino bianco viene allattato da una donna nera **004**, o ancora neonato giace in un elmetto come in una culla **006**. Provocare esorta al confronto diretto legato alle responsabilità sociali e individuali. L'osservatore nel rispondere alla provocazione è costretto a bilanciare il proprio senso di responsabilità con quello della collettività, osservando in modo critico la sua posizione, e quella dell'altro, rispetto a una percezione o un tema comune. La consapevolezza di queste responsabilità può influenzare notevolmente l'esito delle risposte.

Le reazioni degli individui possono essere genericamente categorizzate in diverse modalità. La negazione, per esempio, si ottiene quando l'osservatore rifiuta sfavorevolmente la provocazione, respingendo e negando il confronto con la realtà rappresentata, il messaggio trasmesso o la domanda posta dall'immagine. La conseguenza sarà che non verrà intrapresa alcuna azione in risposta alla provocazione. In maniera contraria, un sentimento di consenso si concretizza se l'osservatore risponde efficacemente allo stimolo provocatorio, utilizzando il proprio senso critico e analitico per capire e scomporre il problema, ricercando una possibile azione da svolgere per una risposta costruttiva. Tuttavia, può manifestarsi l'indifferenza, atteggiamento che marca la carenza di impatto del messaggio. Tale mancanza di reazione implica una scarsa dirompenza e quindi una difficile assimilazione delle vicende rappresentate. La mancata risposta all'appello provocatorio segna non solo un distacco emotivo, ma rende ardua la possibilità di instaurare un dialogo costruttivo e, di conseguenza, ostacola la realizzazione di un cambiamento effettivo e profondo nell'osservatore.

In conclusione, riprendendo il discorso di Cantoni, la provocazione può produrre passione, la quale si riflette nel linguaggio, per manifestare emozioni e sentimenti che allargano il significato del messaggio. Ciò consente di eludere i divieti e i limiti imposti dalle convenzioni culturali. Si sottolinea l'importanza dell'azione sovversiva intrapresa da Toscani nei confronti del modello comunicativo adottato dalle aziende e dalla fotografia nel campo della comunicazione. Modello che rischiava di persuadere passivamente l'osservatore, generando conseguenze negative sul lungo termine nel rapporto tra azienda e cliente (Cantoni, 2017).



005



006

005 - *O. Toscani, Soldato bosniaco, 1994*
© Oliviero Toscani

006 - *O. Toscani, Bambino in elmetto, 1989*
© Oliviero Toscani



007

1.3 La storia di Oliviero Toscani

Oliviero Toscani nasce nel 1942, durante la Seconda Guerra Mondiale a Milano, primo figlio dopo due femmine, Marirosa e Brunella. Sua madre era una donna forte e legata alla sua città, e che "camminava sull'erba mal volentieri, in punta di piedi". Suo padre, fotoreporter, lavorava per il Corriere della Sera e vendeva molti dei suoi scatti all'estero durante il regime, poiché in Italia non potevano essere utilizzate. Due genitori da cui ha sicuramente ereditato il carisma per cui è noto. Oliviero frequenta la Kunstgewerbeschule di Zurigo (l'attuale Zurich University of the Arts) dal 1961 al 1965, anni in cui è attorniato da un'atmosfera più moderna rispetto a quella che si respirava in Italia, tanto da definirla una sorta di 'presessantottismo estetico' molto stimolante.

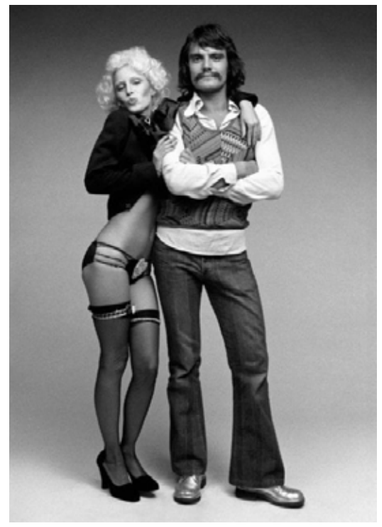
Nel 1964 ottenne il suo primo lavoro retribuito: dopo aver partecipato a un concorso, della Pan Am propostogli dalla Scuola di Zurigo, cominciò a girare il mondo grazie ai voli gratuiti della compagnia aerea, fotografando le persone negli aeroporti o sui voli. Tutti gli scatti sono andati perduti a causa del fallimento dalla compagnia aerea, ma Toscani non è legato agli aspetti materiali del suo lavoro, e sembra quasi apprezzare l'impermanenza delle sue pellicole.

Nel 1965 raggiunse quella che lui stesso definisce "la prima vera opportunità". Ennio Lucini[1] gli propose di fare degli scatti per la nuova fibra dell'ENI: la *EUROACRIL*. Toscani non perse tempo e nel giro di un giorno realizzò le fotografie e le spedì a Lucini che lo richiamò la settimana successiva per comunicargli che era stato scelto per il lavoro, proprio da Eugenio Cefis[2]. Lucini stesso gli consigliò di farsi pagare molto bene, una cifra con cui all'epoca avrebbe potuto comprarsi cinque *FIAT 500* e al termine della prima collaborazione, il direttore dell'ENI di persona gli chiese di collaborare una seconda volta per una campagna AGIP.

[1] Ennio Lucini (1934): packaging, product e graphic designer che lavora durante gli anni '70.

[2] Eugenio Cefis (1921 - 2004): direttore d'azienda e imprenditore italiano, presidente dell'ENI dal 1967 al 1971.





008 - 009

Da quell'anno si assiste a un'ascesa verso il successo, costellata da eventi che segnano la sua carriera in modo permanente, tra questi vi è il servizio sugli afroamericani a New York, pubblicato in *Uomo Vogue* nel 1972. Il n. 16 si contraddistingue dall'intera serie grazie alla fotografia che rappresenta un afroamericano di spalle, facendo uso dei colori della *Black Panther* [3] e scrivendo in prima pagina: "Qual è la vera faccia dei negri in America?". Testo e immagine lavorano in modo coeso, lasciando trasparire la sua capacità di sfruttare i mezzi di comunicazione, associati alla logica della provocazione, per coinvolgere il lettore in una causa comune 010.

Nello stesso anno fu protagonista, insieme a Maurizio Vitale, della creazione del marchio *Jesus Jeans*, che ancora oggi fa utilizzo di una parte dello slogan con cui è diventato noto: "Chi mi ama, mi segua". Un motto che creò parecchio scandalo, soprattutto poiché fu abbinato a più immagini provocatorie, di cui l'ultima in particolare 002. Questa, infatti, ritrae il fondoschiena di Donna Jordan[4], fasciato da un paio di pantaloncini molto corti che erano stati resi il più stretti possibile da Toscani stesso, grazie a delle spille da balia. Lui racconta di aver preso ispirazione da una foto di "una mischia di rugby nel fango, dove i pantaloncini erano incollati al sedere dei giocatori [...], in particolare un rugbista di spalle aveva i pantaloncini appiccicatissimi, come cuciti a pelle; davano risalto alla linea tra le due chiappe" (Toscani, 2022, p. 36).

L'immagine fu talmente scandalosa che divenne il tema principale di un editoriale di Pier Paolo Pasolini, nel quale egli si complimenta con gli autori di questo slogan per la modernità, per la capacità di porsi "oltre la soglia entro cui dispone la nostra forma di vita e il nostro orizzonte mentale" (Pasolini, 1973).

007 - *O. Toscani, Autoritratto, 2022*
© Oliviero Toscani

008 - *Life and People Magazine, Cartello Campagna Jesus Jeans, 1973*
© Oliviero Toscani

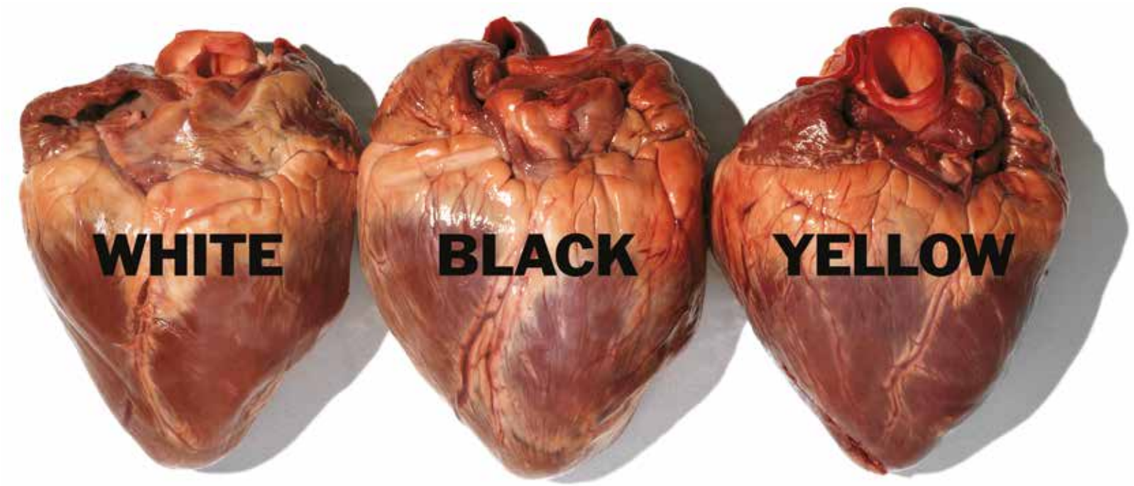
009 - *O. Toscani, OT e Donna Jordan, ~ 1962*
© Oliviero Toscani

[3] Black Panther: Movimento afroamericano rivoluzionario, fondato nell'ottobre 1966 a Oakland, California, da B. Seale e Huey Percy Newton. Attori della protesta degli Afroamericani, ispirati dal pensiero marxista e dalle idee promosse da intellettuali come Malcolm X, i partecipanti non esitarono nell'adottare tattiche radicali, inclusa la violenza, ma decisero di abbandonarle a partire dalla seconda metà degli anni '70.

[4] Donna Jordan (1950): modella di grande influenza negli anni '70 e compagna di Toscani per un breve periodo.



010



011

010 - *O. Toscani, copertina Uomo Vogue n° 16, Marzo 1972*
© Oliviero Toscani

011 - *O. Toscani, Tre Cuori, 1996*
© Oliviero Toscani

Nel 1976 conobbe la sua terza e ultima moglie Kirsti, che lui definisce "unico vero grande amore", con cui ha avuto tre figli. Hanno due caratteri molto diversi, da quello che si può percepire: lui un vulcano, lei invece mite, gli resta accanto e lo osserva. Oliviero confida che con lei non si possa neanche litigare a causa della sua calma e forse il loro amore è possibile solo perché è la donna che lo "conosce meno sulla faccia della terra" (Toscani, 2022). Con lei si trasferì a Casale Marittimo, in Toscana nel 1980, luogo da cui non si è mai separato. Quello era il posto dove lui e sua moglie andavano in vacanza, per questo vivere lì diventò un sogno. Dalla Toscana gestiva anche i suoi affari all'estero, precisamente da una cabina telefonica nel paese sopracitato, poiché in casa non giungeva la linea.

Nello stesso anno, stabilì la sua collaborazione più longeva, e forse maggiormente conosciuta, ovvero quella con Benetton. Tutto nacque dall'acquisizione di Fiorucci da parte dei Benetton, e proprio quest'ultimo consigliò a Luciano Benetton di incontrare Toscani. Il primo appuntamento avvenne a Treviso, a *Villa Minelli*, e da quel momento iniziò la loro collaborazione. Da questa cooperazione sono nati alcuni degli scatti più conosciuti di Toscani, a partire dalle prime campagne in cui erano inseriti modelli di etnie diverse, al celebre *Bacio tra il prete e la suora*. Con Benetton, Toscani riuscì a toccare e sostenere molte tematiche sociali, come l'uguaglianza razziale **010-011**, la lotta all'omofobia, il contrasto alla diffusione dell'AIDS **012**, l'ideologia antibellica **005-006** e l'abolizione della pena di morte **016-017-018**. Questi temi per la prima volta vennero proposti sui cartelloni pubblicitari situati per le strade, in modo da essere visibili, per rendere la moda un pretesto per sensibilizzare la società.



012

Negli anni Novanta si assiste ad altri eventi che segnano l'opera di Oliviero, per esempio la fondazione della rivista *COLORS* insieme a Tibor Kalman, ex grafico di *Interview*[5], finanziata da Benetton. *Colors* aveva l'intenzione di esaltare la positività delle differenze, il valore di tutte le culture nel mondo. Non pubblicava notizie e pettegolezzi, ma andava alla ricerca di tutti quei fatti che dalla grande cronaca non erano considerati, come la *Gara del lancio dei WC* o il *Pomodoro più grande del mondo*. *Colors* è stato un prodotto unico nel suo genere, giudicato positivamente e negativamente dal mondo esterno 015.

Nel 1993, Toscani e Benetton fondarono *Fabrica*, un centro creativo, uno spazio in cui giovani talenti si incontrano per scambiarsi idee, per imparare e per sperimentare. Trae ispirazione dalla *Factory* di Andy Warhol, che aveva avuto modo di frequentare 013 tra il '64 e il '68, ospitato da *Villa Pastega Manera*, un edificio del XVII secolo restaurato e largamente ampliato da Tadao Ando, insigne architetto giapponese autore di molte opere celebri come la *Chiesa della Luce*, o direttore della rivista *Domus* dal 2021.

Uno dei primi problemi che si pose alla nascita di questo centro, fu la scelta di un direttore artistico che non cadde su una persona nota tanto per le sue doti artistiche, quanto per la sua capacità di ispirare gli altri e di guidare le moltitudini alla rivoluzione. Tale persona si identifica in Fidel Castro 014, il 'Líder Máximo', che ha governato Cuba dal 1959 al 2008; Toscani in una lettera lo dipinse come 'Maestro' per via della sua esperienza politica, accompagnata da una personalità forte, in grado di indurre migliaia di persone alla rivoluzione.

[5] Interview Magazine è un periodico statunitense fondato da Andy Warhol, John Wilcock e Gerard Malanga nel 1969 che si occupò di moda e personalità note.

012 - *O. Toscani, Preservativi, 1991*
© Oliviero Toscani

013 - *O. Toscani, OT e Andy Warhol, 1973*
© Oliviero Toscani

014 - *(da sinistra) Fidel Castro, Luciano Benetton e Oliviero Toscani, 1994*
© Oliviero Toscani

015 - *Colors n° 15, 1992*
© Oliviero Toscani

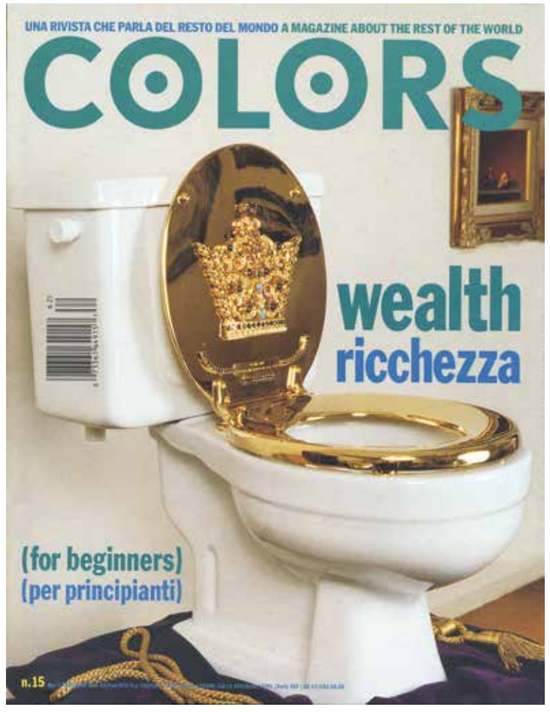
013

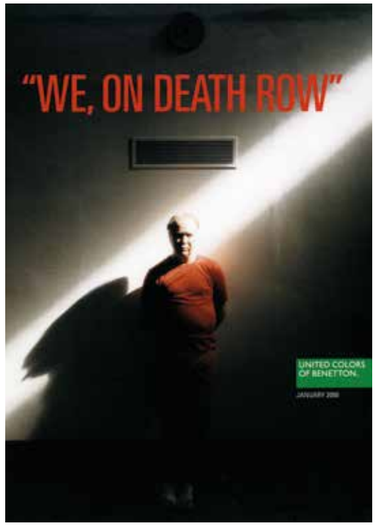


014



015

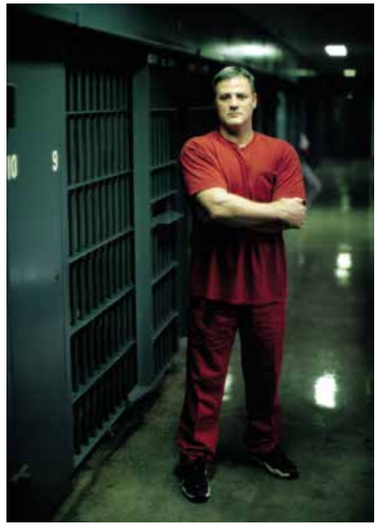




016



017



018

Trascorsi quattro anni, nel 1997 Toscani pubblicò quello che si potrebbe definire l'inizio del suo futuro progetto *Razza Umana*, ossia *FACCE/FACES*. Un libro, edito da Castelvecchi, nel quale sono raccolti numerosi primi piani di volti appartenenti alle persone che popolano il pianeta terra, volti comuni e meno comuni 019.

Il terzo millennio Toscani scelse di iniziarlo con più leggerezza, decidendo di terminare la sua collaborazione con Benetton. Lo fece con una campagna contro la pena di morte, potente a livello visivo grazie ai suoi scatti che non rappresentano modelli, ma prigionieri statunitensi alcune ore o giorni prima della loro esecuzione. Oliviero racconta di essersi recato nelle carceri americane in cui il livello di sicurezza elevato, gli consentì di portare con sé esclusivamente la macchina fotografica, impiegando tre anni per completare il progetto a causa dei lunghi iter burocratici. Le fotografie fanno parte della campagna *Condannati a Morte* (2000) 016-017-018, che ha lo scopo di dimostrare al grande pubblico la realtà della pena capitale, affinché nessuno, in nessun paese del mondo, la consideri come un problema distante o una notizia sporadica esposta al telegiornale (Benetton Group, 2000). Con questa profonda campagna, si concluse la collaborazione tra Benetton e Toscani, permettendo a quest'ultimo di impegnarsi in altri progetti senza committenza.

Il primo da nominare è *Razza Umana*, un progetto attivo dal 2002, prosecuzione di *FACCE/FACES*, a cui verrà dedicata una sezione apposita in questa ricerca. Questa raccolta di ritratti realizzati in diversi paesi è in continuo aumento, poiché Toscani non ha intenzione di abbandonare il progetto fino al termine della sua vita. In un'intervista per il magazine *Interview*, ammette che *Razza Umana* sia un ottimo esercizio e che, nonostante lo sembri, non è per niente ripetitivo. Questo perché, attraverso l'obbiettivo, osservando persone che non sono state consumate da esso, Toscani riesce a imparare sempre cose nuove sull'umanità, sulle relazioni, sull'etica (Rajagopal, 2023).

016 - 017 - 018 - *O. Toscani, Condannati a Morte, 2000*
© Oliviero Toscani

019 - *O. Toscani, Selezione di Ritratti, Razza Umana (Serie), 2022*
(vedi anche pag. 036-037)
© Oliviero Toscani



019



020

Nel 2007 riprende con il suo approccio provocatorio presente nelle sue iconiche campagne, in un manifesto pubblicitario per il marchio di abbigliamento Nolita. In questa occasione volle sensibilizzare il pubblico al problema dell'anoressia, disturbo alimentare caratterizzato da una restrizione estrema dell'assunzione di cibo, dovuta a una preoccupazione per il peso corporeo e la forma. Le persone che lo presentano mostrano spesso una percezione distorta del proprio corpo, con conseguenze gravi sulla salute fisica e mentale. Nel caso del progetto *No Anorexia*, Oliviero Toscani, dopo lunghi casting, scelse Isabelle Caro[6], che all'epoca degli scatti pesava poco più di trenta chili. La campagna per Nolita, nonostante fosse esposta attraverso due manifesti (a Milano e Roma), ebbe grande risonanza mediatica e giudizio critico **020**. Il fotografo, nel suo libro *Ne ho fatte di tutti i colori*, racconta che se dovesse rifare la campagna oggi, probabilmente le metterebbe una mascherina nera sul viso per renderla anonima. Isabelle Caro è morta nel 2010, colpita da una polmonite.

Nel 2008 divenne *assessore alla creatività* nel comune di Salemi, che aveva eletto come sindaco Vittorio Sgarbi. Il loro viaggio politico però durò solamente due anni a causa dei contrasti tra loro e con l'ambiente in cui si doveva operare, in cui nulla veniva sottoposto alla legge comune o al senso civico. Una delle iniziative per cui però divenne ancora più conosciuto dal pubblico, fu quella di vendere le abitazioni a 1€ per stimolare le proposte di acquisto, e incentivare le ristrutturazioni: molti hanno aderito a questa iniziativa, tra cui personalità note come Lucio Dalla e Massimo Moratti.

Nel 2017 Luciano Benetton, ritirato dall'azienda quattro anni prima, all'età di 83 anni venne rieletto nel Consiglio di Amministrazione con l'aspettativa di sollevare le finanze dell'impresa in crisi da alcuni anni. Nell'estate del 2018, Luciano e Oliviero ripresero l'attività progettuale per creare delle campagne indimenticabili.

[6] Isabelle Caro (1980 - 2010) conosciuta per la sua coraggiosa battaglia contro l'anoressia nervosa, divenne un'icona nel 2007 con la campagna di Oliviero Toscani. Nel novembre 2010, all'età di 29 anni, la sua esile figura si spense, pesando appena 31 chili, ufficialmente a causa di una polmonite. Tuttavia, il padre di Isabelle contestò questa versione, denunciando l'ospedale per presunte negligenze.



021

Tuttavia, i membri Benetton, nonché soci di maggioranza relativa di Autostrade per l'Italia, si trovarono in una condizione giudiziaria ed economica complessa dovuta al crollo del *Ponte Morandi*. A causa di questa vicenda le campagne furono sospese, impedendo la creazione di nuovi progetti. Meno di due anni dopo, la collaborazione tra Toscani e Benetton terminò una seconda volta, a causa di alcune tensioni generate dalla vicenda. Secondo Toscani quello fu il momento definitivo che segnò la fine della loro intesa.

In tempi più recenti, nel 2022, ha presentato il suo progetto *Tedeschi del XXI secolo*, ideato prima della pandemia da *Covid-19*, con lo scopo di sradicare quel 'razzismo' nei confronti dei tedeschi di oggi, "per le colpe dei loro nonni" (Giannoni&-Santoni, 2022). Anche in questo progetto, si delinea il tema dell'uguaglianza umana molto cara al fotografo, che decide poi di trasferire su grandi supporti: in una piazza simbolica come Potsdamer Platz, come se fosse un nuovo muro, a pezzi, che non ha la funzione di dividere, ma al contrario quella di congiungere **021**.

Nello stesso anno, Toscani si è occupato di un altro progetto che si distingue dai precedenti, non tanto per la modalità, quanto per i protagonisti degli scatti. Per la prima volta, infatti, Oliviero decide di fotografare delle persone anziane, che di solito esclude dalle sue fotografie, da includere nel progetto *Razza Umana*, non in quanto rappresentati del futuro della società, ma perché stanno "vivendo ciò che non tutti vivremo". Gli uomini e le donne che compaiono negli scatti sono tutti centenari (o quasi) che vivono nella zona dell'Ogliastra, in Sardegna, regione nota per l'alta concentrazione della popolazione che ha superato il secolo di vita.

In più di 80 anni di vita, Oliviero Toscani ha vissuto esperienze e incontrato persone che lo hanno reso la grande figura che è oggi. Nel testo gli è stato conferito il titolo di 'Maestro'. Tuttavia, pur ammettendo che ogni individuo abbia i propri, non è entusiasta di questo appellativo. È però consapevole che, dopo anni di dedizione e successi, la sua figura sia di ispirazione e di riferimento.

020 - *O. Toscani, Isabelle Caro per Nolita, 2007*
© Oliviero Toscani

021 - *Tedeschi del XXI secolo (Mostra), Potsdamer Platz, 2022*
© Oliviero Toscani



019 - *O. Toscani, Selezione di Ritratti, Razza Umana (Serie), 2022*
(vedi anche pag. 36-37)
© Oliviero Toscani

1.4 L'atlante della Razza Umana

Si immagini ora di poter rappresentare l'essere umano nella sua infinita molteplicità di forme. Si immagini che, come in un atlante, si possa viaggiare di uomo in uomo e di anima in anima, senza mediazioni. Solo attraverso lo sguardo. Forse sarebbe più di un atlante, così come nell'*Aleph* di Borges[7], sarebbe "un punto nello spazio che contiene tutti i punti. [...] Il luogo dove si trovano, senza confondersi, tutti i luoghi della terra, visti da tutti gli angoli" (Borges, 1998).

Oliviero Toscani, abitante del mondo, crea con *Razza Umana* il primo atlante fotografico con l'obiettivo di rappresentare la totalità delle persone come parte di un'unica razza: quella umana. Egli identifica nei volti e nello sguardo di ognuno di essi la vera entità di ogni individuo, ciò che lui definisce 'anima':

"Certo, rubare l'anima è un'operazione intrigante. Ma dato che non è possibile fotografare qualcosa di intangibile, io cerco di farlo attraverso gli occhi, specchio dell'anima"
(Toscani, 2020, p. 48)

Iniziato ufficialmente nel 2004, il progetto è una 'galleria infinita', come la definisce Bonito Oliva (2012), di migliaia di ritratti raffiguranti persone sconosciute. Con le prime pubblicazioni ha avuto un impatto notevole sia in qualità di opera artistica, che come progetto di impatto sociale.

[7] Jorge Luis Borges (1899-1986), scrittore argentino, ha segnato il XX secolo con opere che congiungono letteratura fantastica, filosofia e metafisica. Il suo famoso racconto L'Aleph del 1949 esplora un punto nello spazio che contiene tutte le cose del mondo, passate e presenti, in grado di conferire istantaneamente la completa comprensione dell'universo. Questo oggetto diventa una metafora per i limiti della comprensione umana e la natura ineffabile della realtà.

1.4.1 Le profondità dello sguardo

Le immagini sono visivamente semplici, altrettanto lo è la composizione. Ogni individuo rappresentato prende posto al centro del fotogramma verticale, circondato da un fondale bianco. Le espressioni, i costumi e i dettagli che le persone indossano fanno il resto, ed è proprio attraverso la diversità di ognuno che l'opera comunica. Toscani non vuole eliminare le differenze, vuole mostrarle e illustrarle. Raccolte e riunite acquistano potenziale, non sono intese in maniera discriminatoria o divisiva, ma sono innalzate a raccontare la "bellezza, la ricchezza e l'unicità di ciascun essere umano" (Toscani, 2020, p. 54).

L'effetto che ne consegue questa volta non è dirompente o provocatorio, ma nel silenzio degli sguardi trasmette la consapevolezza dell'altro. In questo modo di comunicare, rispettoso e astratto, risiede la potenza espressiva del progetto. Inoltre, a dare valore a ogni scatto è la casualità con il quale viene realizzato, definito come 'approccio situazionistico'[8].

Razza Umana è un progetto nomade, itinerante, in cui il fotografo allestisce un set in mezzo alle strade, utilizzando sapientemente la luce naturale, ritrae i passanti locali che hanno volontà di essere ritratti. La persona in posa perde l'usuale passività del soggetto fotografico, ripreso in modo oggettivo, ma è essa stessa a voler prendere parte al progetto, decidendo di raccontarsi alla macchina fotografica, senza elementi di mediazione. Questo procedimento rende il progetto artistico un 'fenomeno partecipato', in quanto considera l'interazione diretta del pubblico, richiedendo la presenza fisica volontaria dei membri di una data società. Questo permette di distinguere *Razza Umana* dalle altre raccolte fotografiche di reportage o documentaristiche. Il fotografo ancora prima di voler esprimere la propria volontà d'arte, pone l'attenzione al contesto sociale e territoriale, un orientamento consapevole che garantisce il rispetto delle

[8] Termine che Oliviero Toscani è solito utilizzare in molti scritti. Pone l'accento sulla sua intraprendenza e capacità di sfruttare le situazioni casuali a proprio vantaggio per ottenere il massimo risultato.



022 - *O. Toscani, Realizzazione Razza Umana, 2006/11 © Oliviero Toscani*

esigenze, dei costumi, dei linguaggi e del sentire comune. Nel risultato finale, si intravede il principio fondamentale del procedimento, che è quello di far sentire l'umanità intera parte di una singola comunità. Il progetto si è quindi mosso nelle piazze e nei vicoli dei luoghi più distanti, in cui un telo bianco e una macchina fotografica erano sufficienti. Italia, Guatemala, Israele, Giappone o Namibia sono alcuni dei luoghi considerati, distanti tra loro, che ne confermano il coinvolgimento globale **022**.

Nel parlare con Toscani di *Razza Umana*, oltre all'evidente emozione che sente nel raccontare la sua opera, sono sorte alcune riflessioni che pongono degli interrogativi sulla sua posizione rispetto alle persone coinvolte, e sul ruolo sociale del progetto stesso.

> "La fotografia è enunciata da un corpo che ha preso posizione nel mondo, un soggetto polisensoriale. Per questo è necessario interrogarsi sull'insieme formato dalla macchina fotografica e dal fotografo, legati l'uno all'altra durante tutte le operazioni che portano alla realizzazione di una fotografia" (Barthes, 1980, p. 347).

Il fotografo viene collocato a metà tra il mediatore e l'interprete, inviato speciale nella realtà della omologazione e della globalizzazione (Bonito Oliva, 2012). Nel rapportarsi con il soggetto assume una posizione laterale, ovvero lascia lo spazio e la libertà di 'essere' all'individuo, senza proporre vincoli estetici e formali. Tale distacco lo aveva già sviluppato in alcuni progetti precedenti, in cui si ritrova la centralità dello sguardo e il livello di astrazione poi adottato in *Razza Umana*. Nel 1997 realizza per Benetton il progetto *Facce/Faces*, una mostra accompagnata da un volume con duecento fotografie di giovani uomini e donne, di cui viene mostrato esclusivamente il volto, senza ornamenti né costumi.

A proposito della mostra Toscani scrive: "Ho trovato la bellezza dove normalmente non si va a cercarla. Questi sono i volti del nostro tempo, affermano ciò che gli stereotipi generalmente negano e invitano a cercare la bellezza nella multirazzialità e nella diversità" (Benetton Group, 1997).



023



024



025



026



027



028

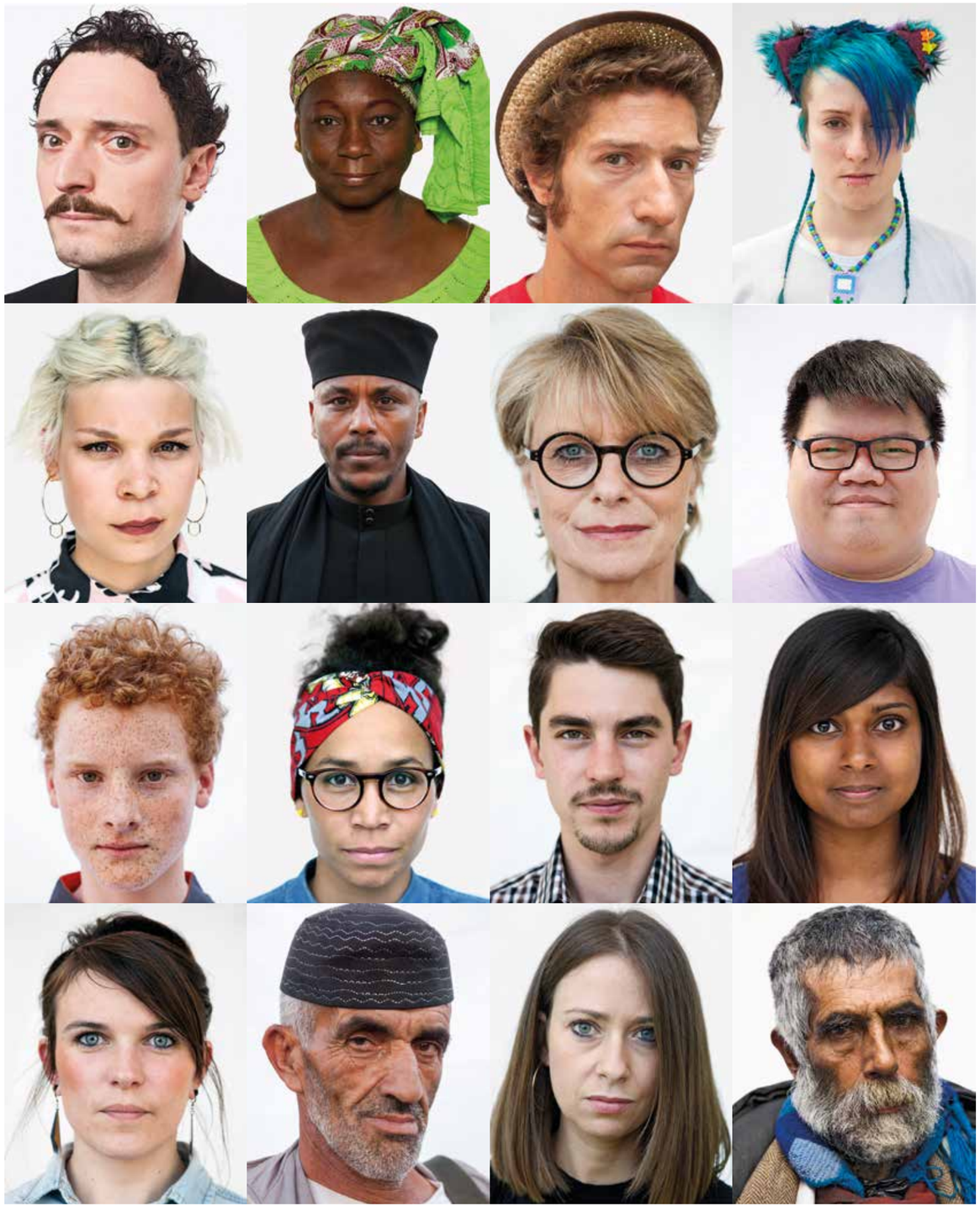
L'interesse per l'individuo lo assimila e lo adatta al suo pensiero, a partire dagli insegnamenti di Edward Sheriff Curtis, Diane Arbus o Robert Frank. Tuttavia, dal suo interesse per August Sander[9] che identifica come suo primo maestro, si comprende la vera fonte del suo fare fotografico. Il fotografo tedesco è oggi apprezzato per il suo lavoro *Uomini del XX secolo*, raccolta di ritratti ambientati nella Repubblica di Weimar, che racconta le condizioni sociali, lavorative e umane della Germania del 1929. Ed è guardando le fotografie di questa serie che, ancora studente, Toscani capisce che ogni individuo appartiene all'unica e straordinaria razza umana. Questa ammirazione lo conduce nel 2022 a perseguire il suo progetto più recente intitolato *Tedeschi del 21° secolo*.

La si potrebbe definire una prosecuzione del lavoro di Sander novanta anni dopo, per restituire alla società tedesca e al panorama artistico, l'immagine di una società multiculturale, che rispetto al passato rifiuta le spinte nazionaliste, fortemente razziste a vantaggio della razza ariana. Il risultato prende forma in centinaia di scatti di volti, raccolti con lo stesso procedimento di *Razza Umana* in diverse città tedesche. Si documentano i visi del paese, sottolineando il percorso di evoluzione della società in termini di integrazione e diversità. Il lavoro è apprezzabile sia su supporto cartaceo, che in un'esposizione pubblica in Potsdamer Platz, a Berlino 021.

[9] August Sander (1876-1964) è stato un fotografo tedesco noto per il suo progetto *Uomini del XX secolo*, un catalogo di ritratti che documenta la diversità sociale nella Germania degli anni '20. Il suo lavoro fu influenzato negativamente dalle politiche naziste, ma dopo la Seconda Guerra Mondiale riprese la sua opera. Sander morì nel 1964, lasciando un'impronta duratura nella storia della fotografia documentaristica.

da **023** a **028** - *O. Toscani, Selezione di Ritratti, Razza Umana (Serie), 2022*
© Oliviero Toscani

In questo vasto orizzonte, la fotografia è stata trattata come nobile strumento di testimonianza, che offre all'uomo l'opportunità di estendere il tempo per più di un singolo istante. Il racconto analitico effettuato sino ad ora si compie non soltanto attraverso il resoconto verbale, ma trova la sua massima efficacia nell'osservazione delle immagini, rappresentate di seguito. Così si riesce a comprendere la rilevanza e l'alta umanità del progetto, in cui domina la dignità, il silenzio e la profondità dello sguardo di ogni singolo essere umano. Ma non si considera solo lo sguardo di chi viene fotografato: infatti Toscani, mentre 'fotografa l'anima', ossia quel 'qualcosa' di intangibile delle persone, si lascia osservare, studiare e criticare, perché è proprio nel momento in cui il soggetto si incuriosisce che si deve scattare la foto. Toscani lo definisce come "[...] un momento, infinitesimale, in cui si crea un flusso tra la persona e l'obiettivo, ed è la cattura di quel flusso che è magico e rende un ritratto intenso, vero ed essenziale" (Toscani, 2020, p. 54).





1.4.2 La potenza del ritratto

Razza Umana non considera il ritratto come genere fotografico per antonomasia, ma ne esalta le intenzioni e le potenzialità. Osservando ciascuna immagine con attenzione, sono percepibili diverse sfumature emotive o sensazioni associate alla vista di ogni singolo individuo. La chiave di volta sono le unicità e le differenze che i ritratti raccontano sia nella loro individualità, che nel loro insieme. Se si ipotizzasse, anche solo per scopo speculativo, una raccolta di fotografie identiche o di individui con caratteristiche fisiche estremamente simili, con molta probabilità la forza comunicativa non sarebbe la medesima. Sono la diversità e le imperfezioni che conferiscono nel complesso una personalità più incisiva a *Razza Umana*.

La diversità e la sua valorizzazione sono state sovente oggetto di dibattito, sia nella storia che nel percorso di Toscani. Il ritratto in questo senso agisce per promuovere una visione della disuguaglianza come attributo positivo, piuttosto che una peculiarità suscettibile a critiche o, ancor peggio, discriminazioni. La serie rende consapevoli che l'unicità di ogni individuo è contenuta e rappresentata dalle imperfezioni, elementi di diversità che rendono la società eterogenea, e permettono lo scambio fondamentale di valori, intenzioni e linguaggi. La capacità di percepire le emozioni attraverso lo sguardo è una caratteristica innata dell'essere umano, elemento che distingue e rende autentici.

Nelle fotografie di Toscani, si annulla il concetto comune di 'fotogenicità'. Non esiste un giudizio di valore sul successo o insuccesso di un ritratto, poiché la diversità comporta caratteristiche proprie. Nel contesto del progetto l'obiettivo di Toscani si tramuta nel suo stesso sguardo, consentendo di individuare una storia dietro ogni volto, occhio ed espressione.

Il ritratto, tuttavia, non si limita al volto, ma abbraccia anche tutti gli 'accessori' indossati per ornamento o necessità. Abiti, gioielli, trucco e acconciatura fanno parte integrante di ogni individuo, per giungere a costruirne l'identità.

In conclusione, si può sostenere che la ritrattistica di Toscani, oltre alla funzione artistica che incorpora, può essere uno strumento di studio della 'geografia' e della 'morfologia' della società, mostrandone lo sviluppo per diventare testimonianza del XXI secolo.



029 - *O. Toscani, Autoritratto, Galleria degli Uffizi, 2016*
© Oliviero Toscani

Bibliografia

Barthes, R. (1980). La camera chiara. Nota sulla fotografia. In R. Barthes, *La grana della voce. Interviste 1962-1980.* Torino: Einaudi.

Bonito Oliva, A. (2012). *Razza Umana.* Marte Editrice.

Borges, J. L. (1998). *L'Aleph.* Milano: Adelphi.

Curti, D. (2020). *Capire la fotografia contemporanea.* Venezia: Marsilio.

Muzzarelli, F., & Marra, C. (2018, Dicembre 21). Immaginari proibiti. La fotografia e la provocazione dell'erotismo tween. *ZoneModa Journal, 8*(2), p. 92. https://doi.org/10.6092/issn.2611-0563/8663

Pasolini, P. (1973, maggio 17). Il «folle» slogan dei jeans Jesus. *Correire della Sera*, 2.

Toscani, O. (2020). *Caro Avedon. La fotografia in 25 lettere ai grandi maestri.* Milano: Solferino.

Toscani, O. (2022). *Ne ho fatte di tutti i colori. Vita e fortuna di un situazionista.* Milano: La nave di Teseo.

Sitografia

Benetton Group. (1997, 06 27). *Facce/Faces*. Tratto da Benetton Group: https://www.benettongroup.com/site/assets/files/3441/1997-06-27.pdf

Benetton Group. (2000). *Looking at death in the Face*. Tratto da Benetton Group: https://www.benettongroup.com/en/media-press/press-releases-and-statements/looking-at-death-in-the-face/

Cantoni, L. (2017, Maggio 04). *Effetto Oliviero Toscani.* Tratto da MyWhere: https://www.mywhere.it/40777/oliviero-toscani.html

Giannoni&Santoni. (2022, Aprile 23). *"I Tedeschi del 21° secolo" – La nuova mostra di Oliviero Toscani a Berlino*. Tratto da Giannoni&Santoni: https://giannonisantoni.com/i-tedeschi-del-21-secolo-la-nuova-mostra-di-oliviero-toscani-a-berlino/

Oxford University Press. (2023, Dicembre 4). *Oxford Languages*. Tratto da Oxford Languages: https://languages.oup.com/google-dictionary-it/

Rajagopal, M. (2023, Agosto 22). *Photographer Oliviero Toscani Takes His Camera to Torino's FuturFestival*. Tratto da Interview Magazine: https://www.interviewmagazine.com/art/photographer-oliviero-toscani-takes-his-\camera-to-torinos-futurfestival

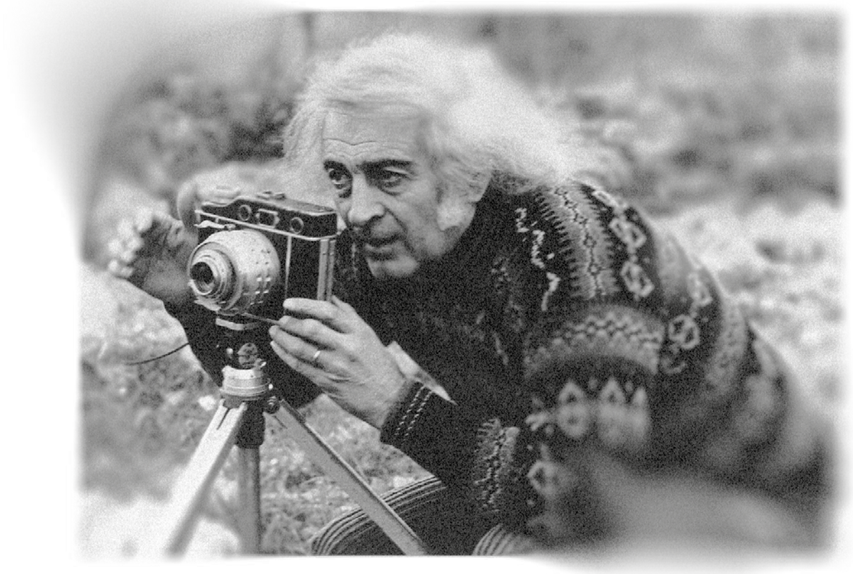
2

Attraverso i Maestri

Nell’ambito dell’analisi storica e nel corso del processo di ricerca, talvolta è necessario individuare e riconoscere delle figure di rilievo che nel corso degli avvenimenti si sono distinte per alcune caratteristiche peculiari o competenze specifiche. Per questo, nel capitolo a seguire è illustrato il lavoro di alcuni dei fotografi più significativi della storia italiana. Non si vuole mostrare l’interezza della loro attività, ma si vogliono identificare per ogni autore alcune caratteristiche che ne hanno reso l’operato artistico rilevante per la collettività, con la capacità di rappresentare, narrare o cambiare la società e la sua percezione.

In questo modo si consegue la possibilità di osservare la realtà con gli occhi attenti e sensibili del fotografo, in modo da poter estrarre alcuni elementi di riflessione. Questa sensibilità, come verrà ulteriormente approfondita, è maturata attraverso un processo esteso di ricerca, esplorazione e approfondimento che ogni autore esegue in alcuni periodi della vita o nell’interezza della propria attività. Fondamentale è il concetto di autorialità: il fotografo non è un esecutore tecnico, ma domina un modo di scattare, una visione definita e una capacità espressiva caratterizzante e ricorrente.

Oltre alla qualità visiva ed estetica, il principio costituente di una buona fotografia, denominatore comune di questa selezione, è la volontà di raccontare delle storie. In ogni scatto, vi è l’invito a scrutare l’uomo oltre la superficie, attraverso storie di persone e di luoghi, di vite e tragedie, in grado di porre la prospettiva adatta a innescare una riflessione sull’uomo e sulla sua comunità, nei termini definiti dall’aggettivo ‘sociale’.



2.1

Terra e corpo

Mario Giacomelli



030

030 - *Mario Giacomelli, 'Pretini' - Io non ho mani che mi accarezzino il volto (serie), ~1962*
© Archivio Mario Giacomelli

2.1.1 Una nuova sensibilità

Se alcuni fotografi sfruttano la provocazione per discutere rispetto agli ambienti religiosi, altri vi si immedesimano quasi in senso antropologico, e osservando dall'interno possono mostrare la vera realtà che vi risiede.

Nel 1962 il fotografo Mario Giacomelli si raccoglie in un seminario cristiano, non tanto per la sua fede, quanto più per l'interesse verso quel sistema religioso che appare così potente da cambiare le persone nelle relazioni sociali e spirituali.

In questa sede viene realizzata la foto dei 'pretini' 030, immagine che identifica la serie *Io non ho mani che mi accarezzino il volto*, la più conosciuta ed emblematica della sua intera opera fotografica. Questa, composta ufficialmente da 21 fotografie racconta di alcuni giovani aspiranti preti in seminario, la cui purezza si riflette nelle scelte compositive, così come nel deciso contrasto cromatico tra il bianco e il nero. Gli elementi stilistici non sono utilizzati per rappresentare la compostezza religiosa o la devozione spirituale, ma accentuano la dinamicità del racconto di una gioventù dedita al credo, che tuttavia conserva la spensieratezza e l'aspetto ludico del vivere.

Mentre scatta le fotografie, si accorge di alcuni atteggiamenti inaspettati. Decide di abbracciare l'approccio giocoso e ironico dei seminaristi, adattandosi ai ritmi mutevoli delle stagioni e ai vari momenti della giornata (Pellegrino, 2011). Il risultato è straordinario, i ragazzi ritratti in diversi contesti sono mostrati al vertice della loro umanità, in un equilibrio tra rigore spirituale e vita quotidiana. Viene normalizzata l'esperienza formativa religiosa, aiutando a smontare gli stereotipi tradizionali associati ai membri del clero.

031 - 032 - 033 - *M. Giacomelli, 'Pretini' - Io non ho mani che mi accarezzino il volto (serie), ~1962, © Archivio Mario Giacomelli*





031

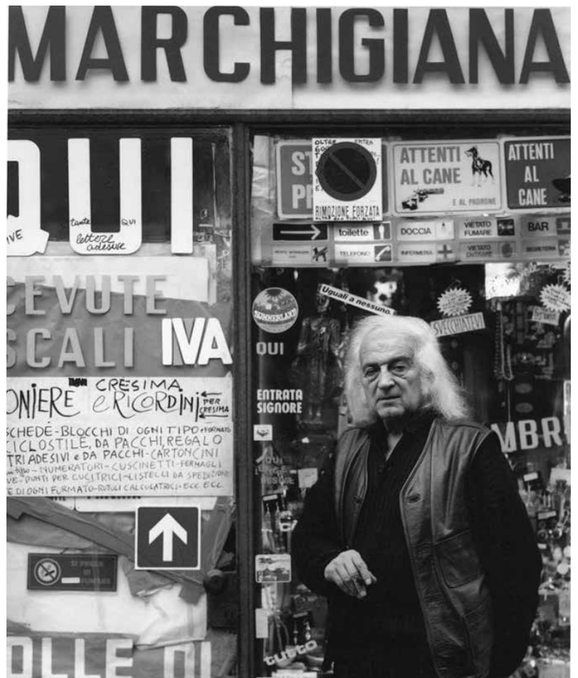
032



033



034



035

Giacomelli vive dalla sua nascita a Senigallia, sulla riviera marchigiana, dove nacque nel 1925. A tredici anni inizia a lavorare presso una tipografia, nel ruolo di garzone, nella quale tornerà in attività solo dopo la Seconda Guerra Mondiale, assumendo la posizione di operaio tipografo. Alcuni anni più tardi riesce a finanziare l'apertura di una propria azienda nota con il nome di *Tipografia Marchigiana* 035. In questo periodo inizia a maturare l'interesse per l'arte nelle sue molteplici forme: si dedica alla pittura e alla letteratura, rendendoli elementi ricorrenti nei lavori futuri. Nel 1953, su una spiaggia della riviera preme per la prima volta l'otturatore di una magnifica *Bencini Comet-S*, realizzando il primo scatto di una lunga e fruttuosa serie.

A proposito di questa esperienza racconta:

> "Fin da quando ho cominciato a fotografare – dice Giacomelli – sono stato affascinato da questa cosa magica che è la macchina fotografica: mi dava la possibilità di esprimermi, di trovare un'alternativa alla parola che sentivo di non saper usare. Già dalle mie prime foto, quando in riva al mare cercavo di fermare il movimento delle onde, ho capito che era lo strumento giusto per riflettere e trasmettere le mie emozioni" (Pellegrino, 2011).

Successivamente conosce Giuseppe Cavalli 034, tra i fotografi più conosciuti del Novecento, che lo invita nei circoli fotografici amatoriali e professionali dell'epoca[1], a cui si attribuisce un'importanza straordinaria nel riflettere sul ruolo del fotografo nella società, e della fotografia come forma d'arte. Giacomelli intensifica il rapporto con il mezzo, e nell'arco di un quinquennio acquista una sicurezza e una conoscenza notevoli, così da fondare nel 1954 il collettivo fotografico *Misa*. Da questo periodo sviluppò una rilevanza non indifferente nel panorama artistico italiano. Sotto l'esortazione di Cavalli inizia a partecipare ai concorsi per fotoamatori, sino ad aderire all'edizione del 1955 del Concorso Nazionale di Castelfranco Veneto.

La sua dialettica e la sua poetica gli fecero vincere l'edizione; in quella occasione Paolo Monti[2], fotografo ma soprattutto critico e giurato del concorso, lo eleva a 'Uomo nuovo della Fotografia' (Giacomelli, 2023).

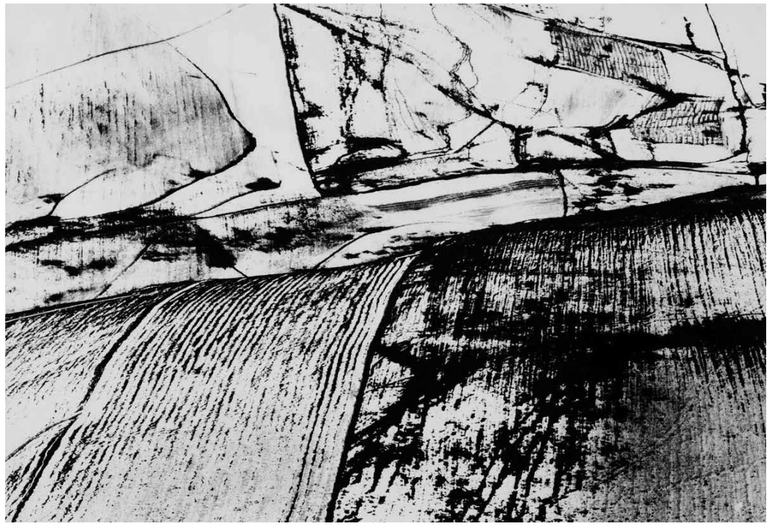
[1] Tra i circoli da Giacomelli frequentati vi sono la Bussola, e la Gondola.

[2] Paolo Monti (1908-1982) è stato un fotografo e architetto italiano. Nato a Novara, ha acquisito fama per il suo lavoro nel campo della fotografia documentaria e dell'architettura. Monti è noto per il suo impegno nella documentazione della vita quotidiana, dei paesaggi e dell'architettura in Italia, particolarmente nelle regioni settentrionali. Il suo lavoro offre uno sguardo prezioso sulla storia e sulle trasformazioni del paesaggio italiano nel XX secolo.

034 - *M. Giacomelli, Album famiglia Giacomelli a cena con Giuseppe Cavalli e amici, 1950*
© Archivio Mario Giacomelli

035 - *George Tatze, F.lli Alinari, Giacomelli nella sua tipografia, 1995*
© Archivio Mario Giacomelli

In questo modo si apre la notorietà della sua opera a livello internazionale, che però non andrà a ridurre la sua esclusiva produzione locale. Tuttavia, la critica ufficiale fatica ad apprezzare la sua ricerca, spesso trascurando l'innovazione profonda presente nei contenuti e nel linguaggio. Solo nel 1980, Arturo Carlo Quintavalle cura un volume dedicato alla sua opera fotografica, pubblicato da Feltrinelli. A partire da quel momento, diverse monografie sull'artista marchigiano vedono la luce, confermandolo come maestro (Pellegrino, 2011).



036



037



038

2.1.2 Il legame con la terra

Giacomelli sembra orientarsi verso una prospettiva distinta dall'estetica prevalente, superando le divergenze tra chi concepisce la fotografia come arte autonoma e coloro che la intendono come uno strumento per documentare la realtà sociale (Curti, 2020, p. 180). Tuttavia, si può riconoscere che nella sua opera lui abbia sempre rappresentato dei margini di una società che silenziosamente si muove verso la modernizzazione. Sorgono quindi due ricerche correlate: il legame dell'uomo con la terra e con la vita rurale, e l'impatto dell'urbanizzazione sulle popolazioni locali.

A partire dagli anni '50, gli interessi economici e le spinte capitaliste hanno iniziato a svolgere un'azione di modifica degli assetti sociali, economici e soprattutto produttivi. Il paesaggio agrario cambia notevolmente. Sergio Anselmi, nel 1979 descrive questo periodo:

> "Nel settore agricolo le trasformazioni sono state assai marcate, e basterebbe pensare, riferendoci all'Italia, ad alcuni macro-interventi 'esemplari': la 'costruzione del terreno' nella grande palude-foresta padana fino all'inoltrato secondo millennio della nostra era; il disboscamento di molta parte dell'area meridionale; la creazione di 'terreculte' nel mare di alberi dell'Italia centrale; [...] la riduzione di tutto il coltivabile a coltivato, con degradazione di aree meglio vocate all'allevamento e crollo della produttività nelle aree 'marginali' "
> (Anselmi, 1979, p. 5).

Allo sfruttamento massivo delle aree coltivate si aggiunge l'aumento demografico della popolazione che incrementa in maniera incontrollata, svolgendo una indiscussa pressione sul sistema agricolo e produttivo stesso. In questa situazione il paesaggio naturale è obbligato a essere modificato, perlopiù in quel rapporto che intercorre tra l'urbano e la campagna. Emergono le conseguenze di questa evoluzione: gli animali da soma, così come il lavoro manuale dei contadini, viene rimpiazzato e intensificato dall'uso di macchinari agricoli che non lavorano la terra, ma la stravolgono.

Benché questa adozione abbia sortito dei riscontri indubbiamente positivi, intervenendo su un aumento delle condizioni di benessere degli individui, ha determinato un consumo delle risorse naturali eccessivo. Mario Giacomelli in un'intervista, raccontando i luoghi del suo vivere dice:

> "[...] la campagna è cambiata. È diversa, adesso è una terra piatta, passa una macchina che taglia, miete, macina, fa tutto. Non c'è più fantasia. Arrivano questi bestioni e non c'è più gioia in chi lavora, in nessuno" (Audisio, 2010, p. 40).

A questo quadro si aggiunge un cambiamento nello stile di vita degli individui, che causa l'emigrazione verso le valli, i litorali, le pianure urbanizzate e i centri abitati. Sono quindi realizzate le immagini della raccolta *La Buona Terra*, *La Terra che Muore* e *Metamorfosi della Terra*, alcuni progetti appartenenti a un periodo compreso tra il 1960 e il 1980 che documentano il cambiamento del paesaggio contadino. I campi coltivati diventano delle distese disciplinate dalle macchine agricole, le cui geometrie tagliano, segnano e alterano il paesaggio naturale 036 - 037 - 038.

Un territorio che perde compattezza e stabilità, si sfalda, frana e perde fertilità, muore (Giacomelli, 2023). Le foto non suggeriscono un giudizio critico su metodi e cambiamenti, ma includono una riflessione più ampia sulle conseguenze delle attività antropiche. Conseguenze che non interessano soltanto i luoghi, ma anche gli uomini.

Nelle serie successive Giacomelli catturerà le tracce della vita di alcune famiglie patriarcali attraverso la documentazione delle loro usanze, dei costumi, di tradizioni e festività che regolano il quotidiano, fondata a sua volta su valori tradizionali e conservatori. Il fotografo afferma di aver mirato a comprenderne la vita, dipendente dal susseguirsi delle stagioni, e a osservare con attenzione gli individui che immersi nel lavoro agricolo, non conoscono sosta.

036 - *M. Giacomelli, Segni sul bianco della neve, 1960*
© Archivio Mario Giacomelli - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

037 - *M. Giacomelli, Segni nella natura, 1956*
© Archivio Mario Giacomelli - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

038 - *M. Giacomelli, Metamorfosi della terra, 1957*
© Archivio Mario Giacomelli - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT



039



040



041



042



043

Nella selezione di immagini proposta 039 - 040 - 041 - 042 - 043, l’intento è quello di narrare il diligente lavoro della comunità e la vita dinamica che la caratterizza; dalla giocosità dei bambini alle occasioni di gioia e condivisione, come un matrimonio celebrato nell’aia, coinvolgendo le persone e creando un forte tessuto di relazioni. Giacomelli lo racconta in una chiave nostalgica, quasi a volerne suggerire la perdita imminente .

In *Il canto dei nuovi emigranti* raccoglie alcune fotografie scattate in Calabria tra 1984 e il 1985, ispirate al testo poetico omonimo di Franco Costabile. Visitando diverse località calabresi, tra cui Cutro, Badolato, Caraffa di Catanzaro, Tiriolo e Copanello, si trova d’innanzi a un paesaggio inaspettato.

Particolarmente colpito da Pentedattilo, Giacomelli racconta la sua sorpresa nel trovare vita e attività in luoghi apparentemente abbandonati e isolati. Questa esperienza è il riflesso della realtà sociale dell’epoca, segnata dalle migrazioni che hanno coinvolto molte comunità dell’Italia meridionale. La serie di fotografie, ispirata alla poesia di Costabile, diventa quindi un racconto visivo della condizione umana di chi ha dovuto abbandonare la propria terra in cerca di opportunità altrove.

Le case in rovina e la muratura che diventa pietra, mostrano il declino delle comunità più piccole 044 - 045, che tuttavia sono ancora attive. Infatti, dalle immagini si denota una certa vitalità degli individui che, nonostante le difficoltà e l’evidente spopolamento, scelgono di restare e lottare per preservare la propria identità e la memoria dei luoghi. La scelta di continuare a coltivare la terra è simbolica di un legame profondo con la propria storia, dimostrando l’impegno e l’importanza nel conservare la tradizione e gli elementi della cultura locale.

039 - 041 - 042 - 043 - *M. Giacomelli, La buona terra, 1964/65*
© Archivio Mario Giacomelli - Proprietà della Fondazione per l’Arte Moderna e Contemporanea CRT

040 - *M. Giacomelli, Puglia, 1953*
© Archivio Mario Giacomelli - Proprietà della Fondazione per l’Arte Moderna e Contemporanea CRT



044



045

044 - 045 *- M. Giacomelli, Il canto dei nuovi emigranti di Franco Costabile, Calabria, 1983*
© Archivio Mario Giacomelli - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

2.1.3 Il corpo e il tempo

Il legame di Giacomelli con la letteratura, più intimo con la poesia, è l'elemento ricorrente e riconoscibile nella sua opera. La propria identità artistica e sensibilità emotiva si sono sviluppate attingendo ispirazione da numerosi testi letterari. Questa abilità ha reso il fotografo capace di interpretare queste fonti, per trascriverne i contenuti attraverso l'espressione visiva, mostrando le emozioni delle vicende vissute e raccontate.

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi è una raccolta di poesie scritta dall'autore italiano Cesare Pavese. Pubblicata nel 1951, esplora temi profondi legati a vita, amore e morte. Pavese, noto per il suo stile poetico intenso e riflessivo, offre una visione nuova della condizione umana, attraverso versi che catturano l'essenza della fragilità, dell'effimero e dell'ineluttabilità della morte. Il culmine della ricerca di Giacomelli è raggiunto nell'arco di alcune fasi, a partire dalla metà degli anni '50, e coinvolge un racconto lento e destabilizzante della vecchiaia. L'interesse verso questo tema è marcato perché include un carattere comune a tutti gli esseri umani, la cui complessità è particolarmente sentita.

L'apparato visivo è quello caratteristico di Giacomelli: i contrasti forti tra il bianco e il nero danno potenza e drammaticità ai soggetti rappresentati. I volti sono invecchiati, i corpi deformati e talvolta contorti, così come le espressioni facciali oscillano tra la gioia, il dolore, l'indifferenza o l'amore. Tali scatti raccontano e mettono a nudo gli ultimi anni di vite ed esistenze, accertando la crudeltà del passaggio del tempo **046 - 047 - 048 - 049**. Insiste molto su questo tema, per cui sono disponibili numerose serie ottenute dalle immagini di anziani residenti negli ospizi di Senigallia tra gli anni '54 e '59, e a Urbino nel 1981. Queste hanno dato vita a cicli narrativi distinti, tra cui *Ospizio* (1954/56), *Vita d'ospizio* (1956/57), *Perché* (1959), *Sala d'attesa* (1981/83) e la più nota *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1966/68), ispirata alla omonima poesia di Cesare Pavese.

La riflessione non è soltanto esistenziale, ma cerca di porre l'attenzione sulle condizioni di vita di queste persone:

> "Di tutte le cose che ho fatto penso che questa sia la ricerca più interessante; ho provato infatti più emozioni stando a contatto con questo ambiente che in tutte le altre ricerche messe insieme. [...] Perché? Dopo avere lottato tutta la vita, perché la fine di una vita deve essere questa, perché deve finire in questi ambienti, in queste istituzioni sballate?"
> Mario Giacomelli in (Biondi Giacomelli, 2024).

Le immagini catturano la realtà degli anziani nelle strutture assistenziali, sottolineando la necessità di una riflessione approfondita sulle loro condizioni e sulla efficacia dell'aiuto che ricevono. Sono il richiamo alla necessità di rispettare e migliorare la dignità degli anziani nella società.

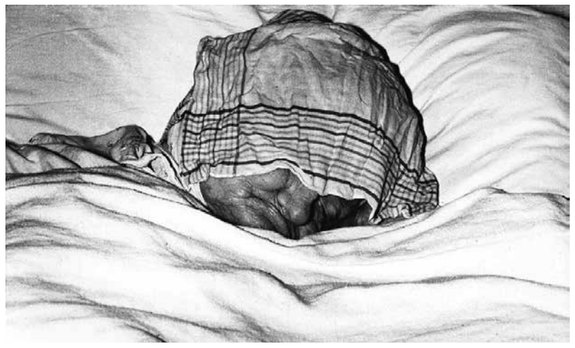
Fondamentale è il confronto con la fragilità e la solitudine, con le relazioni umane, l'etica e la morale, che induce a una riflessione critica sulle politiche sociali e sanitarie.



046



047

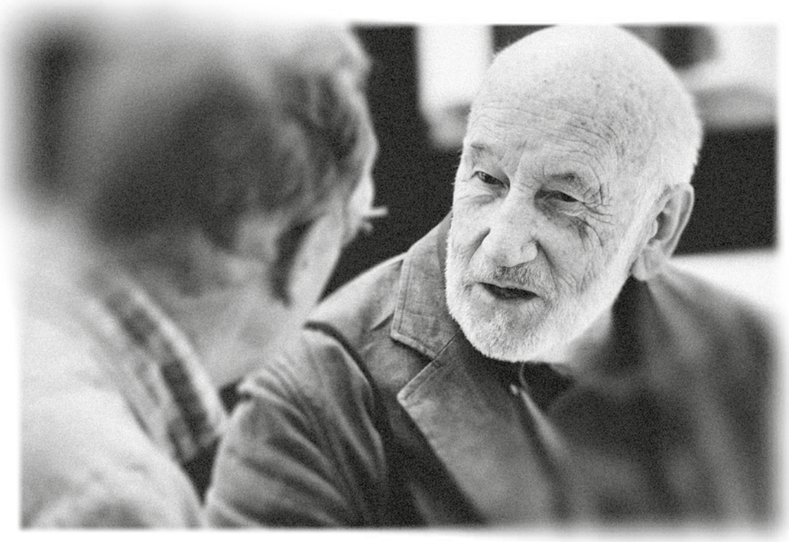


048



049

046 - 047 - 048 - 049 - *M. Giacomelli, Verrà la morte e avrà i tuoi occhi (serie), 1966/68*
© Archivio Mario Giacomelli



2.2

Paesaggio sociale

Gianni Berengo Gardin



050 - *Gianni Berengo Gardin, Sotto il monte, Bergamo, 1969*
© Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

2.2.1 Tra passato e modernità

Le notevoli mutazioni verificatesi in Italia tra la fine degli anni '50 e il termine degli anni '70, nell'ambito economico e politico, hanno esercitato un'influenza significativa nel plasmare le caratteristiche socioculturali, procurando una profonda trasformazione dei caratteri storicamente legati alle realtà rurali. Il fordismo (la produzione in serie automatizzata di beni di consumo) e il consumismo divennero le divinità gemelle dell'epoca (Ginsborg, 2006), significando i primi passi della rivoluzione economica in atto. È il momento del 'miracolo economico', nonché una serie di fattori conseguenti a scelte economiche e politiche in affaccio su un mercato che tende a essere globalizzato.

La crescita e la ripresa nel Secondo Dopoguerra furono sostenute dall'apporto esterno di capitali, coadiuvati dai rapporti internazionali. Programmi come il *Piano Marshall* sono stati determinanti in questo senso, inducendo l'avvio del processo di industrializzazione. L'industria Fiat, così come Olivetti, divennero dei modelli per lo sviluppo, volti alla produzione di massa. Sono le basi della cosiddetta 'Società del consumo', in cui il mercato e l'acquisto non sono unicamente veicolati da necessità pratiche o funzionali, ma ricercano il benessere personale e l'espressione di un proprio status sociale. Gli oggetti, il mercato e la comunicazione pubblicitaria diffondono la consapevolezza di stili di vita alternativi, per certi versi migliori, guidati dalla disponibilità di servizi e beni di consumo.

Se cambiano le persone e le loro abitudini, a cambiare sono anche i luoghi nella quale esse vivono. La città, nel suo rapporto con il territorio e con i centri abitati in sua prossimità subisce le conseguenze della distribuzione dei mezzi di trasporto accessibili economicamente. Piccoli veicoli come la *Lambretta* o le vetture nella dimensione della *Fiat 500* e della *Fiat* 600, si prospettano essere i pilastri di una motorizzazione senza precedenti. Così il volto urbano muta in risposta all'urbanizzazione violenta che prevede il consumo di suolo per strade e autostrade, infrastrutture e parcheggi.

In questi ambienti, Gianni Berengo Gardin scatta nel 1969 un'immagine in grado di raccontare tutto ciò che è stato accennato in precedenza 050.



051

Scattata a Bergamo, *Sotto il monte*, racconta le contraddizioni di una società in bilico tra passato e modernità, coinvolta in una relazione complessa tra uomo e natura. Fornisce un esempio della diffusione dell'automobile nelle abitudini familiari. Si nota immediatamente il duplice contrasto tra l'atmosfera della colazione in un boschetto bergamasco alla ricerca di un momento di riunione nella natura, e la pervasività delle auto (*Fiat 500*) che circondano e invadono l'area.

Ma le condizioni prima citate non furono eque in tutta la penisola:

> "[...] il «boom» del 1958-63 aggravò inoltre il dualismo insito nell'economia italiana. [...] Il «miracolo» accrebbe in modo drammatico il già serio squilibrio tra Nord e Sud. Tutti i settori dell'economia in rapida espansione erano situati, con pochissime eccezioni, nel nord-ovest e in alcune aree centrali e nord-orientali del paese. Lì, tradizionalmente, erano da sempre concentrati i capitali e le capacità professionali della nazione e lì prosperarono in modo senza precedenti le industrie esportatrici, grandi o piccole che fossero. Il 'miracolo' fu un fenomeno essenzialmente settentrionale, e la parte più attiva della popolazione meridionale non ci mise molto ad accorgersene" (Ginsborg, 2006).

Ne consegue quindi un crescente flusso di emigrazioni, che marca il dualismo della struttura industriale (Graziarli, 1998) e la povertà delle realtà provinciali o contadine, che rimangono sospese nel percorso di modernizzazione. Berengo Gardin è il testimone di questa transizione, illuminando i tratti di un nuovo paesaggio sociale urbanizzato.

Nato nel 1930, è originario di Santa Margherita Ligure, ma sente di appartenere a Venezia, città natale del padre. Inizia a interessarsi alla fotografia precocemente, all'età di tredici anni, dopo la fine dell'occupazione tedesca. Infatti, si trasferisce con la famiglia in laguna, dove cresce e studia. All'inizio del 1950 conobbe Paolo Monti, presso il gruppo *La Gondola*, con cui ebbe numerosi scambi che ne formarono le

051 - *G. Berengo Gardin, Corse di Ascot, Gran Bretagna, 1977*
© Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

052 - *Paolo Monti, Servizio Fotografico, Venezia, 1974*



052

capacità tecniche ed espressive. Impara a raccontare le persone dall'opera di Cornell Capa per la Farm Security Administration, tra i maggiori interessati alla fotografia sociale americana, oppure osservando i lavori in arrivo dall'agenzia britannica Magnum. Tra il '55 e il '60 entra in contatto con Romeo Martinez, direttore di Camera, nota rivista fotografica che ha diffuso le fotografie più importanti nella storia, che lo esorta a perseguire la carriera fotografica **052**.

Negli anni successivi lavora per marchi come Alfa Romeo, Olivetti e Pirelli, e scopre i vari volti dell'Italia industrializzata: "[...] in fabbrica ho scoperto gli operai, che a Venezia non sapevo cos'erano, ed è cominciata la mia formazione politica" (Koch & Mauro, 2005, p. 8).

Collabora con Il Mondo e Il Borghese[1], all'epoca noti non solo come luoghi di lavoro, ma come ambienti di crescita per fotografi, di matrice neorealista. In breve tempo gli apprezzamenti giungono da personalità quali Ernst Gombrich, Italo Zannier o Cecil Beaton, seguiti da circa trecentosessanta mostre dal Guggenheim di New York, alla Biennale di Venezia, sino a giungere al MAXXI di Roma (Berengo Gardin, 1965).

Inoltre, la sua vasta opera fotografica si estende anche al racconto di realtà estere come New York, Londra **051** o Parigi.

[1] Il Mondo (1949-2014) e Il Borghese (1950-1993) sono stati due periodici attinenti a tematiche politiche, culturali ed economiche, particolarmente attenti ai contributi fotografici.



053



054

2.2.2 Paesaggio sociale urbanizzato

Con la sua prima raccolta *Venise des Saisons* (1965), si intravede il suo interesse per un racconto del reale che include la dicotomia tra progresso e tradizione, lusso e povertà, amore e abbandono. Racconta la vita di Venezia nei pressi dei canali, non è esposta in modo turistico o paesaggistico, ma è esaltata la componente umana con le sue contraddizioni. C'è la Venezia operaia, quella pendolare 054, la Venezia spensierata e innamorata 053, oppure quella religiosa e istituzionale 061 - 062.

Spostando lo sguardo da Venezia, nelle raccolte successive si possono apprezzare numerose immagini che mostrano la diversità dell'Italia 060 - 061 - 062. In un dialogo tra Marco Belpoliti e Ferdinando Scianna, la sua fotografia è definita non come una forma di foto giornalismo o di reportage, ma come il racconto dell'esistenza quotidiana delle persone, proprio attraverso i "tanti paesaggi del nostro paese" (Belpoliti & Scianna, 2020).

Possiamo osservare il lavoro manuale delle mondine, una realtà dura e laboriosa che sfida il tempo e le intemperie, di cui ne mostra la bellezza e l'importanza sociale 063 - 065. I contadini e gli agricoltori diventano simbolo di una classe che contribuisce in modo sostanziale alla società, ma che spesso rimane in ombra. Parallelamente, le sue foto conducono attraverso la danza elegante di un concorso di ballo 064, dove la leggerezza dei movimenti e l'armonia dei gesti sono in netta opposizione alla fatica delle mondine. Si raggiunge poi all'eccesso di una vita agiata, con l'immagine del *Palazzo Nobiliare* 058 del 1977, l'apoteosi della società romana rappresentata negli occhi di un bambino.

Ma Berengo Gardin è interessato soprattutto a quegli anfratti della società relegati ai margini, che tuttavia conservano ancora piccole eredità culturali. Tra il 1994 e il 1997 pubblica alcuni libri che illustrano la situazione sociale dei campi nomadi di Firenze, Trento e Palermo. Nella ricca collezione è offerto uno sguardo penetrante e intimo sulla vita di una comunità spesso emarginata e misconosciuta.

053 - G. Berengo Gardin, Domenica di settembre, Venezia, 1958
© Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

054 -G. Berengo Gardin, In Vaporetto, Venezia, 1958
© Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

055 - G. Berengo Gardin, Matrimonio a Santa Maria del Giglio, Venezia, 1958
© Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

056 - G. Berengo Gardin, Campo Nomadi, Trento, 1984
© Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT



055



056

Una foto in particolare si distingue 056, in cui uno specchio appoggiato a una rete metallica riflette l'immagine intera di un violinista nomade. La sua figura emerge in entrambi i margini laterali, caratterizzata da uno sguardo cupo e concentrato. Al centro si nota l'estensione del campo, con le baracche e i suoi abitanti che ne popolano lo sfondo. La rete divisoria e il profilo dei monti all'orizzonte accentuano il senso di confine di un'area chiusa.

In queste serie, pubblicate poi nei volumi *Vivere da zingari a Firenze* (1994) o *Zingari a Palermo* (1997), le fotografie si fanno 'documenti': dimostrano e comprovano una condizione esistenziale con l'ambizione di aumentare, in chi le osserva, il grado di consapevolezza dell'altro 057 - 059.



057



058



059

057 - *G. Berengo Gardin, Campo Nomadi, Palermo, 1962*
© Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

058 - *G. Berengo Gardin, Palazzo Nobiliare, Roma, 1977*
© Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

059 - *G. Berengo Gardin, Vivere da zingari a Firenze, 1994*
© Gianni Berengo Gardin

060



061



062



060 - *G. Berengo Gardin, Calabria, 1966*
© Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

061 - *G. Berengo Gardin, In Motoscafo, Venezia, 1958*
© Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

062 - *G. Berengo Gardin, L'aquila, 1958*
© Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

063





064



065

066



2.2.3 Il corpo e l'istituzione

La condizione manicomiale sino alla metà degli anni '70, già considerata disumana dall'inizio dell'Ottocento, non poneva l'uomo nella situazione di essere sottoposto a terapie efficaci, ma lo inseriva in un contesto detentivo nella quale non erano garantite nemmeno le minime norme igienico-sanitarie. Benché vi fosse questa consapevolezza diffusa sia in ambiente medico, che all'interno dell'opinione pubblica, le condizioni delle persone internate in questi istituti non accennavano al cambiamento.

Franca Ongaro Basaglia, insieme al marito Franco Basaglia, intrapresero a partire dal 1961 la direzione della Clinica Psichiatrica di Gorizia. Negli anni della loro direzione, che si estese sino al 1968, acquisirono la consapevolezza delle tragiche condizioni in cui la clinica verteva. Si dedicarono quindi alla trasformazione attiva dell'istituzione, i cui cambiamenti non avvennero solo in campo terapeutico, ma perlopiù negli aspetti sociologici, cercando di ricreare quelle che vengono definite 'comunità terapeutiche', mirate all'integrazione dei pazienti all'interno di un contesto sociale.

Il paziente riacquista i propri diritti e viene soddisfatto nei suoi bisogni, può partecipare ad assemblee collettive, partecipare a laboratori, feste e gite, e può rapportarsi con uomini e donne. Gli spazi diventano di aggregazione e si abilitano le visite ai pazienti dagli esterni. Inoltre, fondarono il movimento di *Psichiatria Democratica* per la liberazione del malato dalla segregazione manicomiale (Giannelli, 2007).

Nel 1968 Carla Cerati[2] contatta Gianni Berengo Gardin per richiedere la sua partecipazione in un progetto editoriale di sensibilizzazione, in favore dei ricoverati negli istituti psichiatrici. Ottengono l'opportunità di scattare delle fotografie all'interno dei manicomi di Parma, Firenze e Gorizia, supportati dall'aiuto di Franco e Franca Basaglia, già da tempo coinvolti in questo impegno.

063 - 065 *- G. Berengo Gardin, Vercelli, 1972*
© Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

064*- G. Berengo Gardin, Concorso di ballo, 1997*
© Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

066 *- G. Berengo Gardin, Morire di classe (serie), 1968*
© Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

[2] Carla Cerati (1926 - 2016) è stata una fotografa e scrittrice italiana, nota per il suo contributo nel campo della fotografia documentaristica e per la sua carriera artistica poliedrica. Nel corso degli anni '60, ha iniziato la sua carriera come fotografa di scena, dedicandosi a pratiche riconducibili al reportage e al ritratto.

Il risultato di questa opera, che si vedrà pubblicato nel testo *Morire di Classe* (1969) è eccezionale. Determinò una tale rilevanza sociale che avrà il suo culmine nel 1978 con un iter legislativo e la conseguente approvazione della *Legge 180*, anche detta *Legge Basaglia*, che rivede il trattamento sanitario obbligatorio, e decreta la chiusura dei manicomi.

Berengo Gardin e Cerati, sfruttando il linguaggio fotografico agiscono nella rappresentazione di due piani interpretativi: il primo che riguarda i singoli individui in relazione a loro stessi e alla malattia mentale; il secondo riporta la relazione tra 'Corpo e Istituzione', presente negli scritti di Basaglia 067 - 068 - 080 - 070. Per quanto riguarda il primo grado di interpretazione, il racconto visivo non è mai crudo o impressionante, ma rivela in modo sempre dignitoso e discreto ogni situazione. Gli sguardi dei malati non si incrociano mai, e qualora l'immagine ritragga questo contatto, i volti sono spenti, assenti:

"Si immagini ora un uomo, a cui, insieme con le persone amate, vengano tolti la sua casa, le sue abitudini, i suoi abiti, tutto infine, letteralmente tutto quanto possiede: sarà un uomo vuoto, ridotto a sofferenza e bisogno, dimentico di dignità e discernimento, poiché accade facilmente a chi ha perso tutto, di perdere se stesso"
(Levi, 1947)

Maria Grazia Giannichedda, nel testo introduttivo di *Morire di classe*, argomenta rispetto all'altro tema fondante della serie, cioè gli spazi nella quale le vicende si svolgono, che delimitano e segnano il rapporto tra la presenza fisica del paziente, e gli spazi che ne vincolano le libertà:

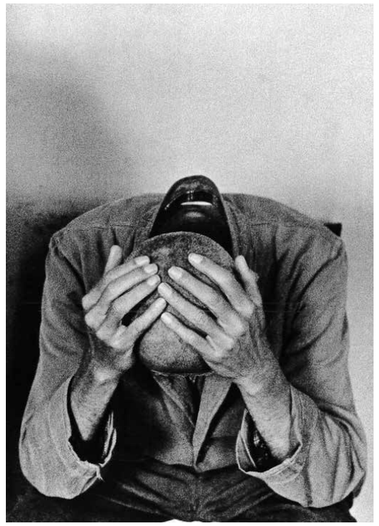
> "Le foto di Berengo Gardin e Cerati svolgono infatti un discorso puntuale sul corpo dell'istituzione -muri, porte, chiavi, grate, divise in spazi vuoti di relazioni umane- e sui corpi istituzionalizzati - sequenze di corpi, materassi, lavandini, gabinetti, alberi come le panche su cui si siedono o i pavimenti su cui giacciono; sguardi non vinti che arrivano da corpi imprigionati; pianto, curiosità, solitudine cupa, tenerezza attraverso sbarre, grate e reti"
> (Basaglia & Basaglia Ongaro, 1969).

L'esempio riportato, che ebbe come massimo risultato la *Legge Basaglia*, dimostra come una società sensibile possa essere stimolata al mutamento. La fotografia non è altro che uno strumento per tentare di muovere le coscienze. È una forma di comunicazione, quella dell'arte, che se adottata nei giusti toni ed è misurata nei contenuti, può consentire lo sviluppo di una società, e il suo conseguente miglioramento.

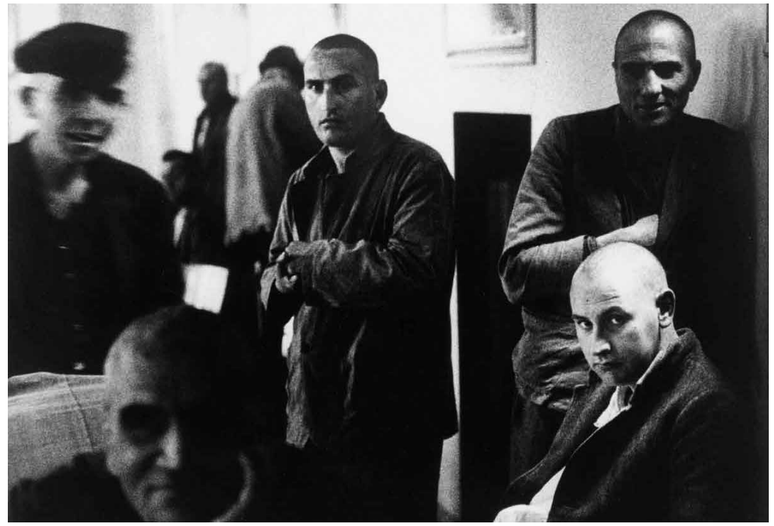
067 - *Carla Cerati, Manicomio di Parma, 1968*

069 - *Carla Cerati, Ospedale Psichiatrico, Gorizia, 1968*

068 - 070 - *G. Berengo Gardin, Ospedale Psichiatrico, Firenze, 1968*
© Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT



067



068



069



070



071



072

2.2.4 L'architettura sociale

La capacità di saper rappresentare diverse realtà accompagna Berengo Gardin in una proficua collaborazione con un'azienda sul territorio piemontese che ha caratterizzato l'assetto storico ed economico del paese. Fondata da Camillo Olivetti nel 1908, la Olivetti è un'azienda improntata alla produzione di macchine per scrivere e calcolatrici 072. A partire dagli anni Venti vede entrare nella sua dirigenza la figura di Adriano Olivetti, che orienta l'azienda verso un'apertura del tutto inedita al mondo del progetto, sviluppando in qualche modo i primi tentativi di inizio secolo che si erano realizzati nel rapporto tra Behrens e l'AEG (Dellapiana & Montanari, 2019, p. 340).

Con Adriano direttore generale nel 1932, poi presidente nel 1938, si apre un vasto piano progettuale di modernizzazione dell'azienda, che registrò un periodo di crescita economica proporzionale all'incremento del benessere dei suoi lavoratori. Non fu basata sul modello *tayloristico* tradizionale, ma sviluppò una elevata attenzione all'uomo e alle sue esigenze, così da rappresentare un riferimento della corretta gestione della relazione tra impresa, territorio e società.

L'impatto generato sulle comunità locali dal nuovo modello di impresa prevede un intervento su più piani. Il principio sul quale si appoggia l'intera visione è la produzione e la conservazione della cultura, intesa sia come caratteristica antropologica, che come insieme di saperi. Su di essa si costruiscono le numerose innovazioni che benché abbiano come obiettivo il profitto economico, sono alimentate dalla soddisfazione dei dipendenti e dalla loro soddisfazione. La fabbrica viene quindi concepita come un insieme di servizi per il lavoratore, integrati nel suo contratto 071 - 074 - 075 - 076.

Questi costituiscono una forma di welfare per i dipendenti: moduli abitativi, asili biblioteche, campi per lo sport o istituti di istruzione per insegnare le arti o la lingua, sono a libera disposizione. Una fabbrica a sviluppo orizzontale, che dava meno importanza alla gerarchia di funzioni. Infatti, l'aspirazione massima di questo modello

071 - *G. Berengo Gardin, Centro di Formazione Olivetti, Haslemere, Surrey, 1973*
© Gianni Berengo Gardin/Fondazione Forma

072 - *G. Berengo Gardin, Stabilimento Olivetti di Crema, ~1970*
© Gianni Berengo Gardin/Fondazione Forma

073 - *G. Berengo Gardin, Stabilimento Olivetti di Marcianise, 1972*
© Gianni Berengo Gardin/Fondazione Forma

074 - *G. Berengo Gardin, Asilo d'infanzia Olivetti a Canton Vesco, Ivrea, 1974*
© Gianni Berengo Gardin/Fondazione Forma





073 - 074

è quella di plasmare e favorire la formazione di una comunità.

Gianni Berengo Gardin intraprende il suo rapporto con Olivetti solo dal 1965, quando l'azienda aveva già consolida la sua posizione e dimostrato il funzionamento del nuovo modello. Entra in contatto, tramite Giorgio Soavi[3], con Renzo Zorzi dirigente della comunicazione editoriale e grafica di Olivetti, all'interno dell'Ufficio Sviluppo e Pubblicità (Naim & Turchetti, 2020).

Già da alcuni decenni si ricercava la qualità della comunicazione in alcune figure di rilievo come Xanti Schawinsky, Giovanni Pintori, Herbert Bayer o Raymond Savignac, e ai fotografi era richiesto il compito di raccontare la realtà aziendale, per costruire e diffondere un'immagine unitaria e conforme al carattere della Olivetti: un'azienda colta e al tempo stesso tecnologicamente avanzata e competitiva a livello internazionale (Naim & Turchetti, 2020). Con questo intento erano già intervenuti Emil Schutless, Henri Cartier Bresson, Ugo Mulas, Fulvio Roiter o Aldo Ballo.

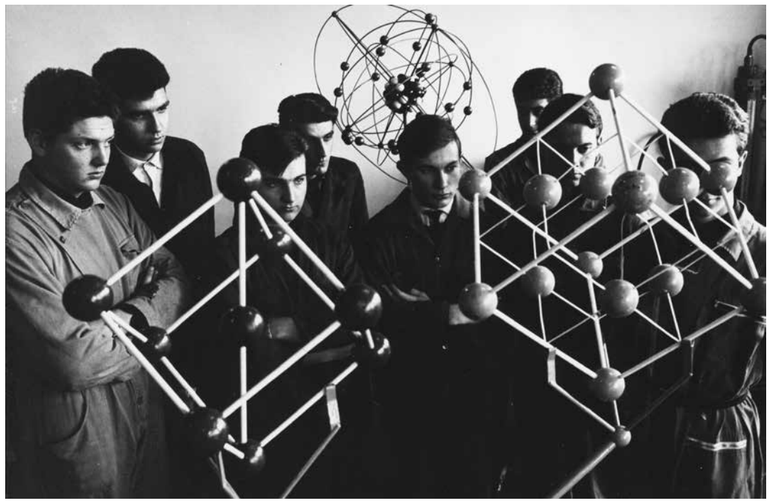
Nelle immagini di Berengo Gardin, i valori promossi sono sempre il centro del messaggio, in perfetto accordo con la sua attenzione all'analisi e alla documentazione del paesaggio sociale:

> "Lo sguardo di Berengo Gardin è rivolto perlopiù all'uomo, che è ripreso sempre in pose e atteggiamenti naturali: dagli operai delle linee di montaggio, alle mense gremite di lavoratori, ai bambini e alle maestre di asili e colonie, ai ritratti degli alti funzionari. L'uomo è ripreso nell'ambiente in cui vive e opera e il paesaggio incornicia le fabbriche. Grazie a questa costante attenzione al contesto, il fotografo colloca i soggetti delle immagini nello spazio, nel tempo e nella loro realtà sociale" (Naim & Turchetti, 2020, p. 25).

[3] Giorgio Soavi (1923-2008), entrò in contatto negli anni '50 con Adriano Olivetti, diventando una figura chiave nella storia dell'azienda in quanto contribuì alla redazione della rivista *Comunità*. Sposò Lidia, figlia di Adriano Olivetti, dedicandogli un romanzo e una biografia. La sua vicinanza a Olivetti si riflette nel suo impegno professionale e nelle opere letterarie a lui dedicate.



075



076

I luoghi raccontati sono prevalentemente quelli di Ivrea e dei territori del Canavese, ma si possono osservare alcuni scatti anche dagli stabilimenti di Massa Carrara. Inoltre, ha dedicato ampio spazio alla documentazione delle sedi dei servizi sociali, catturando non solo le residenze (per esempio *Talponia* 077), ma anche le colonie estive, gli asili, le mense, le biblioteche e le infermerie aziendali.

Le fotografie non solo riqualificano la narrazione aziendale della Olivetti, ma rivelano anche il contesto italiano di quegli anni, segnati dal fervore dello sviluppo dell'impresa e dalle trasformazioni sociali. Attraverso la lente della macchina fotografica non si racconta solamente la storia di una città e di una fabbrica; piuttosto, si offre una istantanea della società italiana in quel periodo, il suo tessuto umano impregnato di nuove prospettive e aspettative.

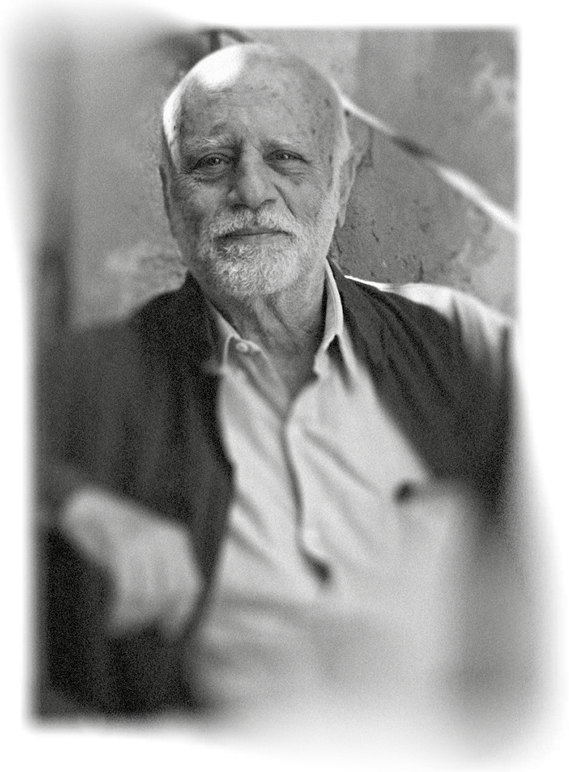
075 - *G. Berengo Gardin, Colonia estiva Olivetti, 1967*
© Gianni Berengo Gardin/Fondazione Forma

076 - *G. Berengo Gardin, Laboratorio di Meccanica Olivetti, Ivrea, ~1967*
© Gianni Berengo Gardin/Fondazione Forma

077 - *G. Berengo Gardin, Unità Residenziale Ovest Olivetti 'Talponia', Ivrea, 1971*
© Gianni Berengo Gardin/Fondazione Forma



077



2.3

Tradizione e costumi

Ferdinando Scianna



078

078 - *Ferdinando Scianna, Italia, Sicilia, Enna. Processione del venerdì santo, 1963*
© F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

079 - *F. Scianna, Italia, Sicilia, Bagheria. Portatore di ghirlande, 1962*
© F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT



079

2.3.1 La Sicilia religiosa

Ferdinando Scianna è nato nel 1943 a Bagheria, una città nella città metropolitana di Palermo da una famiglia modesta. La sua passione per la fotografia si sviluppa all'età di 16 anni quando il padre gli regala la sua prima macchina fotografica.

Dopo aver finito le scuole superiori si iscrive alla *Facoltà di Lettere e Filosofia* all'Università di Palermo, ma decide di non proseguire gli studi. Queste due discipline però segnano in modo molto visibile il suo lavoro di fotografo.

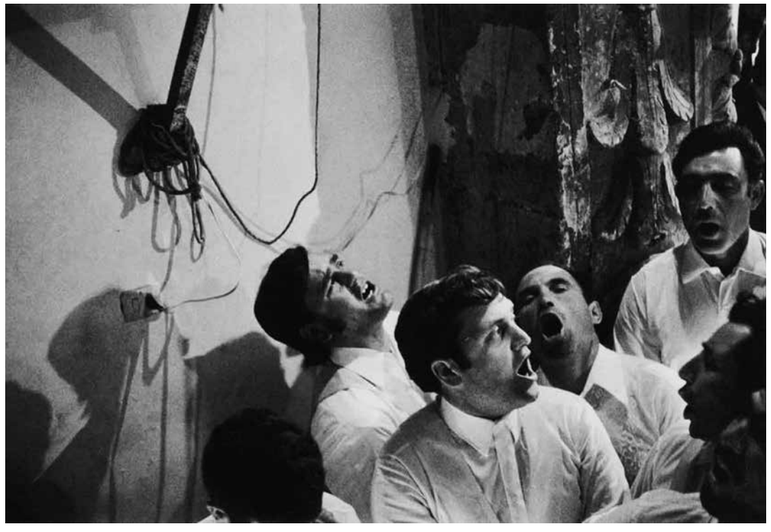
Nel 1963 organizza la sua prima mostra fotografica che ha come tema le feste popolari e proprio grazie ad essa conosce Leonardo Sciascia[1]: tra i due nascerà un'amicizia molto stretta, costellata da collaborazioni editoriali, prima fra tutte il libro *Feste religiose in Sicilia*, con le fotografie di Scianna 078 - 079 - 080 - 081 e testi e prefazione dello scrittore. Questi ultimi creano scandalo, data la descrizione materialistica delle feste. Infatti, Sciascia scrive:

"Non c'è paese, in Sicilia, in cui la Passione di Cristo non riviva attraverso una vera e propria rappresentazione, in cui persone vive o gruppi statuari non facciano delle strade e delle piazze il teatro di quel dramma i cui elementi sono il tradimento, l'assassinio, il dolore di una madre. Ma è davvero il dramma del figlio di Dio fatto uomo che rivive, nei paesi siciliani, il Venerdì Santo? O non è invece il dramma dell'uomo, semplicemente Uomo, tradito dal suo vicino, assassinato dalla legge?"
(Sciascia, 1965)

[1] Leonardo Sciascia è stato uno scrittore, saggista e politico italiano, nato l'8 gennaio 1921 a Racalmuto, in Sicilia, e deceduto il 20 novembre 1989 a Palermo. Sciascia è noto per la sua profonda analisi sociale e politica della Sicilia, di temi come la mafia, la corruzione e la complessa realtà sociale dell'isola.



080



081

"In questo popolo, Sciascia trova un mondo arcaico e disincantato, segnato da secoli di soprusi e di rassegnazione, una religiosità che cristallizza il dolore umano, i rapporti di forza sociali, refrattaria al mistero, alla trascendenza" (Oltre il Chiostro, 2019). Grazie alle fotografie di Scianna, ognuno può immergersi in un mondo bianco e nero, che può anche diventare un po' inquietante a causa delle atmosfere e dei volti scavati dalla fatica.

Da questa pubblicazione, comincia la sua carriera fotografica che si articola attraverso diverse tematiche, come attualità, guerra, viaggio e religiosità popolare, tutte connesse dal filo conduttore della "costante ricerca di una forma nel caos della vita" (Tre Oci, 2019).

2.3.2 Reportage in terra straniera

Da sempre desideroso di allontanarsi dal suo paese e dal destino che la sua famiglia aveva pensato per lui, ovvero una carriera da medico, avvocato o ingegnere, nel 1966 si trasferisce a Milano dove comincia a collaborare come fotoreporter per L'Europeo[2] diventando corrispondente da Parigi e in seguito, da altri paesi come l'India, il Libano, la Tunisia o il Bangladesh 082 - 083 - 084 - 085 - 086.

Dopo una decina di anni passati in Francia, nel 1977 pubblica nello stesso paese *Les Siciliens,* frutto dei suoi anni trascorsi in Sicilia e dei periodi in cui poteva tornare nella sua terra natia: la raccolta crea un quadro completo della cultura siciliana, completa di tradizioni, usi e costumi; se non altro è quello che lui definisce una "[...] sintesi di questa mia idea di Sicilia" (Biblioteca Fotografica, 2022). Al contrario delle recensioni che lo definivano 'nostalgico', Scianna durante una sua intervista per Biblioteca Fotografica (2022), descrive Les Siciliens come "un libro che ha a che fare con un senso di perdita, una consapevolezza oscura che quel mondo lì sarebbe finito", un mondo contadino molto diverso, per esempio, da quello colmo di crimini in cui scattava Letizia Battaglia. Tutte le fotografie contenute fanno parte di un processo conoscitivo intensivo durato più di vent'anni, quelli trascorsi a Bagheria, mentre i testi appartengono all'amico Leonardo Sciascia e a Dominique Fernandez[3].

Scianna ritiene che quel libro sia stato effettivamente responsabile della sua fama internazionale, permettendogli di conoscere anche Henri Cartier-Bresson[4], a cui si è ispirato sin da giovane. Proprio grazie a lui nel 1982, venne introdotto in Magnum, a cui prenderà parte effettivamente nel 1989.

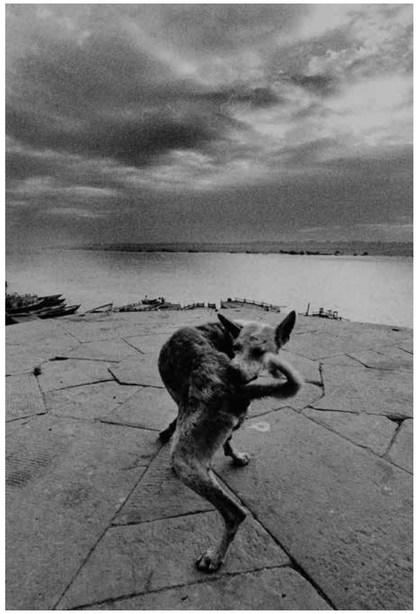
080 - *F. Scianna, Italia, Sicilia, Tre Castagni. Festa di Sant'Alfio Cirino e Filadelfio, 1963*
© F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

081 - *F. Scianna, Italia, Sicilia, Assoro. Canti della settimana santa, 1977*
© F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

[2] Settimanale italiano di attualità pubblicato dal 1945 al 1995 e in seguito dal 2001 al 2013.

[3] Dominique Fernandez (1929) è uno scrittore francese membro dell'Académie française, un'istituzione il cui compito principale è la tutela della lingua francese, di approccio mecenate.

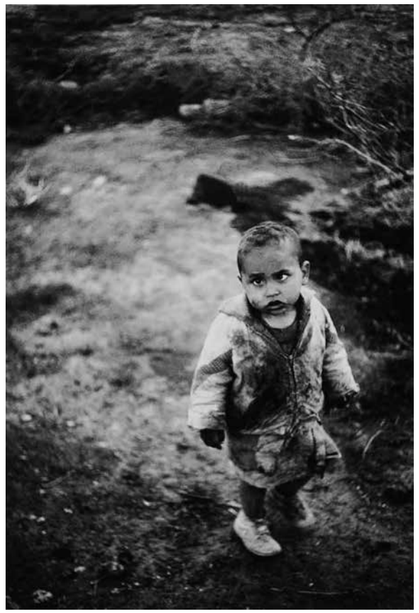
[4] Henri Cartier-Bresson (1908-2004) è stato un influente fotografo francese e cofondatore dell'agenzia Magnum nel 1947. Pioniere della 'Fotografia di strada', ha sviluppato il concetto dell' 'istante decisivo', catturando momenti significativi ed effimeri. Il suo lavoro documenta eventi storici come la guerra civile spagnola e la liberazione dei campi di concentramento. Il suo impatto sulla fotografia contemporanea è duraturo e riconosciuto come uno dei maestri del XX secolo.



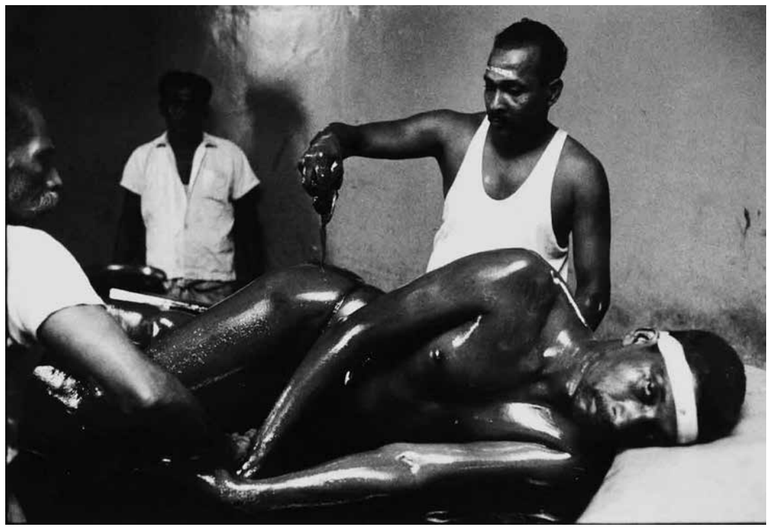
082



083



084



085



086

082 - *F. Scianna, India, Benares.*
Cane sul Gange, 1972
© F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

083 - *F. Scianna, Libano, Beirut.*
Miliziano cristiano, 1976
© F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

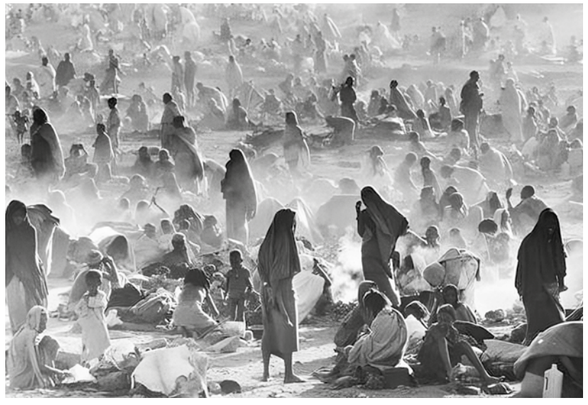
084 - *F. Scianna, Tunisia, Kairouan, 1969*
© F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

085 - *F. Scianna, India, Trivandrum.*
Ospedale Psichiatrico, 1972
© F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

086 - *F. Scianna, Bangladesh,*
Decca. Svenuto per fame, 1971
© F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT



087



088

Scianna compie un viaggio in Etiopia nel 1984, durante il quale viene profondamente colpito dalle terribili condizioni di vita dei bambini. Racconta che ad un tratto, non riuscì più a scattare fotografie a causa del troppo dolore. Secondo lui, il suo compito era diventato assolutamente inutile in quell'ambito, dove infermieri e dottori misuravano e pesavano i bambini in modo da fare una selezione terribile e inaccettabile: quelli per cui si poteva fare qualcosa, che avevano bisogno di un intervento urgente e quelli per cui le speranze erano vane **087 - 088**. Da qui la sua convinzione che la fotografia non possa migliorare il mondo, semmai può "dare un'accalmia al dolore di qualche uomo o donna" (Scianna, Il dolore vissuto, 2014). Nel campo di Makallè, si concentravano quelli che attualmente si potrebbero definire migranti ecologici, ossia coloro che sono costretti a migrare dalla loro terra a causa di fenomeni naturali distruttivi, che impediscono delle condizioni di vita ottimali. In questo caso, il campo ospitava uomini, donne e bambini che fuggivano dalla siccità che stava devastando il paese. Ancora oggi l'Etiopia è un paese sfregiato dallo stesso fenomeno, causato da cinque stagioni di piogge fallite consecutive, che lascia soffrire la fame a 12 milioni di etiopi, di cui 3,9 milioni sono minori gravemente malnutriti. A peggiorare la crisi del paese si aggiunge il conflitto civile, lo sfollamento forzato e la morte di oltre quattro milioni di capi di bestiame, rifornimento principale per il nutrimento bambini, ovvero il latte (Save the Children, 2023).

087 - 088 *- F. Scianna, Etiopia, Makallè. Emergenza fame, 1984*
© F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

089 *- F. Scianna, Bolivia, Kami. Bambino semicieco, 1986*
© F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

090 *- F. Scianna, Bolivia, Kami, 1986*
© F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT



089



090

Dopo qualche anno, trascorso in viaggio per il mondo, viene a conoscenza di un progetto di un'organizzazione di cooperazione internazionale in un villaggio sulle Ande boliviane: si sta parlando di Kami. Collocato a circa 4500 m sopra il livello del mare, Kami dista 7 ore di macchina da La Paz, fondato nel 1908 come villaggio di minatori. Attualmente le persone che vivono lì sono circa sei mila, ma la loro aspettativa di vita è di 35 anni. Dalle cave del monte Kami, attorno al quale vi è un comprensorio vastissimo, vengono estratti oro, argento, antimonio e in particolare tungsteno (Scianna, Ferdinando Scianna's Kami, 1986). La popolazione di minatori è una delle più povere al mondo e Scianna nel 1986 riesce a ritrarre la loro miseria, la problematicità del loro lavoro e la difficoltà nel condurre una vita 'normale', in un luogo dove 1kg di tungsteno è venduto per 3 $ o 10 $ (in base all'utilizzo finale per dispositivi elettronici o per l'industria bellica), mentre un kilo di pasta costa 5 $ (Tagliacarne, 2011). Scianna si reca due volte a Kami, la seconda poiché non soddisfatto del suo lavoro, e sotto consiglio del suo collega e amico Cartier-Bresson, che lo spinge a tornare per eseguire altri scatti e dunque completare il progetto. Dopo aver passato molto tempo con la popolazione di Kami **089 - 090**, principalmente composta da 'campesinos' di etnie Ayamara e Quechua, Scianna commenta:

"Non esistono inferni che non siano abitati da esseri umani che cercano di essere felici, perché gli uomini sono uomini sempre, persino in un campo di concentramento o in un accampamento come quello di Kami"

(Ferdinando Scianna per Biblioteca Fotografica, 2022).



091



092



093



094



095

2.3.3 Ritorno alla patria

Il 1987 è un anno di svolta per Scianna che viene introdotto alla fotografia di moda per merito di due novellini dell'ambiente, Domenico Dolce e Stefano Gabbana, che lo volevano come fotografo per un loro catalogo. Il risultato è brillante, niente di già visto: Marpessa Hennik, la modella, è rappresentata in mezzo a paesaggi siciliani, spesso anche in compagnia degli abitanti. In queste fotografie gli abiti della collezione Dolce & Gabbana sono esaltati dal contrasto che si crea tra l'eleganza e la raffinatezza dei capi, e la storicità del contesto cittadino siciliano. Vengono esaltate le tracce di un legame instaurato con il territorio, poiché i vestiti furono ispirati alla Sicilia e al modo tradizionale di abbigliarsi; per la realizzazione della collezione infatti, gli stilisti attinsero alle radici storiche della società, mantenendo un significato simbolico, atto a onorare il patrimonio culturale siciliano **091 - 092 - 093 - 094**.

091 - *F. Scianna, Italia, Sicilia, Modica. Marpessa e le donne, 1987*
© F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

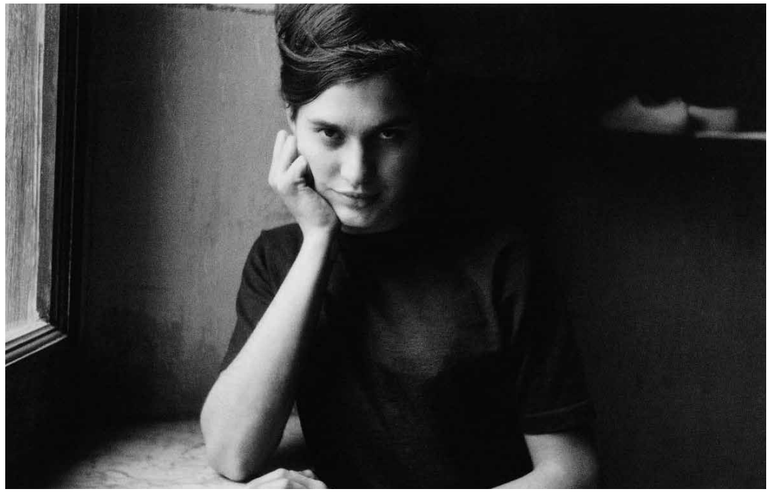
092 - *F. Scianna, Italia, Sicilia, Palermo. Marpessa, 1987*
© F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

093 - *F. Scianna, Italia, Sicilia, Caltagirone. Marpessa (2), 1987*
© F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

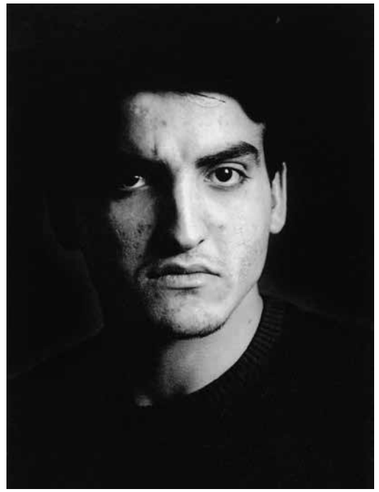
094 - *F. Scianna, Italia, Sicilia, Bagheria. Marpessa, 1987*
© F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

095 - *F. Scianna, Italia, Puglia, Brindisi. Rifugiati albanesi, 1991*
© F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

Nel 1991 Scianna è stato testimone dello sbarco a Brindisi della nave *Vlora*, proveniente dall'Albania, che trasportava venti mila persone in fuga dal loro paese a causa della situazione politica che si era creata dopo la caduta del comunismo. Il fotografo racconta che gli sembrò di aver previsto quell'evento dopo essere stato in Albania, durante il governo di Enver Hoxha, e il giorno dell'arrivo della nave molti avevano portato cibo agli affamati e per cercare di aiutarli. Qualche giorno dopo però, cominciarono i primi furti: i vetri rotti delle auto per poter dormirci dentro e qualche sguardo di troppo che incuteva paura. In quel momento una popolazione unita dalla paura di non sopravvivere alle rivolte si è trovata contro un'altra, unita dalla paura dello straniero. Di circa 20.000 albanesi, 17.400 furono rimpatriati e solo 1.500 rimasero in Italia poiché avevano fatto domanda di asilo politico **095**.



096



097

Nonostante il suo allontanamento, Ferdinando Scianna rimase molto legato a Bagheria e con il suo progetto *Quelli di Bagheria*, accompagnato da mostre e un documentario, lo dimostra pienamente. Questo volume è il manifesto ideologico sulla sua concezione della fotografia come strumento di racconto e memoria di quella Sicilia del dopoguerra che non esiste più. Le fotografie all'interno del libro sono state ritrovate dallo stesso Scianna all'interno di una scatoletta di legno, gli scatti rappresentavano il periodo prima di *Feste religiose in Sicilia* e del suo seguente trasferimento 096 - 097.

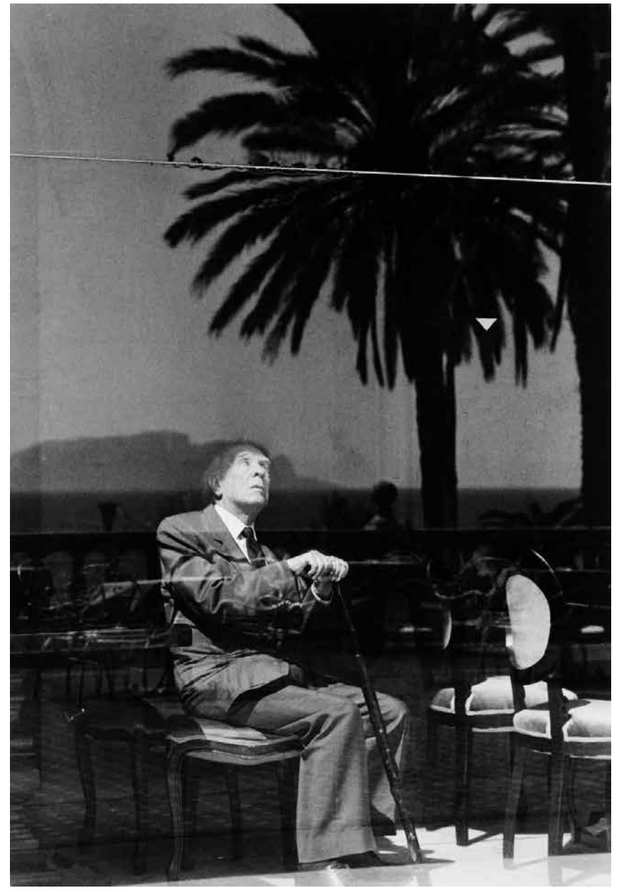
Questi vengono proiettati a Bagheria durante una manifestazione e le persone che si riconoscono all'interno di essi, quarant'anni dopo, si emozionano perché l'essere siciliani spesso è una fortuna, ma anche una condanna. Quelli di Bagheria sembra quasi essere una risposta alle frasi scritte dal suo amico Leonardo Sciascia quando parla della condizione di solitudine dell'uomo siciliano. Scianna corrisponde a quella descrizione, ma traspone il tema nei suoi scatti, negli oggetti e nelle persone.

Due sono le fotografie che diventano esempio lampante di questa solitudine: il ritratto di Roland Barthes 099 e uno di Jorge Luis Borges 098. Il primo, saggista, critico letterario, linguista e semiologo francese, è autore del concetto di 'studium' e 'punctum', spiegati nel libro *La camera chiara* (1980): Barthes nello scatto di Scianna fuma un sigaro, le sue mani corrugate sembrano vagamente ricordare la terra brulla di certi paesaggi di Bagheria. Il secondo invece, Borges, viene rappresentato già verso la fine della sua vita, negli anni Ottanta, quando cieco e malato si recò a Palermo per riscuotere un premio, e per "compiere un viaggio in un luogo per lui così ricco di memorie letterarie ed echi spirituali" (Scianna, Jorge Luis Borges, Palermo, 1984, 2013). Lo scrittore, nonostante la sua cecità, non si privò del piacere di una visita al Museo Archeologico dove, vista l'impossibilità nell'osservare le statue, gli fu concesso di poterle toccare. L'impossibilità di poter vedere l'ambiente in cui ci si trova o in cui si vaga alla ricerca di una luce, come spesso è rappresentato Borges nelle fotografie di Scianna, evoca un forte senso di solitudine.

096 - *F. Scianna, Italia, Sicilia, Bagheria. Tanina Visconti, 1962*
© F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

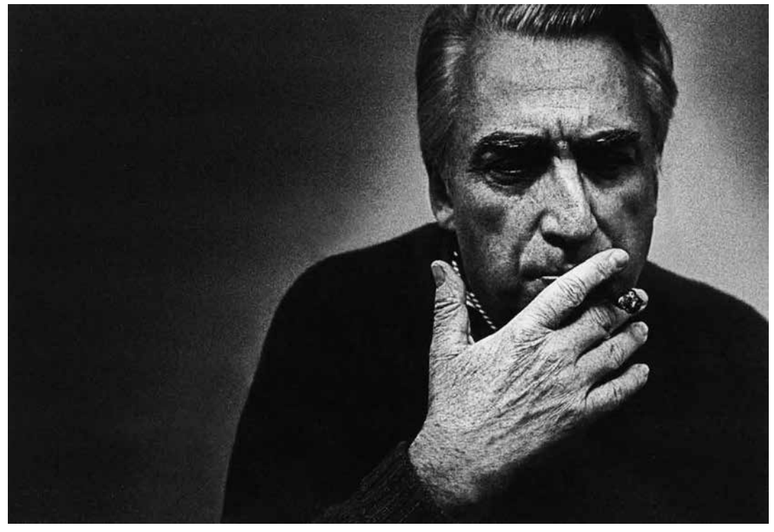
097 - *F. Scianna, Italia, Sicilia, Bagheria. Michele Toja, 1962*
© F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

098

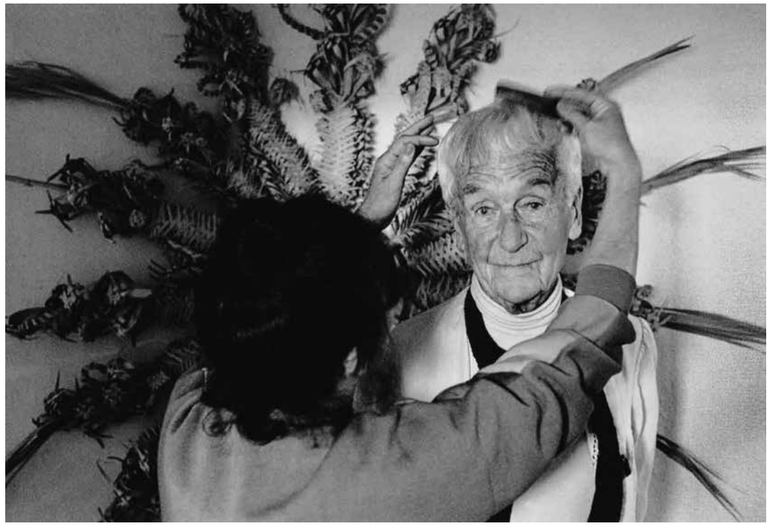


098 - *F. Scianna, Italia, Sicilia, Palermo. Jorge Luis Borges, 1984*
© F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

099



099 - *F. Scianna, Francia, Parigi. Roland Barthes, 1977*
© F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT



100

Grazie al suo lavoro e alla sua produzione artistica, Ferdinando Scianna può essere definito ‘fotoreporter’, poiché in grado di cogliere il caos del mondo per trasformarlo nel ‘momento decisivo’ bressoniano, ovvero l’attimo in cui, nonostante gli oggetti siano in moto, le linee e le forme creano un equilibrio perfetto, così da realizzare la fotografia perfetta. Ma prima di essere un fotoreporter, Scianna può essere definito ‘artista’: per la sua attenzione quasi ossessiva per lo stile e la forma, per la sua capacità di rappresentare ciò che non è perfetto, e per la ricerca del caos al fine di “ricondurre tutto a un suo ordine per farlo durare nel tempo” (Belpoliti, Ferdinando Scianna, Fotoreporter e artista, 2022).

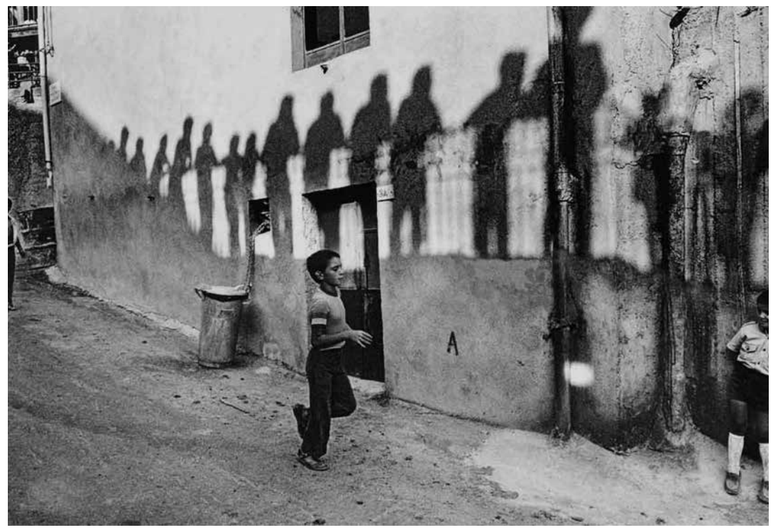
Sciascia, in conclusione, riesce a descrivere con delle bellissime parole Scianna, nel suo mestiere di fotografo:

> “È il suo fotografare, quasi una rapida, fulminea organizzazione della realtà, una catalizzazione della realtà oggettiva in realtà fotografica: quasi che tutto quello su cui il suo occhio si posa e il suo obiettivo si leva obbedisce proprio in quel momento, né prima né dopo, per istantaneo magnetismo, al suo sentimento, alla sua volontà e – in definitiva – al suo stile”
> (Rai – Radiotelevisione italiana, 2023).



101

102



100 - *F. Scianna, Francia, Opio. Jacques Henri Lartigue, 1984 © F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l’Arte Moderna e Contemporanea CRT*

101 - *F. Scianna, Italia, Sicilia, Racalmuto. Leonardo Sciascia, 1963 © F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l’Arte Moderna e Contemporanea CRT*

102 - *F. Scianna, Italia, Sicilia, Capizzi. Durante una festa, 1982 © F. Scianna - Proprietà della Fondazione per l’Arte Moderna e Contemporanea CRT*



2.4

Ritratti dell'arte

Ugo Mulas



103





104 - 105

2.4.1 Fotografie degli artisti

Nel 1928, Ugo Mulas vide la luce per la prima volta a Pozzolengo, situato nella provincia di Brescia. Trasferitosi a Milano per studiare giurisprudenza, per sostenersi economicamente lavora come istitutore e nel 1951 frequenta all'Accademia di Brera il corso serale di disegno di nudo. Il primo scambio con l'ambiente artistico lo ebbe presso il Bar Jamaica, punto di incontro di qualsivoglia genere di artista, salotto di confronto e bancone a cui affidare nuove idee e correnti. Tuttavia, l'ambiente accademico non lo soddisfa, e terminato il percorso di studi non si laurea, "[...] temevo che mi sarei lasciato condizionare per sempre [...] ho preferito rischiare di fallire e diventare uno spostato, uno senza mestiere" (Mulas, La fotografia, 1974).

È proprio al Bar Jamaica, che lui definisce con nonchalance "una latteria dove si riunivano dei pittori", che ha il suo primo contatto con il mondo della fotografia: da Mario Dondero[1], che riceve in regalo una macchina fotografica e delle indicazioni su come scattare in condizioni di luce e di ombra. Le sue prime fotografie sono scattate nella periferia della sua città, Milano, al bar e nelle sale d'aspetto della Stazione Centrale dove i senzatetto trovano dimora 103.

Questi scatti seguono la corrente neorealista, diffusa a partire dal secondo dopoguerra, affermava la necessità di ricondurre l'arte a forme di immediata comunicazione e a contenuti storicamente attuali. Le scene riprese da Mulas, dunque, rappresentano una realtà grigia, e guardano in faccia la realtà cercando di ritrarne le possibili caratteristiche positive e negative 104 - 105

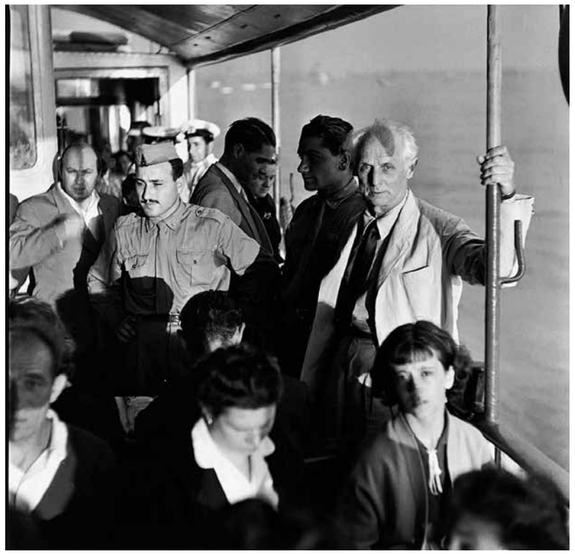
La periferia milanese, in fase di crescita ed espansione infrastrutturale e sociale, infatti stava crescendo, spuntavano condomini su condomini e gli operai lavoravano con qualsiasi condizione meteorologica.

103 *- Ugo Mulas, Stazione Centrale, Milano, 1953 © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT*

104 *- Ugo Mulas, Milano, periferie, 1953 © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT*

105 *- Ugo Mulas, Milano, periferia, 1953 © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT*

[1] Mario Dondero (1928 – 2015) è stato un fotografo e fotoreporter italiano originario di Milano.



106

L'attenzione sul suo lavoro è immediata, tale da poter essere consacrato nel 1954 come fotoreporter alla *Biennale di Venezia* 106, per la quale realizza il primo reportage ufficiale. In merito a questo lavoro, Tommaso Trini racconta:

> "Col primo servizio realizzato alla Biennale veneziana nel 1954 egli individua subito la sua relazione preferenziale con l'arte, mai trascurata nonostante il successo crescente e più redditizio che gli riserveranno anche i campi della moda, della pubblicità e del teatro, e stabilisce la scena di una lunga frequentazione che lo vedrà scattare a Venezia le sue ultime foto pubbliche nell'estate 1972. Non sono tanto gli oggetti d'arte ad attirarlo quanto i personaggi, la gente, il senso dell'evento. È il fotoreporter che movimenta attori e quinte della mostra a Venezia ritraendoli come su un palcoscenico" (Mulas & Trini, Vent'anni di Biennale, 1988).

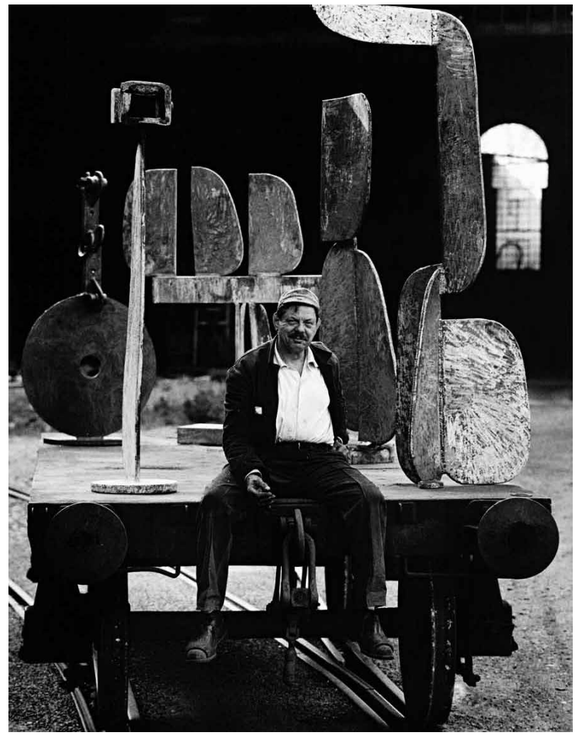
Le immagini scattate alla Biennale sono naturali, "[...] colgono il lato umano degli artisti e la vivacità intellettuale e mondana del momento" (Massimello, 2022). In questi anni, la rappresentazione del mondo dell'arte diventa il progetto più caro a Mulas, che coglie l'occasione per incontrare e conoscere gli artisti del momento, che lo accompagneranno come amici e mentori durante la sua carriera.

Documentando la mostra *Sculture* nella città durante il quinto *Festival dei Due Mondi di Spoleto* nel 1962, ha l'occasione di incontrare due eminenti personalità: David Smith e Alexander Calder 107 - 108. Smith, scultore statunitense ha subito l'influenza di Alberto Giacometti, vincitore della Biennale del '62, autore di celebri opere d'arte come *L'homme qui marche* o *The pointing man*. Alexander Calder, anch'egli scultore, diventerà suo grande amico e in suo onore, pubblicherà una monografia nel 1971 con centinaia di foto, quasi a creare un album di famiglia, da cui poter percepire la dedizione per il suo lavoro e la gioia che gli procurava l'essere amico di questo artista istrionico.

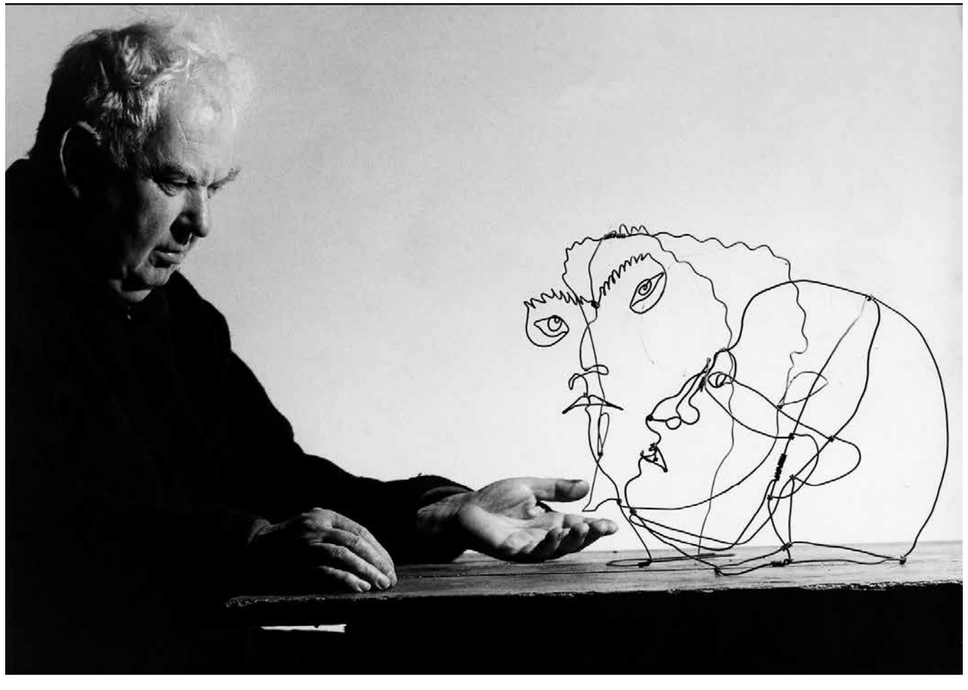
106 - *Ugo Mulas, Max Ernst, Biennale di Venezia, 1954 © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT*

107 - *Ugo Mulas, David Smith. Scultura nella città, Voltri, 1962 © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT*

108 - *Ugo Mulas, Alexander Calder, Saché, 1963 © Eredi Ugo Mulas*



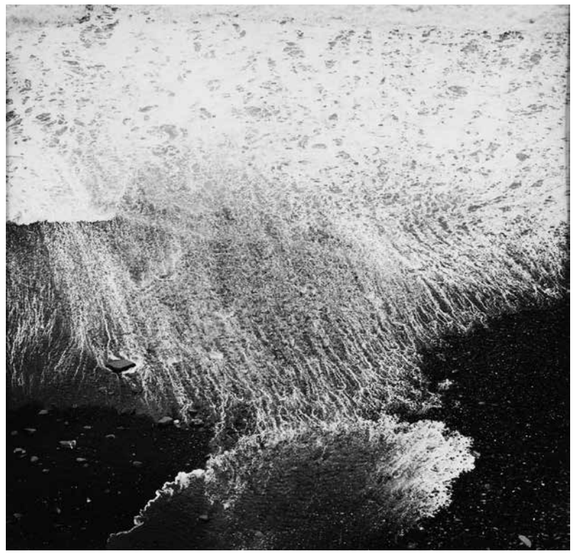
107



108



109



110



111



112

Persino Carlo Argan, critico d'arte e politico, si complimentò con Mulas scrivendo di lui che sapeva cogliere:

> "[...] con incredibile finezza l'affinità genetica tra le opere e l'artista che le faceva, e nello stesso tempo la loro intima contraddizione, come se la leggerezza delle sculture riscattasse la gran massa del corpo dello scultore e la loro volubilità fosse uguale a quella del suo carattere bonario e capriccioso, espresso dal ciuffo dei capelli bianchissimi sempre scompigliati da un vento inesistente" (Mulas & Argan, Alexander Calder, 2008).

Nello stesso anno, Mulas decide di dedicare una serie di scatti alla raccolta di poesie *Ossi di Seppia* di Eugenio Montale, versi a cui era molto legato e che conosceva quasi a memoria. La raccolta che ne risulta è caratterizzata da insoliti punti di vista e da un intenso lirismo, che crea una perfetta collaborazione tra le due arti. Egli riuscì a mettersi in perfetta sintonia con le parole del poeta, tanto che lo stesso Montale, dopo aver visto le fotografie esclamò: "Come hai fatto! Come hai fatto!" Era stato in grado di stabilire un legame molto forte con il suo soggetto, non limitandosi quindi solo a documentare, ma anche a indagare e a conoscere a fondo 109 - 110 - 111 - 112.

Sempre di Montale, ma del 1970, è la fotografia con la sua upupa imbalsamata 113. Per il poeta l'uccello, schivato da molti suoi 'colleghi' come Foscolo e molto prima di lui Ovidio, è simbolo poetico di un certo 'stupore metafisico'. L'upupa diventa per Montale portavoce di alcuni temi che gli stanno molto a cuore: l'essenza del tempo, la vita e il male di vivere.

109 - *Ugo Mulas, Per "Ossi di seppia", Monterosso #1 (serie), 1964*
© Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

110 - *Ugo Mulas, Per "Ossi di seppia", Monterosso #2 (serie), 1964*
© Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

111 - *Ugo Mulas, Per "Ossi di seppia", Monterosso #3 (serie), 1964*
© Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

112 - *Ugo Mulas, Per "Ossi di seppia", Monterosso #4 (serie), 1964*
© Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

113 - *Ugo Mulas, Eugenio Montale con upupa, Milano, 1970*
© Eredi Ugo Mulas

113





114



115



116

2.4.2 Biennale rivoluzione

Ma è il 1964 l'anno che svolta la sua produzione, anno in cui alla Biennale di Venezia viene presentata la Pop Art che spinge Mulas a partire per gli Stati Uniti, precisamente per New York, dove incontra tutte le icone del momento come Roy Lichtenstein, Andy Warhol e Claes Oldenburg 114 - 115 - 116. Grazie a Leo Castelli[2], ha l'opportunità di conoscere tutti i giovani artisti e di fotografare la nascita di un nuovo movimento artistico destinato a durare nel tempo. Mulas è consapevole che la ripresa fotografica dell'opera d'arte nel suo farsi, diventa sempre più importante per la sua comprensione (Amati, 2019). Quindi non aspetta il 'momento decisivo' di Bresson, bensì cerca di catturare il momento in cui l'artista capisce come realizzare la sua opera, l'esatto istante in cui l'autore è in simbiosi con la tela o il materiale che ha davanti e plasma la sua idea. Tutte le fotografie scattate durante le varie permanenze a New York, sono raccolte in un libro *New York, arte e persone*, estremamente raro soprattutto nella sua edizione in italiano.

[2] Leo Castelli (1907 – 1999) è stato un collezionista e mercante d'arte italiano naturalizzato statunitense.

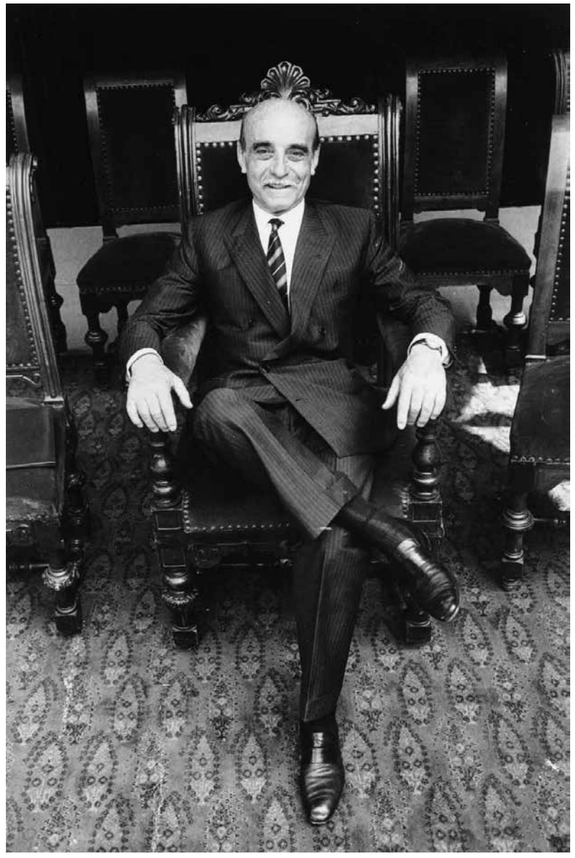
114 - *Ugo Mulas, Roy Liechtenstein, 1964*
© Eredi Mulas

115 - *Ugo Mulas, Andy Warhol, 1964*
© Eredi Mulas

116 - *Ugo Mulas, Claes Oldenburg al Chelsea Hotel, New York, 1964*
© Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

117 - *Ugo Mulas, Lucio Fontana, Biennale di Venezia, 1964*
© Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

118 - *Ugo Mulas, Lucio Fontana "Taglio", Milano, 1965*
© Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT



117



118

Nello stesso anno rappresenta Lucio Fontana durante la realizzazione di uno dei suoi famosi 'tagli' nelle tele bianche 117 - 118, creando la celebre sequenza l'Attesa. Di questo momento Mulas scrive:

"Di tutte le fotografie, soltanto una serie praticamente fatta nel giro di una mezz'ora ha un senso preciso. Fino a quel momento l'avevo fotografato e basta, ora volevo finalmente riuscire a capire che cosa facesse. Forse fu la presenza di un quadro bianco, grande, con un solo taglio, appena finito. Quel quadro mi fece capire che l'operazione mentale di Fontana, che si risolveva praticamente in un attimo, nel gesto di tagliare la tela, era assai più complessa e il gesto conclusivo non la rivelava che in parte" (Mulas, La fotografia, 1974).



119



120

La carriera fotografica di Mulas si estende anche al teatro: infatti, verso la fine degli anni Sessanta, ha collaborato con vari registi, tra cui Virginio Puecher, realizzando la scenografia per *Giro di vite*[3] di Benjamin Britten, e Alban Berg realizzando la scenografia per *Woyzeck*[4]. Mulas decide di fotografare quella parte di città dove non ci sono più i palazzi, ma non c'è ancora la campagna, una via di mezzo, una sorta di limbo, dove le uniche tracce dell'uomo sono in verità quelle dei bulldozer e degli autocarri che trasportano materiali per le nuove strade 119 - 120 - 121 - 122. Questi luoghi sono gli stessi che Mulas aveva già fotografato per reportage industriali e che vorrebbe inserire nel progetto *Archivio per Milano*, ideato per raccogliere immagini per chiunque voglia compiere studi sulla città.

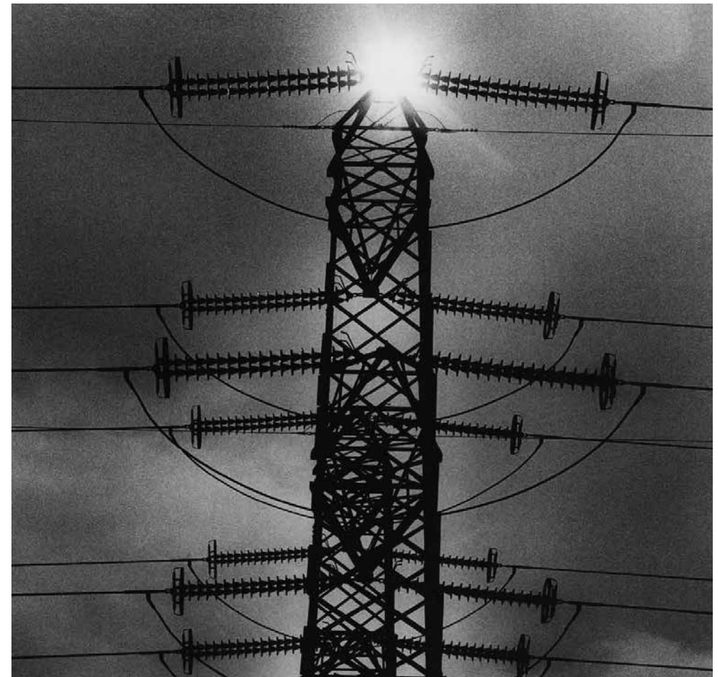
[3] *Giro di vite* è un'opera lirica composta da Benjamin Britten nel 1954, basata sul romanzo di Henry James del 1898. La trama ruota attorno a una giovane governante che assume l'incarico di prendersi cura di due bambini orfani in una remota casa di campagna e si sviluppa attraverso una serie di eventi misteriosi e psicologici, mettendo in discussione la realtà e la sanità mentale della protagonista. L'opera è conosciuta per la sua atmosfera inquietante e la complessità della trama, che ha generato molte interpretazioni e discussioni critiche.

[4] Quest'opera basata sull'omonima tragedia di Georg Büchner segue la vita di Franz Woyzeck, un soldato di basso rango povero e sottopagato, che viene sfruttato e umiliato dalla società. L'opera esplora temi come la disumanizzazione, la follia, la povertà e l'alienazione sociale, fornendo uno sguardo critico sulla condizione umana e sociale del periodo in cui è ambientata.

119 - *Ugo Mulas, Scenografia per l'opera di Woyzeck di Alban Berg, Milano #1, 1969*
© Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

120 - *Ugo Mulas, Scenografia per l'opera di Woyzeck di Alban Berg, Milano #2, 1969*
© Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

121



122



121 - *Ugo Mulas, Scenografia per l'opera di Woyzeck di Alban Berg, Milano #3, 1969*
© Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

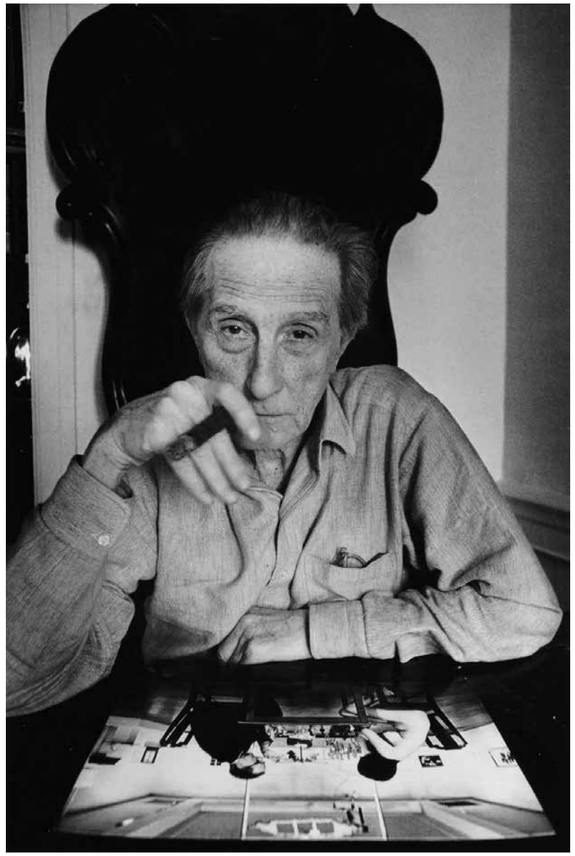
122 - *Ugo Mulas, Scenografia per l'opera di Woyzeck di Alban Berg, Milano #4, 1969*
© Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT



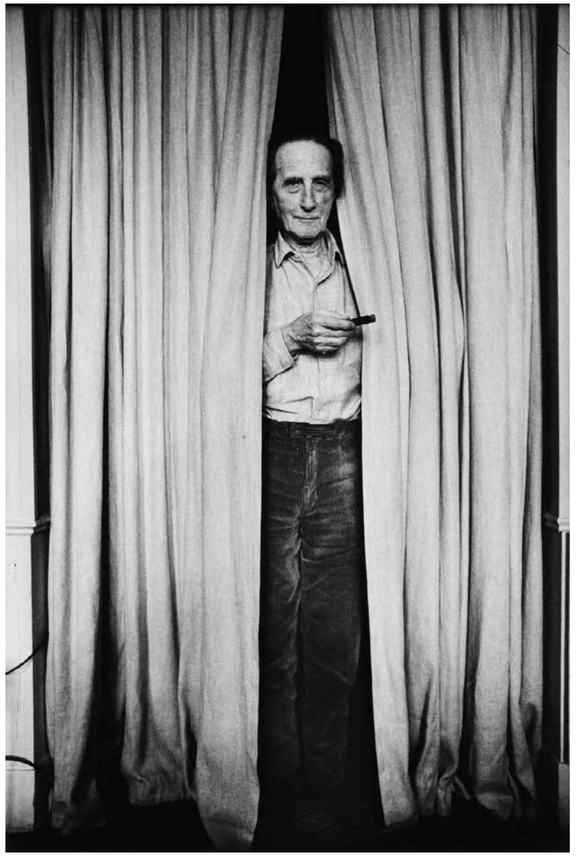
123



124



125



126

Nel 1967, Mulas ha l'opportunità di fotografare un grande artista che si trova a New York: Marcel Duchamp un anno prima della sua morte 123 - 124 - 125 - 126 - 128. Negli anni precedenti, in occasione del cinquantesimo anniversario del primo Ready-made, un tipo di opera d'arte creata da lui che consisteva nell'estrapolare oggetti pre-esistenti dal loro contesto, aveva realizzato, in collaborazione con Arturo Schwarz, un'edizione numerata e firmata dei suoi quattordici Ready-made più famosi. Mulas, cerca di non rappresentarlo in prossimità delle sue opere, ma nel suo ambiente domestico e nel percorso che lo congiunge Washington Square. Rappresentato vicino a un tavolino da gioco 127 Duchamp non guarda nemmeno la scacchiera sua grande passione, ma secondo Mulas

> "la scacchiera diventa un simbolo; e un simbolo ancora più preciso proprio perché è all'aperto, fuori dal suo contesto abituale" (Mulas, La fotografia, 1974).

123 - *Ugo Mulas, New York #10 (serie), 1967*
© Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

124 - *Ugo Mulas, New York #3 (serie), 1967*
© Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

125 - *Ugo Mulas, New York #8 (serie), 1967*
© Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

126 - *Ugo Mulas, New York #6 (serie), 1967*
© Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT



127



128

127 - *Ugo Mulas, New York #4 (serie), 1967*
© Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

128 - *Ugo Mulas, New York #7 (serie), 1967*
© Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT



129



130

Alla fine del 1969, Milano è colpita da un atto terroristico gravissimo, la *Strage di Piazza Fontana* che causò diciassette morti e ottantotto feriti. Da alcuni è considerato come l'evento che diede l'inizio agli 'anni di piombo', periodo in cui l'Italia vide verificarsi un accentuato estremismo nella discussione politica che risultò in episodi di violenza pubblica, conflitto armato e atti di terrorismo. Uno degli atti più gravi, insieme a quello di Piazza Fontana, è la *Strage di Bologna* del 1980 in cui rimasero uccise 85 persone, e contò più di 200 feriti. Le fotografie del 1969 rappresentano la giornata in cui furono svolti i funerali delle vittime dell'attentato di Milano: quel giorno in Piazza Duomo vi erano circa 300mila persone che, in silenzio, protestavano contro la violenza 129 - 130.

129 - *Ugo Mulas, Funerali di P. zza Fontana #4 (serie) © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT*

130 - *Ugo Mulas, Funerali di P. zza Fontana #3 (serie) © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT*

131 - *Ugo Mulas, #2 L'operazione fotografica per Lee Friedlander, Verifiche (serie), 1971 © Eredi Mulas*



131

Nel 1970 Mulas viene colpito da una grave malattia, che gli impedisce di portare a termine il progetto fotografico milanese, "ma le poche immagini di cui disponiamo mostrano una sintonia con le ricerche fotografiche sul paesaggio urbano che si sarebbero sviluppate negli anni Settanta e Ottanta" (Mulas & Sergio, La Scena dell'Arte, 2007).

Negli anni seguenti rivede tutto il suo lavoro attraverso quelle che lui definisce *Verifiche* 131 - 132 - 133 - 134: crea quattordici opere, complete di fotografia e testi, che decifrano i suoi codici filologici, compositivi, e morali. In merito a queste, Germano Celant[5] scrive:

"Mulas riesce a restituire al fotogramma una vita nascosta. Fa irrompere sulla carta sensibile il fuoco di un essere autonomo, che aveva dimenticato sé stesso, divorato dall'occhio dell'altro. Nascono allora le 'Verifiche', fotografie nude e naturali, che vanno sino al fondo delle immagini. Quest'ultimo insieme, (a cui lavorò) sino al 1972, cerca di enfatizzare la graduale scomparsa del soggetto Mulas a favore dell'idea, del concetto e del processo fotografico" (Celant, 1993).

[5] Germano Celant (1940-2020) è stato un influente critico d'arte, curatore e teorico italiano. Noto per aver coniato il termine 'Arte Povera' nel 1967, ha giocato un ruolo chiave nel promuovere artisti contemporanei, tra cui Joseph Beuys e Mario Merz.

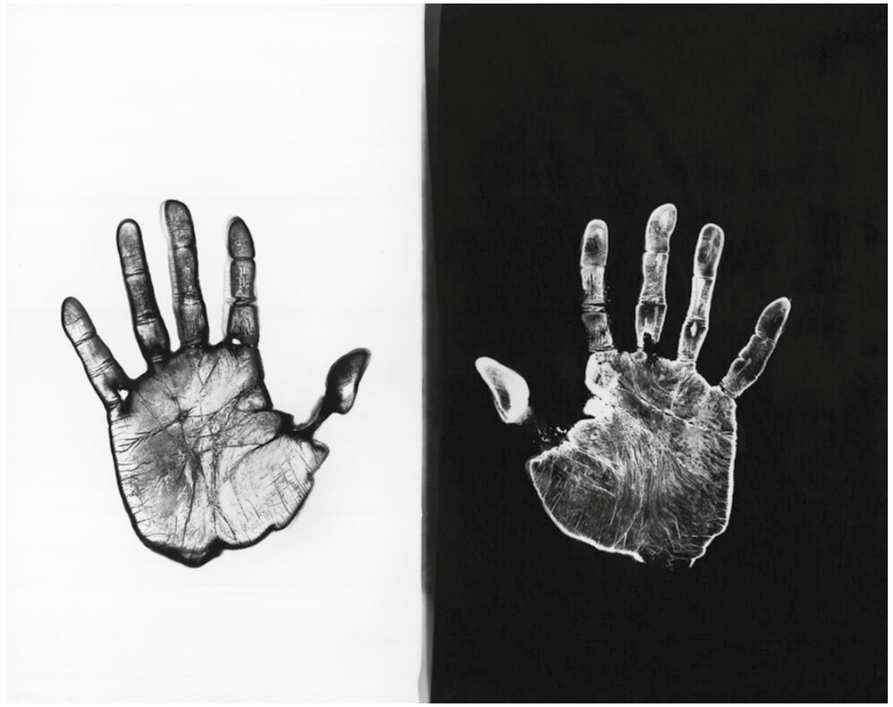


132

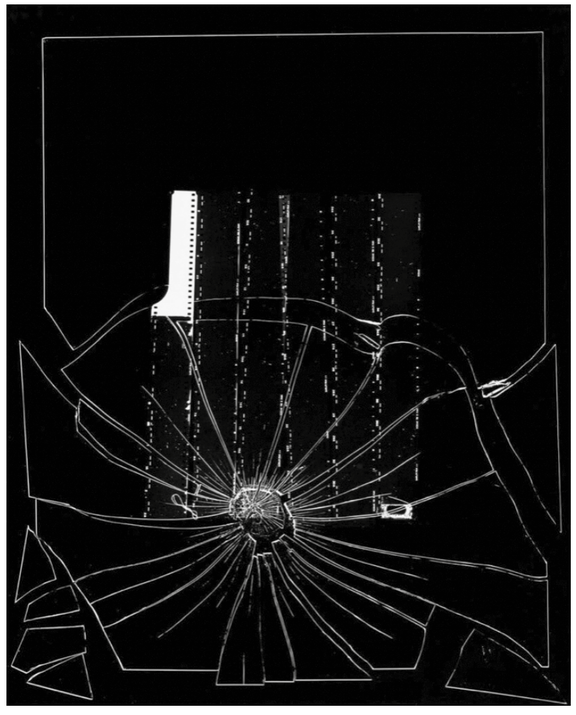
Mulas nella sua introduzione a queste opere, spiega di avergli attribuito il titolo di Verifiche perché la loro finalità era quella di fargli ‘toccare con mano’ il senso delle operazioni compiute una volta dopo l’altra, centinaia di volte al giorno, liberandole dal loro senso utilitaristico. Inoltre, si tratta anche di una verifica del suo stile, di una riflessione sui rifiuti e sulle scelte: lui non vuole essere un “[...] predatore in continuo agguato, pronto a carpire l’istante fuggitivo, non importa quale, purché eccezionale, possibilmente unico e irripetibile” (Mulas, Verifiche, 1971), desidera identificare una realtà che gli è propria per permettere alla macchina di registrarla integralmente. Queste sono due operazioni che gli ricordano molto gli oggetti Readymade di Duchamp dove

> “ [...] l’intervento dell’artista era praticamente irrilevante sotto l’aspetto operativo, consistendo nell’individuazione concettuale di una realtà già materializzata che bastava indicare perché prendesse a vivere in una dimensione ‘altra’, cosicché l’oggetto, fino a quel punto identico a mille altri, cominciava a inserirsi in una sfera ideale sganciata per sempre dal mondo inerte delle cose” (Mulas, Verifiche, 1971).

Fra il 1971 e il 1972 insegna Fotografia all’università di Parma dove, con Arturo Carlo Quintavalle, organizza una retrospettiva sulla sua opera. Si spegne improvvisamente a Milano il 2 marzo 1973, alla precoce età di 45 anni.



133



134

132 *- Ugo Mulas, #3 Il tempo fotografico. A Jannis Kounellis, Verifiche (serie), 1970*
© Eredi Mulas

133 *- Ugo Mulas, #7 Il laboratorio. Una mano sviluppa, l’altra fissa. A Sir John Frederick William Herschel, Verifiche (serie), 1970 - 72*
© Eredi Mulas

134 *- Ugo Mulas, Fine delle verifiche. Per Marcel Duchamp, Verifiche (serie), 1970*
© Eredi Mulas



2.5

Sopravvivere al dolore

Letizia Battaglia



135 *- Letizia Battaglia, Palermo. Triplice omicidio in appartamento presso Piazza Sant'Oliva, 1982*
© Archivio Letizia Battaglia

2.5.1 Donna in un mondo di uomini

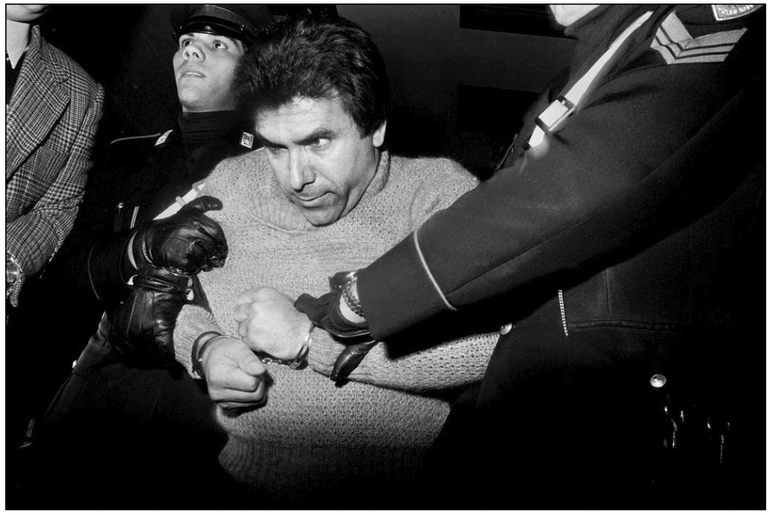
Fotografare è essere testimoni del reale. Ma la realtà non sempre appare piacevole da osservare, e quando si presenta sotto una luce poco gradevole, ci si affida a un linguaggio universale: quello del dolore 135.

"[...] ho perso la spensieratezza, il sogno di un mondo bello, di essere libera: tutto si è tinto di dramma, improvvisamente" Letizia Battaglia in (Battaglia & Pisu, 2020, p. 20).

Queste le parole di Letizia Battaglia che in qualche modo espongono le ombre del suo modo di vedere la realtà. Fotografa siciliana, nata il 5 marzo 1935 a Palermo, è legata fortemente alla città e alle sue storie, che hanno segnato in maniera permanente la sua vita e la sua carriera. Il primo episodio traumatico di cui lei parla nella sua autobiografia, accadde quando lei aveva solo dieci anni: in una via della città, mentre passeggiava tranquillamente, un uomo le si avvicinò aprendosi il cappotto. Vittima di una molestia, tornata a casa raccontò l'accaduto ai suoi genitori.

"L'esibizione di quest'uomo ha segnato profondamente la mia vita, ha fatto nascere, e mettere radici, dentro di me un sentimento di sfiducia verso gli uomini. Una sfiducia che devo vedere confermata ogni volta"
Letizia Battaglia in (Battaglia & Pisu, 2020, p. 22).

Il padre decise di impedirle di uscire da sola, limitandola alle mura domestiche. Battaglia rivela che quella reclusione segnò l'inizio del suo percorso e del suo impegno civile nel narrare le vicende complesse di individui che, nel dolore, sperimentano le situazioni difficili del mondo reale.



136

La sua carriera da fotografa però inizia molto tardi a 34 anni, quando comincia a collaborare con il giornale palermitano L'Ora[1]. Durante un'intervista scatta una foto a una prostituta: Enza Montoro, amante di alcuni mafiosi, era stata accusata di essere complice dell'omicidio di una sua collega, che si scoprì essere stata uccisa dal suo amante e protettore. Da quel momento, fotografare per Letizia Battaglia, si è trasformato in una missione con lo scopo di raccontare e di non essere passiva davanti a ciò che le accadeva intorno (Arillotta, 2022). E questi, non erano eventi qualsiasi poiché a Palermo e in tutta la Sicilia (e oltre i confini) da lì a qualche anno sarebbe scoppiata la *Seconda Guerra di Mafia*, un conflitto interno a Cosa Nostra svoltosi tra il 1981 e il 1984. Molti degli eventi chiave 137 - 138 di questo scontro sono stati fotografati da Battaglia, tra cui l'arresto di Leoluca Bagarella 136, diretto responsabile di alcuni dei più gravi fatti di sangue di Cosa Nostra, come l'assassinio di Boris Giuliano[2], la strage di Capaci[3] e il sequestro e omicidio del piccolo Giuseppe Di Matteo[4]. Nella sua autobiografia, scritta in collaborazione con Sabrina Pisu, Letizia racconta che per fotografarlo si avvicinò molto, perché utilizzava sempre un grandangolo, Bagarella era particolarmente sulle furie in quel momento poiché in manette e trascinato dai carabinieri.

[1] Giornale palermitano di stampo democratico-radicale fondato da Ignazio Florio nel 1900.

[2] Boris Giuliano (1930 - 1979) Capo della Squadra Mobile di Palermo durante gli anni 70; portò a termine una delle più vaste operazioni antimafia di quegli anni che si concluse con una denuncia per vari reati gravi nei confronti di 114 boss mafiosi, che alla fine del processo vennero assolti o condannati a pene irrisorie. A causa della sua lotta contro la mafia, venne ucciso nel 1979.

[3] Attentato di stampo mafioso compiuto da Cosa Nostra il 23 maggio 1992, che ha visto la morte di Giovanni Falcone (e della moglie Francesca Morvillo).

[4] Fatto che ebbe grande risalto per le sue modalità: il piccolo venne rapito per impedire al padre Santino di Matteo, ex-mafioso e collaboratore di giustizia, di collaborare con gli investigatori e dopo 25 mesi di prigionia, fu ucciso e sciolto nell'acido.

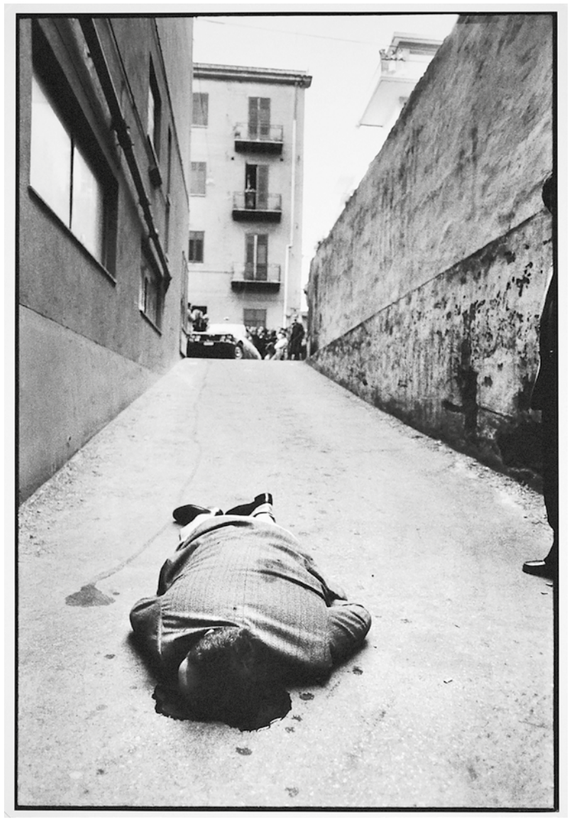
136 - *Letizia Battaglia, L'arresto del feroce boss mafioso Leoluca Bagarella, 1979*
© Archivio Letizia Battaglia

137 - *Letizia Battaglia, Il giudice Cesare Terranova, deputato comunista e membro della commissione parlamentare antimafia, è stato appena ucciso in un agguato. Il maresciallo Lenin Mancuso, addetto alla sua sorveglianza, è morto poco dopo in ospedale. Palermo, 1979*
© Archivio Letizia Battaglia

138 - *Letizia Battaglia, È stato ucciso mentre andava in garage a prendere la macchina. Palermo, 1976*
© Archivio Letizia Battaglia



137



138

Quando lei comparve davanti a lui, quest'ultimo provò a tirarle un calcio e lei cadde all'indietro, ma solamente dopo aver scattato la fotografia. Ci si potrebbe chiedere: "Perché non utilizzare un teleobiettivo?". La Battaglia dice:

"Con il teleobiettivo le fotografie si possono rubare, e a me questa cosa non piace, voglio essere vista, riconosciuta, voglio essere alla pari con la persona che fotografo, voglio prendermi calci e sputi, ma voglio che quella persona sia consapevole che la sto fotografando"
(Battaglia & Pisu, 2020, p. 41).

Da questa sua affermazione si può intuire il coraggio di una donna che, oltre a lavorare in un'industria composta per la maggior parte da uomini, si poneva davanti a personaggi pericolosi, conviveva con la paura e tutte le volte che usciva di casa non era certa di tornarvi.

Nel 1977 insieme a Franco Zecchin, fonda una galleria fotografica, il Laboratorio d'IF che richiamava il nome di un film, *Informazione Fotografica* di Lindsay Anderson del 1968, il quale aveva come tematica principale la ribellione alla violenza, un tema molto caro a Battaglia. Questo luogo era pensato per diffondere il sentimento della pace e l'educazione nei confronti della fotografia e accolse numerosi fotografi italiani e internazionali come Luigi Ghirri, maestro dei paesaggi, August Sander, noto per la sua raccolta *Uomini del XX secolo*, o Mary Ellen Mark. Ultimo, ma non meno importante, Josef Koudelka, conosciuto per il suo lavoro documentaristico e per le sue fotografie della Primavera di Praga, da cui Letizia Battaglia ha preso molta ispirazione e con cui ha instaurato un legame di amicizia molto profondo, tanto da definirlo 'maestro di vita, non solo di fotografia' (Battaglia & Pisu, 2020, p. 64).

Altro evento catturato dalla fotografa, è l'omicidio di Piersanti Mattarella[5] 139, fratello dell'attuale Presidente della Repubblica, Sergio Mattarella, avvenuto il 6 gennaio 1980. Battaglia racconta quel momento con molta vividezza e confessa che lei e Franco Zecchin, suo collega e compagno, capitarono sul luogo del delitto totalmente per caso; una volta scesi dalla macchina e raggiunta l'auto (che a primo impatto sembrava incidentata), si trovarono davanti a un corpo crivellato da colpi di pistola e da una famiglia persa nel dolore. Nonostante la costernazione e la nausea, la concitazione e la confusione, era il momento di scattare, e una volta infilata la mano nel finestrino rotto dell'auto, premere il pulsante. L'omicidio venne considerato come il delitto politico più grave dopo quello di Aldo Moro.

Questa fotografia la consacrò a livello internazionale:

> "[...] la ripagò di tante amarezze. L'amarezza per le diffidenze del suo essere donna in un ambiente prevalentemente maschile, l'amarezza per il lavoro del fotografo erroneamente svilito a ruota di scorta del giornalismo" (Costa, 2022).

[5] Piersanti Mattarella (1935-1980) è stato un politico italiano della Democrazia Cristiana, presidente della Regione Siciliana, notoriamente impegnato nella lotta alla mafia



139

139 - *Letizia Battaglia, Omicidio di Piersanti Mattarella, 1980*
© Archivio Letizia Battaglia



140

Nel 1985 è la prima donna europea a vincere, ex aequo con l'americana Donna Ferrato, il *Premio Eugene Smith* grazie alle sue fotografie che rappresentano come la mafia abbia cambiato la società siciliana, un progetto a cui si è dedicata per i dieci anni precedenti come fotografa per il giornale **140 - 141 - 142** (W. Eugene Smith Memorial Fund, 2023). Questo premio è il riconoscimento internazionale più importante per la fotografia sociale, istituito per ricordare William E. Smith[6] e viene assegnato a chi si distingue in ambito sociale, economico, politico o ambientale grazie a un innovativo punto di vista.

[6] William Eugene Smith (1918-1978) è stato un influente fotografo documentarista statunitense, noto per i suoi lavori iconici su Life, tra cui *Country Doctor* e *Spanish Village*. La sua opera più controversa, *Minamata*, denunciò gli effetti dell'inquinamento industriale in Giappone. Smith ha lasciato un'impronta duratura nella fotografia documentaria con il suo approccio innovativo e la capacità di catturare l'essenza emotiva delle storie umane.

141



142



140 - *Letizia Battaglia, Quartiere Cala. La bambina con il pallone. Palermo, 1980*
© Archivio Letizia Battaglia

141 - *Letizia Battaglia, In primo piano il boss Gaetano Fidanzati. Palermo, 1978*
© Archivio Letizia Battaglia

142 - *Letizia Battaglia, I due Cristi. Palermo, 1982*
© Archivio Letizia Battaglia

2.5.2 Ossessione Sicilia

Letizia Battaglia, molto legata alla sua terra, era altamente convinta che ognuno potesse combattere contro la mafia, tanto da trasformare questa sua convinzione in una sorta di ossessione che non riusciva ad abbandonare: odiava i pianti, l'odore dei corpi, le lacrime, la decadenza ambientale e la corruzione politica che alimentava quell'orrore. Si era trasformata in un soldato con la macchina fotografica al posto del fucile, sentiva il dovere di combattere e sapeva che "[...] non si trattava solamente di fare delle fotografie, ma di provare a scrivere una pagina, una storia diversa, di denuncia" (Battaglia & Pisu, 2020, p. 26).

Questa lotta all'organizzazione che stava rovinando una regione intera, fu portata avanti per molti anni, addirittura attraverso l'attività politica. A cavallo tra gli anni '80 e i primi '90 fece parte della giunta insieme al sindaco Leoluca Orlando, durante quella che viene definita la *Primavera di Palermo*, un periodo caratterizzato da iniziative politiche, sociali e culturali che promuovevano la legalità in contrasto alla politica mafiosa.

A causa del suo impegno contro la mafia, Letizia Battaglia venne anche minacciata attraverso delle lettere lasciatele a casa; tuttavia, dopo aver consultato il giudice Falcone che le consigliò di andarsene da Palermo per un po', lei decise di rimanere e resistere. Fortunatamente lei e la sua famiglia non subirono conseguenze, ma come la storia racconta, Giovanni Falcone[7] invece, venne assassinato nella *Strage di Capaci* il 23 maggio 1992. I terroristi fecero detonare un breve tratto di autostrada su cui transitavano le macchine del giudice e della sua scorta, uccidendo lui, la moglie e tre agenti della sua scorta.

Da quel momento in avanti Letizia, sconvolta per la perdita di uno dei simboli più forti dell'antimafia, interrompe la sua carriera come fotoreporter, ma senza abbandonare la lotta che verrà portata avanti da attività di sensibilizzazione e divulgazione.

[7] Giovanni Falcone (1939-1992) è stato un magistrato italiano, nato a Palermo. Divenne noto per il suo impegno nella lotta contro la mafia, contribuendo a rivoluzionare le strategie investigative. Falcone coordinò importanti operazioni antimafia e fu una figura chiave nel processo *Maxi Trial* del 1986-1987, che portò a numerose condanne. La sua vita e il sacrificio personale lo resero un simbolo della lotta contro la criminalità organizzata in Italia.

Il lavoro sociale di Letizia non si limita alla lotta contro la mafia, ma anche alla divulgazione e a rendere consapevole la comunità delle condizioni dei più miseri. Uno dei progetti più significativi riguardante questa tematica è quello svolto alla Real Casa dei Matti, luogo di cura per i malati psichiatrici fondato dal barone Pietro Pisani nel 1824 (Agnetti, 1987) e attivo fino al 1998. Battaglia e Zecchin hanno portato avanti l'attività di volontariato a partire dal 1978, proponendo laboratori teatrali, facendo sì che i pazienti all'interno della casa di cura si affezionassero a loro.

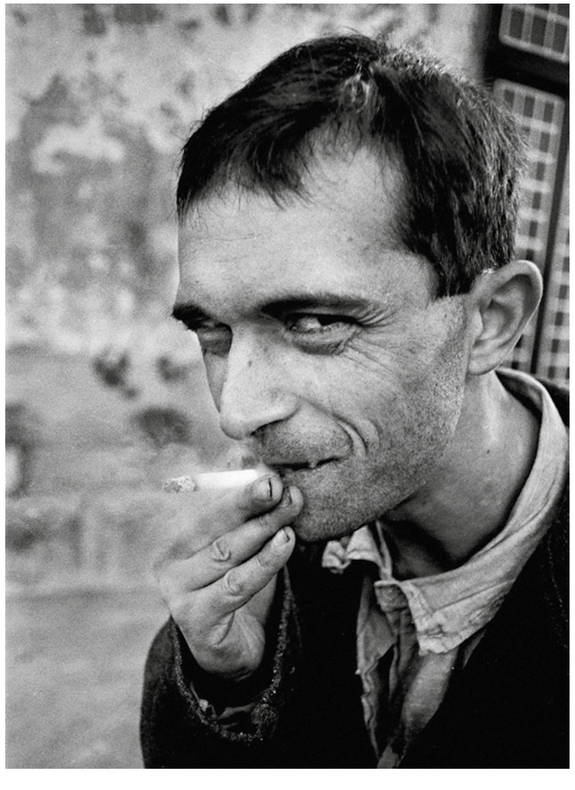
La fotografa racconta nella sua autobiografia che questa scelta non venne capita da molti: la 'follia' era un argomento tabù, faceva paura, ma molti dei pazienti avevano perso la testa proprio per la loro permanenza all'interno della struttura. Per esempio, una donna era stata rinchiusa lì poiché era rimasta incinta dopo uno stupro da parte di un prete: il bambino una volta nato, venne dato in adozione, mentre lei, nonostante fosse ancora sana, rimase all'interno del manicomio e morì dopo 45 anni di permanenza. Battaglia scrive:

> "Con la coercizione, la reclusione, le violenze psicologiche, le pratiche atroci come l'elettroshock, anche chi non era matto lo diventava, si chiudeva nel suo mondo e diventava muto, perdeva le parole. Queste persone facevano la stessa vita dei cani abbandonati, parlavano solo con gli occhi" (Battaglia & Pisu, 2020, p. 33).

Le sue fotografie però non arrivano da quel periodo, bensì da qualche anno successivo, quando le persone cominciarono a fidarsi di lei e di Zecchin, i dirigenti della struttura compresero che lei non era lì per denunciarne le condizioni (anche se rimpiange di non averlo fatto), ma piuttosto per raccontare l'ospedale alla città, per instaurare dei legami con i pazienti 144 - 145 - 146. La sua voglia di aiutare le persone e di risollevarli dalle loro condizioni, la spinse più volte ad accogliere qualcuno in casa sua, prima Graziella 143, una ragazza schizofrenica di 23 anni, che però poi chiese di tornare in struttura dove si sentiva protetta. Poi Dawi, un ragazzo emigrato dalla Tunisia a cui fece da madre fino alla sua tarda adolescenza.



143



144

143 - *Letizia Battaglia, Graziella. Via Pindemonte. Ospedale Psichiatrico. Palermo, 1983, Real Casa dei Matti (serie) © Archivio Letizia Battaglia*

144 - *Letizia Battaglia, Via Pindemonte. Ospedale Psichiatrico. Palermo, 1983, Real Casa dei Matti (serie) © Archivio Letizia Battaglia*

145 - *Letizia Battaglia, Via Pindemonte. Festa di Carnevale all'ospedale psichiatrico. Palermo, 1986, Real Casa dei Matti (serie) © Archivio Letizia Battaglia*

146 - *Letizia Battaglia, Via Pindemonte. Festa di Carnevale all'ospedale psichiatrico. Palermo, 1986, Real Casa dei Matti (serie) © Archivio Letizia Battaglia*

145



146



147 - *Letizia Battaglia, Quartiere Kalsa. La bambina con il pane. Palermo, 1979 © Archivio Letizia Battaglia*

148 - *Letizia Battaglia, Rosa Schifani, vedova dell'agente di scorta Vito, ucciso insieme al giudice Giovanni Falcone, Francesca Morvillo ed i suoi colleghi Antonio Montinaro e Rocco Di Cillo. Palermo, 1992 © Archivio Letizia Battaglia*

149 - *Letizia Battaglia, Felicia Bartolotta Impastato, madre di Giuseppe Impastato, giovane giornalista e militante comunista ucciso dalla mafia. Cinisi, 1984 © Archivio Letizia Battaglia*

Nonostante tutte le difficoltà nel mondo della fotografia, Letizia possedeva qualcosa che gli uomini non avevano, ovvero una certa sensibilità che le permetteva di legare specialmente con le donne e con le persone più semplici (Biblioteca Fotografica, 2022). Lei riusciva a stabilire un rapporto fortissimo che si basava sulla presenza della sofferenza, che si declinava in diversi modi **147 - 148 - 149**, ma che consentiva agli intervistati e ai soggetti delle sue fotografie di aprirsi e condividere le proprie pene con qualcun altro. È stata una donna forte e proprio per questo, in un'intervista pubblicata nel 2022 a seguito della sua morte confessa:

"Con Palermo c'è sempre stato un rapporto di rabbia e di dolcissima disperazione. La sento malata, piena di problemi. Non c'è pace e non c'è serenità, ma io sono morbosamente attaccata a questa città" (Biblioteca Fotografica, 2022).

Letizia Battaglia è venuta a mancare il 13 aprile 2022.

147 - 148





149





2.6

Cultura per immagini

Luigi Ghirri

150



150 - *Luigi Ghirri, Paesaggio italiano (serie), Marina di Ravenna, 1986*
© Eredi Ghirri

2.6.1 Gli spazi della società

La trattazione è stata rivolta, sino ad ora, alle fotografie di autori che in maniera diretta hanno saputo rappresentare gli individui nei loro contesti sociali, al fine di innescare e stimolare una riflessione sulla loro condizione. Tuttavia, con Luigi Ghirri si vuole tentare un approccio trasversale al racconto della società, che non avviene attraverso rappresentazioni consuete e dirette quali il reportage o il ritratto ambientato, ma avviene indirettamente attraverso la descrizione delle persone a partire dai luoghi in cui esse abitano, si relazionano e convivono.

L'antropologo Francesco Remotti propone una visione della relazione tra le persone, i luoghi e lo spazio, utile alla riflessione in atto:

> "Ogni società è fatta di luoghi e di corpi, ovvero di corpi che vivono, operano, interagiscono, abitano certi luoghi. Rispetto a una qualsiasi dimensione immaginativa o simbolica [...], corpi e luoghi rivendicano una loro evidente e innegabile fisicità. Come non possiamo pensare a una società se non in quanto costituita da individui che coincidono visibilmente con i loro corpi, così non possiamo considerare una società se non occupante un certo spazio, e più precisamente luoghi dello spazio" (Remotti, 1993, p. 31).

Pertanto, la società in modi sempre differenti occupa un determinato spazio fisico, che non è neutrale né uniforme. Ogni luogo è deputato allo svolgimento di determinate azioni: l'abitare, lo svago, il lavoro, la religione o la spiritualità. Gli spazi sono disegnati da esigenze pratiche, ma raffigurano anche un importante segno nello spazio ricco di simboli. Quindi un'architettura rende umani: è il primo strumento di separazione e delimitazione di ciò che è cultura da ciò che è natura (Aime, 2008).

Il primo modificatore di trasformazione dei luoghi è la cultura, viceversa il territorio e il contesto agiscono nel modellarla. Così queste zone di relazione diventano, "nel loro essere e nella loro contestualizzazione, metafora tangibile e osservabile della società" (Aime, 2008, p. 217). Da questa premessa, si può stabilire che la ricerca fotografica di Ghirri esplori la cultura negli aspetti di spazio, memoria e identità di un'Italia periferica e provinciale, che sembra desiderare il cambiamento, ma teme di smarrirsi.



151

2.6.2 La maggioranza silenziosa

Nella provincia di Scandiano, Reggio Emilia, nel 1943 nacque Luigi Ghirri, in un clima post-bellico, di difficoltà economica e fermento culturale. Gli anni della sua crescita formeranno una personalità attenta, la cui curiosità lo spingerà ad approfondire l'interesse nelle arti, per giungere poi al medium fotografico.

Questi elementi caratteriali saranno presenti e incorporati nella sua fotografia. Verso la fine degli anni Sessanta la sua sensibilità artistica è pressoché formata, sono gli anni dello sbarco sulla luna e della fotografia della terra, ma anche quelli in cui studia i racconti visivi di William Egglestone, Robert Frank, Eugene Atgèt e August Sander (Archivio Luigi Ghirri, 2022).

Nonostante abbia viaggiato in Europa, il centro del suo racconto è spesso la provincia e la periferia in prossimità della propria abitazione. Per questo diventa testimone di un'Italia 'minore', che si compone di luoghi marginali poco valorizzati mantenuti stabili nella propria quotidianità. L'Italia minore in realtà costituisce la maggior parte del territorio, Ghirri la definisce 'maggioranza silenziosa' poiché nonostante sia la vera matrice sociale e culturale è oscurata dalle grandi reti urbane e dalle immagini stereotipate formulate dai media, dal turismo e dal cinema.

A partire dal 1970, in maniera non distante dalla fotografia amatoriale, inizia a scattare le prime immagini, in cui è possibile osservare la normalità delle persone raccolta nei rituali quotidiani (Archivio Luigi Ghirri, 2022). In *Luce Naturale* (1970-1979) e *Kodachrome* (1970-1978) si riconoscono alcuni caratteri comuni nello stile e nel discorso che Ghirri intraprende nei periodi successivi 154 - 155 - 156.

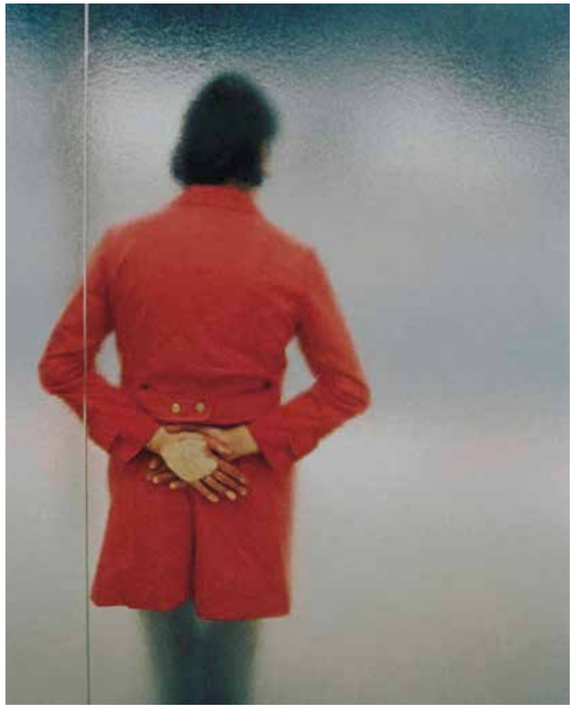
La composizione, sempre rigorosa e per certi versi classica, segue sempre una griglia o una suddivisione, anche secondo il rapporto aureo. Il colore raramente è di forte contrasto, anche grazie alle pellicole Kodachrome, assume sempre una tonalità tenue e delicata rispetto alla realtà satura.

151 - 153 *- L. Ghirri, Brest, 1972*
© Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

152 *- L. Ghirri, Brest, f/11 1/25*
Luce Naturale (serie), 1972
© Eredi Ghirri



152



153

L'attenzione in entrambe le raccolte, così come ancora in *Fotografie dei primi anni* (1970), è perlopiù rivolta:

> "[...] alle situazioni in cui è evidente l'aspetto più effimero, illusorio e apparentemente meno codificato, dell'uomo nei suoi momenti liberi. Sulle spiagge, durante i viaggi negli spazi destinati allo svago, alla cultura, nei momenti in cui dimentica la propria identità quotidiana per assumere quella più libera e quindi più autentica della festa, delle pause dal lavoro. L'aspetto bloccato che, quasi come statue, che spesso le persone assumono nelle fotografie di questa serie, non è la convinzione che ormai le persone non esistono e sono sostituite dai manichini, ma è invece la concezione e la convinzione che sempre e comunque, l'uomo fotografato è una fotografia" Luigi Ghirri in Luce Naturale (Archivio Luigi Ghirri, 2022). 151 - 152 - 153

Inizia quindi, dal 1972 fino al 1974 la sua osservazione del rapporto tra uomo e natura, che si manifesta nella raccolta Colazione sull'erba. La sua riflessione mette in luce soprattutto il rigore geometrico imposto dalle costruzioni e dalle abitazioni domestiche, di una natura apparentemente disciplinata dall'uomo. Piante e fiori di varie specie sono costrette all'interno di vasi, ringhiere, sono appese su balconi o tentano di arrampicarsi su dei muri. Si rivolge anche all'aspetto decorativo degli edifici nella quale sono poste, spesso in dialogo con il contesto naturale stesso 157 - 158 - 159.



154



155



156

154 - *L. Ghirri, Salisburgo, 1977*
© Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

155 - *L. Ghirri, Parigi, f/11 1/25 Luce Naturale (serie), 1972*
© Eredi Ghirri

156 - *L. Ghirri, Trentino Alto Adige, f/11 1/25 Luce Naturale (serie) 1972/75*
© Eredi Ghirri

157 - *L. Ghirri, Modena, Colazione sull'erba (serie), 1973*
© Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

158 - 159 - *L. Ghirri, Modena, Colazione sull'erba (serie), 1973*
© Eredi Ghirri

157



158



159



Negli anni successivi, acquisisce la consapevolezza che la fotografia può essere ben più di una passione da praticare nel tempo libero. Così nel 1974 abbandona la professione di geometra, da cui acquisisce le nozioni di composizione, geometria e progetto, prendendo parte al panorama della fotografia nazionale. Mentre Mulas termina le sue *Verifiche* [1], unico vero maestro con la quale instaura un profondo rapporto di ammirazione, Ghirri solleva alcune questioni rispetto al ruolo della fotografia, che sono ampliate nella sua biografia all'interno del testo *Vista con camera* (1992), scritto in occasione della sua scomparsa. Egli esprime il desiderio di un cambiamento radicale nel contesto della fotografia italiana (Ghirri & Taramelli, 1992, p. 41).

Benché ne faccia parte, l'autore giudica il panorama culturale come dominato da stereotipi turistici, rappresentazioni idilliache e un impegno falso sociale-folklorico. Il cambiamento auspicato, che effettivamente è leggibile nella sua opera, non è semplicemente lo spostamento dell'attenzione da una realtà sociale a un'altra, o l'adozione di un diverso approccio nella costruzione delle immagini. Piuttosto, si tratta di un cambiamento in continuità con le esperienze diverse dalla fotografia, come per esempio il cinema di registi quali De Sica, Rossellini e Fellini. Essi abbandonarono i modelli della campagna toscana, della Roma borghese e delle rovine antiche, per sostituirli con storie legate ai gasometri, alle stazioni di benzina o alla provincia, per sviluppare le vicende lungo le strade di zone rurali e periferiche.

Inoltre, attingendo dalla fotografia americana di Walker Evans "[...] che ho amato, che amo e che sento più vicino" (Ghirri & Taramelli, 1992), così come da alcuni film italiani come *Deserto rosso* (1964) di Antonioni e *I vitelloni* (1953) di Fellini, indicano una ricerca di identità sia all'interno che all'esterno dell'individuo 163. La ricerca interna riguarda l'autore, rispetto al proprio modo di essere e di osservare il mondo. La ricerca esterna riguarda la società e la comunità nei modi in cui si rappresenta e viene rappresentata.

Il desiderio di Ghirri non è solo un mutamento stilistico o di figurazione artistica, ma è la fotografia come ricerca di valori etici e un progetto che coinvolga non solo la rappresentazione ma anche il vivere (Ghirri & Taramelli, 1992).

> "Quello che ho fatto tra il 1970 e il 1975, fotografando i margini di città antiche, o prevalentemente paesi senza dignità storica e geografica, è stata una sorta di ricomposizione di album di famiglia del mio e del nostro esterno" Luigi Ghirri in (Ghirri & Taramelli, 1992, p. 42).

[1] Le *Verifiche* di Ugo Mulas, realizzate negli anni '70, sono una serie di fotografie che esplorano gli elementi teoretici e filologici dell'atto fotografico, fondamentali per la fotografia moderna (vedi cap. 2.4).

160 - 161 - 162 *- L. Ghirri, Scandiano, Paesaggio Italiano (serie), 1985*
© Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT



160



161



162



163

2.6.3 Il paesaggio italiano

Dalla seconda metà degli anni Settanta, l'attività espositiva della sua opera in Italia e all'estero diviene più intensa. Riconosciuto nel 1975 tra le 'Discoveries' del Photography Year, promosso dal Time-Life, solo nel 1982 è considerato uno dei fotografi più influenti del Novecento, inserito tra gli invitati del Photokina di Colonia. Tali apprezzamenti, oltre alle numerose mostre che realizza, lo spingono a iniziare un percorso di promozione del suo lavoro, fondando la casa editrice Punto e Virgola verso la fine degli anni Settanta.

Dal 1980, in concomitanza con la completa maturazione della sua ricerca artistica e dei contenuti fotografici, si osserva negli scatti in maniera sempre più chiara l'importanza che Ghirri attribuisce al paesaggio e alle architetture che vi si insediano. Mostre significative come *Iconicittà* nel 1984 e *Viaggio in Italia* (1996), diventano fondamentali nel suo percorso, collocandolo al fulcro di un dibattito critico e artistico.

Questi eventi lo riconoscono come interprete del paesaggio italiano e delle sue architetture, sino ad attribuirgli la fondazione dei principi alla base della 'Scuola di paesaggio italiana', a cui appartengono altri autori, tra cui Olivo Barbieri, Gabriele Basilico o Mimmo Jodice. Le committenze pubbliche gli offrono l'opportunità di ampliare la sua ricerca, e assecondano una maggiore libertà derivante dalla sua linea espressiva. Non tarda dunque a instaurare un rapporto con varie figure di intellettuali, con cui poter condividere le proprie riflessioni. Conosce infatti architetti, urbanisti, filosofi, convinti dell'esigenza di creare una nuova iconografia del paesaggio italiano, con un'attenzione crescente rivolta agli spazi dell'habitat contemporaneo, caratterizzato da un complesso connubio di tradizione e modernità (Ghirri & Taramelli, 1992).

L'obiettivo dell'iniziativa è valutare l'immagine dell'Italia a seguito delle trasformazioni territoriali degli anni Sessanta e Settanta. Utilizzando la metafora del viaggio, si propone una nuova strategia che, evitando gli stereotipi dell'iconografia convenzionale, si concentra sulla scoperta di un paesaggio autentico, quello della vita quotidiana 165 - 166 - 167 - 168.

163 - *Federico Fellini, I Vitelloni (film), 1953*

164 - *L. Ghirri, Cittanova di Modena, 1985*
© Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

164



A partire da questi presupposti, inizia a costruirsi la grande serie *Paesaggio Italiano*. Raccolta fotografica che ha come prodotto una mostra tenuta nel 1989, seguita dall'omonimo volume, si popone di fornire una veduta complessiva del paesaggio italiano, non limitando lo sguardo alla visione paesaggistica naturale o urbana, ma ricercando la convivenza tra artificio e territorio.

È necessario specificare che linguaggio e tono da Ghirri adottati con le fotografie, non sono orientati né a una posizione critica verso la società, né a sottolineare la pervasività delle sue costruzioni. Ma come accennato in precedenza agiscono in qualità di 'documento' che testimonia l'architettura e i luoghi del vivere comune come elementi imprescindibili dalla vita e dalla cultura dell'uomo.

Le immagini certificano la presenza di 'segni' nel paesaggio, tracce della storia e zone della memoria (De Seta, 1981). La serie è caratterizzata dall'alternarsi di paesaggi interamente naturali, dove a parlare sono solo il verde, l'acqua o le nuvole; ed edifici che raccontano e danno degli indizi, che se considerati nella loro totalità, restituiscono un'immagine della società del tempo. "Pensare è speculare per immagini" scrive in *Paesaggio Italiano* (1989), si può aggiungere che l'opera sia 'cultura pensata per immagini'.

Così si possono osservare delle cittadine in solitudine avvolte nel silenzio, grandi piazze rinascimentali alla luce della luna 164, oppure luoghi noti come il Colosseo a Roma, la Villa Reale a Milano o la Basilica fiorentina di Santa Croce. È interessante come la figura umana nella raccolta sia quasi totalmente assente, e che quando presente sia ridotta a uno o più 'omini', senza volto e non riconoscibili, la cui presenza conferisce a queste un fascino particolare. Non solo fungono da metro di misurazione delle meraviglie rappresentate, ma grazie a questa unità di misura umana si restituisce l'idea dello spazio (Ghirri L. , 1989, p. 20).



165

165 - *L. Ghirri, Trani, Viaggio in Italia (serie), 1982*
© Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

166 - *L. Ghirri, Capri, Paesaggio Italiano (serie), 1981*
© Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

167 - *L. Ghirri, Marina di Ravenna, 1972*
© Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

168 - *L. Ghirri, Rimini, 1986*
© Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

167





166



168



169

L'attenzione si muove in zone di campagna, di cui noti sono gli scatti realizzati nella pianura padana, nella valle del Po o nelle campagne emiliane 169 - 173 - 174, per poi approdare in luoghi dal valore storico notevole come Metaponto, Matera od Orvieto. È necessario chiarire che Ghirri, in accordo con Ansel Adams, sostiene che paesaggio sia una parola sporca. Infatti, le parole di Adams vogliono evidenziare la presenza di due modi di intendere il paesaggio: da un lato vi è l'ideale di un mondo puro e naturale, dall'altro la necessità di creare narrazioni o storie basate sulla realtà esistente. La parola paesaggio e la sua rappresentazione fotografica si trova in un delicato equilibrio tra l'idealizzazione della natura e la comprensione della realtà concreta.

Lavorando su questa dicotomia, l'autore rivela allo spettatore il mutamento dei luoghi, sia per il passaggio dell'uomo che vi abita, ma soprattutto per i valori, i significati e le storie che l'uomo attribuisce al paesaggio stesso.

Alcune fotografie, riportate nella sezione finale della serie, mostrano l'interno delle abitazioni, delle biblioteche o dei musei 170 - 171 - 172. Se prima il paesaggio era ampio e considerava spazi collettivi, ora si riduce a una dimensione intima e quasi domestica, nella quale i dettagli raccontano dei suoi abitanti, e la cui abbondanza di particolari rende le sue fotografie 'abitabili', ci si può stabilire in esse, vi si possono inventare storie e percorsi (Franco La Cecla in Ghirri, 1989).

Nella fotografia di Ghirri, questi elementi sono collegati al concetto di identità di ciascun luogo ritratto. I panorami sociali, etnici, culturali, politici ed economici attuali sono attraversati da flussi che si sovrappongono e si intrecciano. Al contrario di quanto si possa pensare, il termine 'identità' non dovrebbe limitarsi solo all'etnia o alla nazione.

Come sostiene Aime (2008), l'identità è un fattore relazionale che si costruisce e si negozia sulla base della consapevolezza che noi non siamo l'altro. Inoltre, come l'identità è intrinseca a un processo storico in continua alterazione, i luoghi subiscono tali cambiamenti in funzione dell'identità stessa dei loro abitanti.

169 - *L. Ghirri, Verso Lagosanto, 1989*
© Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

170 - *L. Ghirri, Studio di Aldo Rossi, 1981*
© Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

171 - *L. Ghirri, Bitonto, 1991*
© Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

172 - *L. Ghirri, , Casa di Vittorio Savi, Doccia di Pontassieve, 1989*
© Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

170





171



172

173 - *L. Ghirri, Fidenza, 1985*
© Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

174 - *L. Ghirri, Argine Argenta, Il profilo delle nuvole (serie), 1989*
© Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT



173



174

"Alla fine, al di là di tutte le spiegazioni possibili, resta il dato fondamentale di questo sentimento di grande affetto e amore per questi luoghi, domestici, o monumentali non importa, ma dove è ancora possibile percepire e nutrire questo sentimento semplice e stupefatto di appartenenza. Un luogo che da sempre è il sinonimo di una miracolosa sintesi tra spazio e tempo, natura ed artificio, sogno di costruire l'Eden sulla superficie del Mondo" (Ghirri, 1988)

A soli 49 anni, il 14 febbraio 1992, Luigi Ghirri lascia Roncocesi, per approdare forse, sulla superficie di un altro Eden.



2.2

Persone al centro

Francesco Jodice

175



175 - *Francesco Jodice, Cartoline dagli altri spazi (serie), Napoli, 1996*
© Francesco Jodice - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

2.7.1 La centralità dell'individuo

La riflessione che si vuole porre con lo studio del lavoro di Francesco Jodice ha luogo a partire dagli approcci della scuola di paesaggio italiano degli anni Settanta e Ottanta, di cui sono stati descritti alcuni elementi nei capitoli precedenti. In Ghirri o in altri maestri quali Gabriele Basilico e Olivo Barbieri, si ritrova la tendenza a una riproduzione del patrimonio architettonico e paesaggistico che racconta la fisicità del panorama italiano, discostando lo sguardo dal ritratto tradizionale per il racconto sociale. Infatti, le immagini sono carenti o prive della presenza fisica delle persone e delle loro realtà sociali, poiché il discorso centrale dell'immagine è rivolto al contesto a cui la persona appartiene, più che all'individuo in sé.

La riduzione della figura umana, più volte portata a semplici contorni anonimi, è spesso poco visibile e irriconoscibile, ma contribuisce a enfatizzare la purezza formale e i caratteri espressivi del luogo fotografato. "Sono lontani gli anni della ricostruzione e della fotografia umanista, sempre pronta a mettere l'uomo al centro dell'universo, e si è concluso anche lo slancio rivoluzionario degli anni sessanta, con il suo bisogno di denuncia" (Curti, 2020, p. 229). Era inevitabile quindi che il paesaggio si trasformasse in uno strumento di espressione.

Francesco Jodice, nato nella Napoli del 1967, cresce e si forma con questi presupposti, seguendo la sperimentazione e i traguardi raggiunti dal padre Mimmo Jodice[1]. Negli stessi anni della sua nascita, Mimmo acquista un modo di raccontare la città desolato e senza la presenza di persone, la cui atmosfera ricorda ad alcuni la stessa dei quadri di De Chirico. È la testimonianza della possibile coesistenza di una

[1] Mimmo Jodice, nato a Napoli nel 1934, è un noto fotografo italiano, considerato uno dei maestri della storia della fotografia. Attivo sin dagli anni '60 come fotografo d'avanguardia, ha dimostrato particolare attenzione alle sperimentazioni e alle possibilità espressive del linguaggio fotografico, contribuendo al dibattito culturale che ha portato alla crescita e all'affermazione della fotografia italiana a livello internazionale. Nel 1980, pubblica *Vedute di Napoli*, segnando una svolta nel suo stile e offrendo una nuova prospettiva sul paesaggio urbano e sull'architettura.



176

visione soggettiva autoriale, e di una descrizione del luogo concettuale. Pur avvertendo l'impatto significativo del lavoro paterno, essendone in un certo senso il principale allievo, oltre che per una firma estetica totalmente differente il suo lavoro si distingue per le attenzioni e le intenzioni che ogni progetto fotografico comporta. L'eredità del padre compare nell'opera *Cartoline dagli altri spazi* del 1996, serie impegnata nel racconto della Napoli contemporanea 175 - 176 - 177 - 178.

La grande differenza, rispetto all'intero panorama della fotografia, è il ritorno all'impegno sociale che quest'arte aveva in qualche modo trascurato. Vi si ritrova quindi un ritrovamento della centralità dell'individuo, della sua storia, e soprattutto della città in cui egli vive e si muove.

Illustra Napoli sia con il filtro metafisico del padre, che con quello del reportage sociale tradizionalmente inteso. Le persone singole o in coppia sono collocate nel fotogramma a colori al centro del fotogramma o lungo i terzi, osservano l'obiettivo con la propria espressione, i loro costumi e oggetti. Queste figure sono poi avvolte dal contesto urbano e metropolitano in prossimità del *Centro Direzionale* di Napoli, e costituiscono "[...] un paesaggio umano variegato, seppur alla base ordinario, che si confronta con una metropoli in costante trasformazione." (Jodice, Cartoline dagli altri spazi, 1998). Nel contesto di questa città divenuta metropoli, non l'unica alla fine del millennio, la gente si impegna con tenacia nel tentativo di avviare nuove esperienze, e la determinazione di ogni individuo diventa una forma di adattamento e di risposta alla mutevolezza del contesto urbano:

> "Nel suo incessante mutamento, la dimensione delle metropoli non sostiene più la politica della vicinanza, i suoi abitanti smarriscono il senso di intimità territoriale, quel sentimento di familiarità che ci fa sentire a casa tra le mura della nostra città. Nasce così nei suoi abitanti un sentimento di dissolvenza, una sensazione di disappartenenza verso le cose del mondo" (Jodice, 1996).



177



178

176 - *F. Jodice, Cartoline dagli altri spazi #3, Napoli, 1996*
© Francesco Jodice

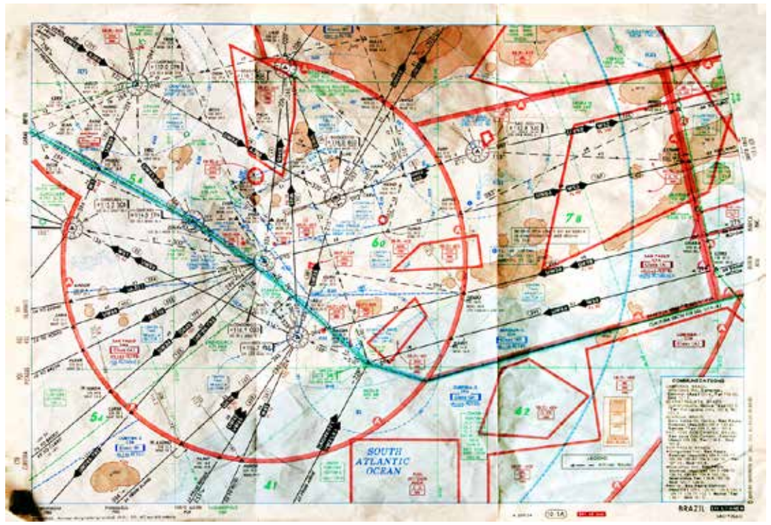
177 - *F. Jodice, Cartoline dagli altri spazi #4, Napoli, 1996*
© Francesco Jodice

178 - *F. Jodice, Cartoline dagli altri spazi #23, Napoli, 1996*
© Francesco Jodice

L'osservatore, pertanto, è sospinto a riflettere sulla città e sull'impatto del progresso, un tema che diventa uno dei cardini della realtà che Jodice osserva. Non casualmente si racconta una Napoli che, a sua volta, appare come una megalopoli dalle sembianze orientali cinesi o giapponesi, sfugge all'immediata percezione di essere una città italiana.

La copertina del libro correlato 175, presenta due gemelle in abiti rossi in una delle piazze del Centro Direzionale, luogo che ricorda gli spiazzi di Hong Kong o Pechino. La sovraesposizione del pavimento crea un effetto che potrebbe far sembrare le figure aggiunte in post-produzione. Tuttavia, l'autore afferma che questo sia un modo per generare sospetto nel lettore, inducendolo a interrogarsi sulla reale presenza delle persone nel luogo.

La sua intenzione è quella di mettere lo spettatore davanti a una realtà da esaminare e verificare, stimolando una ricerca che instauri un coinvolgimento più profondo con l'immagine. Egli non crede che l'arte porti con sé dei significati, ma crede che un'opera possa insospettire lo spettatore, è il sospetto fondato che guida nell'approfondimento dei temi presentati, e quindi in una possibile azione per il cambiamento (Curti, 2020, p. 234).



179

2.7.2 Processo e pensiero

Una volta effettuato l'accesso al suo materiale biografico e all'archivio Francesco Jodice, a differenza di molti altri fotografi, nel descrivere ogni opera ci si imbatte sempre nella voce 'processo'.

Il percorso che precede la realizzazione di un'opera, che è a tutti gli effetti definibile progetto, è ciò che getta le fondamenta di un impianto teorico che sostiene dei temi concreti. La ricerca, l'esplorazione e l'indagine sono momenti fondamentali che Jodice ha da sempre adottato nella sua attitudine. Per raggiungere un certo grado di consapevolezza, in modo da produrre arte con la funzione di impegno sociale e politico, definisce il proprio processo come una successione di fasi che hanno inizio da un "cortocircuito che riceve da un agente esterno" (Jodice, What We Want, 2022).

Tale cortocircuito, che può derivare dalle fonti più differenti (media di massa, libri, giornali o esperienze vissute), genera una certa instabilità che stimola l'approfondimento e quindi la costruzione di una posizione critica. Nel momento in cui le fondamenta teoriche sono state acquisite, ha luogo l'ultima fase del processo che identifica la formalizzazione e la scelta del linguaggio più adatto alla narrazione (Jodice, What We Want, 2022).

A partire dalle *Cartoline dagli altri spazi* (1996), si aprono nuove argomentazioni rispetto all'urbanistica e alla città. Per questo il processo di ricerca è ampliato, ed è determinato a includere nuovi luoghi, nuove persone e nuove comunità, l'interesse per i suoi spazi e le sue costruzioni non è casuale, ma lo si deve alla sua laurea in architettura conseguita nel 1995.

179 - *F. Jodice, What We Want (serie), Sao Paulo, 2006*
© Francesco Jodice - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

180 - *F. Jodice, What We Want (serie), Tokyo T03, 1999*
© Francesco Jodice - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT



180

Da questi presupposti, il progetto *What We Want* (1996) è definito da lui stesso "un atlante geopolitico composto da fotografie e testi sulla modificazione del paesaggio, visto come la proiezione dei desideri delle persone" (Jodice, What We Want, 2022). Iniziato nel 1996 è tutt'ora attivo, e procede per archiviazione cumulativa di circa 170 lavori in diverse metropoli nel mondo.

La raccolta è molto eterogenea, presenta immagini che si muovono dal paesaggio al ritratto ambientato, sino alla fotografia di interni. Nelle vedute di grande formato, si assiste all'incontro tra le nuove forme dell'abitare e le testimonianze di costumi e attività ferme nel tempo. Sono raccontati i flussi di cambiamento e continuità degli spazi, di innovazione e radicamento delle comunità che le popolano.

Una vasta folla di persone in movimento sovrastata dalle luminarie pubblicitarie di Tokyo 180, con uno sguardo sull'assetto urbanistico compresso e fitto 185. Il cosmodromo di Baikonur avvolto dal silenzioso deserto del Kazakistan 186, o un quartiere di Dubai che ricorda la Firenze del Rinascimento, che nasconde sui suoi tetti i massicci impianti di condizionamento 181; fino a giungere alla completa assenza di vita di un cimitero di Gerusalemme 187.

È proprio la ricerca tra piccole e grandi città tra cui Singapore, Parigi, Sao Paulo, Dubai, Tokyo, New York, che dimostra la costante e onnipresente evoluzione che l'assetto sociale sta assumendo, luoghi entropici che fanno del rito della trasformazione un fenomeno continuo (Jodice, I have seen this place before, 2011).



181



182

What We Want è un progetto attivo, di cui si raccolgono e sedimentano gli scatti e si realizzano esposizioni. La scelta sincretica dei linguaggi declina il progetto in varie forme, che spesso vertono anche a installazioni site-specific[2].

In quest'ottica che prevede dei linguaggi misti, di cui si tratterà nel paragrafo a seguire, bisogna evidenziare un ultimo aspetto che considera la partecipazione delle giovani generazioni. Ogni mostra, infatti, è anticipata da una performance che prevede la partecipazione dei ragazzi delle scuole in prossimità del luogo di esposizione. Per porre l'accento e iniziare una considerazione rispetto alla complessità dell'arte e sul rapporto tra l'adolescenza e la comprensione della stessa, essi sono chiamati a trascrivere sulle pareti espositive i testi, complessi e argomentati, che affiancano le opere.

[2] Con il termine 'Site-specific' si intende un'opera d'arte, un progetto o una performance creati appositamente per un luogo specifico, prendendo in considerazione le caratteristiche fisiche e storiche del contesto in cui si trova. In particolar modo può concepito in dialogo diretto con una comunità locale, al fine di rappresentarla, raccontarla o darne voce.

181 - 182 *- F. Jodice, What We Want (serie), Dubai, 2009*
© Francesco Jodice

183 *- F. Jodice, What We Want (serie), Aral, 2008*
© Francesco Jodice

183





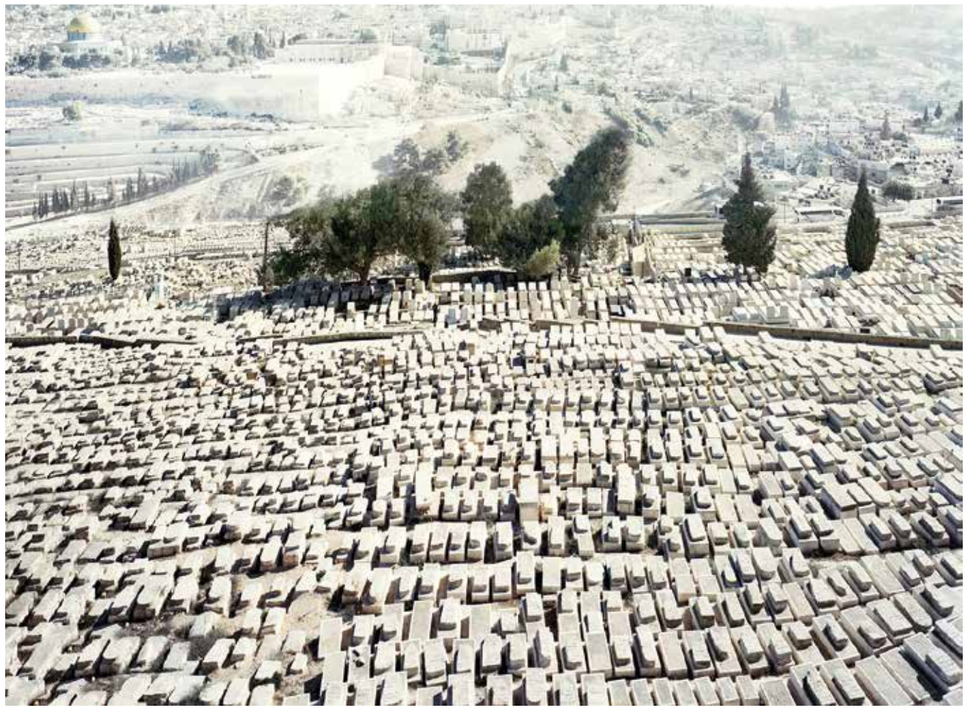
184



185

186





187



188



189

2.7.3 Linguaggi misti

Uno degli elementi distintivi della ricerca artistica contemporanea risiede nell'attenzione dedicata al progetto, con un focus interessato alla strutturazione delle singole fasi di realizzazione. Nonostante l'obiettivo finale rimanga la produzione di un'opera d'arte, associata a molteplici valori e significati aperti all'interpretazione, si nota nel corso degli ultimi trent'anni un cambiamento significativo nell'approccio, mirato a migliorare la relazione tra l'opera d'arte e il suo progetto. Pertanto, oltre al risultato finale, è valorizzato anche il processo di ideazione e produzione, nonché l'eventuale ricerca teorica che ne costituisce il pensiero.

Nel caso di Francesco Jodice, come osservato nei paragrafi precedenti, l'attenzione al processo è rigorosa quanto fondamentale, ma acquisisce un valore ancora superiore se si considerano più attori che contribuiscono alla costruzione dell'opera stessa.

Nel 2001 viene fondato il collettivo artistico indipendente *Multiplicity* 188, agenzia territoriale di indagine composta dalle figure professionali più diverse, che hanno come obbiettivo la ricerca e la produzione di materiale artistico per la divulgazione e la denuncia di vicende sociali controverse. Vi fanno parte architetti, geografi, artisti, urbanisti, fotografi, sociologi, economisti e documentaristi. Questa ricerca si concretizza ed è esposta attraverso installazioni, workshop e pubblicazioni, rappresentando un approccio eterogeneo, un vero e proprio network completo di più visioni (Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 2019).

Francesco Jodice con John Palmesino, Stefano Boeri, Francisca Insulza, Maddalena Bregani e Giovanni La Varra, presentano per la prima volta nel 2002 il progetto *Solid Sea: The Ghost Ship*, in occasione della mostra di arte contemporanea *Documenta 11*, tenuta a Kassel (Germania). È un progetto che si esprime attraverso la forma video, che focalizza la sua attenzione sullo stato del Mar Mediterraneo nei primi anni del XXI secolo.

Definito storicamente come il 'Mare Nostrum', questo corpo d'acqua emerge ora come l'unico confine stabile in regioni flagellate da conflitti e incertezze politiche.

Il *Mare Nostrum* si trasforma da elemento liquido a una sorta di 'terra' impenetrabile, attraversata da percorsi precisi che governano flussi di persone, merci, informazioni e denaro. Questa dinamica, lontana dall'agevolare gli incontri, genera invece limiti, gerarchie e discriminazioni. Il primo episodio di *Solid Sea* intitolato *The Ghost Ship* ricorda la vicenda della *Yiohan*, nave greca partita da Cipro con a bordo circa 450 clandestini di origini medio-orientali. La sera del 25 dicembre 1996, a diciannove miglia di distanza dalla costa siciliana, la *Yiohan* trasferì 300 immigrati su un peschereccio destinato a condurli sulla terraferma. Purtroppo, uno scontro tra le due imbarcazioni causò danni irreparabili allo scafo del peschereccio determinandone il naufragio e la drammatica morte di 283 persone 189.

L'indagine in corso all'interno del progetto *Solid Sea* di *Multiplicity* analizza i flussi e le traiettorie che attraversano questa regione geografica, contribuendo a delineare l'identità delle persone che la abitano. Al momento, *Solid Sea* si compone di quattro casi studio, di cui ognuno impiega varie tecniche di osservazione, analisi e rappresentazione: *The Ghost Ship, Odessa/The World, The Road Map* e *(M)RE-Tourism*.

È una ricerca scientifica trasferita attraverso il sistema dell'arte, dotata di un rigore importante nella verifica e nella rappresentazione delle informazioni (Multiplcity, 2002).

184 - *F. Jodice, What We Want (serie), Ostenda, 2005*
© Francesco Jodice - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

185 - *F. Jodice, What We Want (serie), Tokyo, 1999*
© Francesco Jodice - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT

186 - *F. Jodice, What We Want (serie), Baikonur, 2008*
© Francesco Jodice

187 - *F. Jodice, What We Want (serie), Jerusalem, 2010*
© Francesco Jodice

188 - *F. Jodice, Collettivo Multiplicity, 2002*
© Francesco Jodice

189 - *F. Jodice, Resti di una scarpa in fondo al mare, Solid Sea:The Ghost Ship (Estratto video), Mar Mediterraneo, 2002*
© Francesco Jodice



190





191 - 192

Se già questo approccio risulta radicale nel modificare la rappresentazione e il ruolo che l'artista ricopre nel processo, è altresì importante sottolineare l'importanza del dialogo di più parti che sanno esprimersi con linguaggi diversi.

Jodice non si limita esclusivamente alla fotografia, ma ricerca tutti quei medium che possono veicolare e aumentare l'impatto comunicativo della fotografia. In quest'ottica, già nel 1998, si possono apprezzare alcuni progetti multimediali che fanno della rappresentazione video l'ulteriore progresso della sua fotografia. È definibile come un linguaggio misto, sempre volto a ricercare la forma comunicativa migliore, in funzione del luogo in cui l'opera è esposta, e in funzione dello spettatore che la osserverà 190 - 191.

Quest'ultima attenzione rivela l'altro interesse del fotografo contemporaneo: la considerazione, già in fase di progetto, dell'impatto e delle modalità di interfaccia del risultato finale con le persone. A partire da questo principio nel modus operandi di Jodice, fotografia, video, installazione e scrittura concorrono a una visione poliedrica. A fronte dell'immobilità dell'opera vi è una nuova consapevolezza, ovvero quella che l'osservatore ne vuole fruire. Non è più lo spettatore passivo, ma il partecipante di un fenomeno in divenire.

Con lo stesso approccio, nato con la conclusione di *Multiplicity*, crea dal 2006 la serie *Citytellers* "[...] un ibrido tra un prodotto cinematografico, un'opera d'arte e un documentario" (Jodice, Dialogo su Citytellers, 2010). Considera città disuguali come Sao Paulo (2006), Dubai (2010) e Aral (2010) come organismi complessi, sotto la lente dell'antropologia urbana, per raccontare la trasformazione repentina della città e definendone i conseguenti fenomeni sociali e politici.

190 - *F. Jodice, Solid Sea:The Ghost Ship (Installazione), CAMERA Centro Italiano per la Fotografia, Torino, 2015*
© Francesco Jodice

191 - *F. Jodice, Solid Sea:The Ghost Ship (Installazione), Fotomuseum Winterthur, Winterthur, 2016*
© Francesco Jodice

192 - *F. Jodice, Solid Sea:The Ghost Ship (Estratto video), Mar Mediterraneo, 2002*
© Francesco Jodice

193 - *F. Jodice, Spectaculum Spectatoris (Installazione), Bildmuseet, Umeå, Svezia, 2012*
© Bildmuseet - Umeå University

193



2.7.4 Spettatori contemporanei

Nel 2011 Francesco Jodice fu invitato a tenere una mostra personale al Museo Nacional del Prado, la cui richiesta era il racconto degli spazi museali e del contenuto culturale di questi. La tendenza di un fotografo, in queste situazioni, è quella di raccontare le opere sotto una luce insolita, come fece il padre Mimmo, per esempio, mostrando siti culturali dalla propria personale prospettiva.

Il suo processo di analisi, tuttavia, lo condusse a una considerazione che benché elementare, risulta quantomeno inesplorata: il museo è costituito formalmente dalle opere, ma è tale in quanto lo rendono vivo delle presenze umane: gli spettatori. Con la loro assenza, il museo non avrebbe senso di esistere. In un contesto in cui la fruizione dell'arte è sempre più interattiva, la concezione tradizionale dell'istituzione come custode passiva di opere d'arte viene ridefinita. Gli spettatori, con le loro interpretazioni, riflessioni e interazioni, diventano costruttori attivi del significato e dell'esperienza museale.

"È anche presumibile immaginare che nell'arco di quasi trecento anni nei musei di tutto il mondo diverse centinaia di milioni di avventori abbiano visitato e vissuto le collezioni di tali musei, eppure del loro passaggio e della loro esperienza non resta quasi alcuna traccia visiva"
(Jodice, Prado - Spectaculum Spectatoris, s.d.).



194

Con il progetto *Spectaculum Spectatoris* propone alla direzione del museo l'acquisizione visiva delle persone che transitano nelle sale del museo, per creare l'archivio dello spettatore contemporaneo. In alcune settimane di lavoro, Jodice con il suo gruppo ha registrato sotto forma di fotografie animate (video statici della persona in posa) circa 800 visitatori tra famiglie, coppie e singole persone di diverse età e nazionalità. Sia in primo piano, che nella dimensione intera, le figure sono circondate dagli spazi del museo e dalle opere in esso contenute. Alle loro spalle si apprezza Goya, Vermeer o Velazquez, ma la sfocatura dello sfondo conferita non distoglie mai lo sguardo dalla persona in posa naturale 195.

> "Ciò che trovo straordinario è il cumulo di pulsioni, desideri, emozioni, estasi, riflessioni, gioie, rabbie, silenzi che il popolo del Prado e di infiniti altri luoghi simili trattiene e rilascia dentro la casa-museo. Il ritratto infinito che anima questo lavoro è il racconto dello 'spettacolo dello spettatore', una moltitudine ricca di diversità messa a confronto con la storia dell'arte"
> (Jodice, Prado - Spectaculum Spectatoris, s.d.).

In questo modo si raccolgono le impressioni e i volti, che muteranno con il tempo e con la storicizzazione 197 - 198.

L'esperienza non si conclude nell'atto di fotografare, ma continua in seguito con l'esposizione nel museo, a fianco della sezione dei pittori italiani, sia con la stampa dei ritratti 194, che con la loro proiezione attraverso proiezioni digitali. Su questi schermi, la casualità con la quale l'osservatore capita nel museo viene riprodotta esibendo cinque ritratti sorteggiati casualmente da un software, come le tessere di una slot machine 193. Affiancati l'un l'altro, in scala 1:1, interrogano a loro volta chi le osserva, facendo sentire lo spettatore stesso il capolavoro osservato 193.

L'ultimo atto dell'opera prevarica i confini del museo, andando a esibirsi all'esterno. Infatti, alcuni di questi schermi, posti in prossimità delle finestre, sono osservabili durante tutta la giornata, anche dall'esterno del museo, restituendo alla città, l'immagine delle persone che la vive. Il progetto è stato replicato in altre istituzioni museali tra cui i Musei Vaticani o il Museo dell'Immagine in Svezia 196.

194 - *F. Jodice, Spectaculum Spectatoris (Stampe in Esposizione), Madrid, 2011*
© Francesco Jodice

195 - *F. Jodice, Jodice durante il processo, Spectaculum Spectatoris Prado, Madrid, 2011*
© Francesco Jodice

196 - *F. Jodice, Spectaculum Spectatoris (Installazione), Bildmuseet, Umeå, Svezia, 2012*
© Bildmuseet - Umeå University

195



196



197 - 198 - *F. Jodice, Selezione di ritratti scattati nel processo, Spectaculum Spectatoris Prado, Madrid, 2011*
© Francesco Jodice



197

198



Bibliografia

Agnetti, G. (1987). *Il barone Pisani e la real casa dei matti. Quaderni bib. siciliana di storia e letteratura.* Palermo: Sellerio Editore.

Aime, M. (2008). *Il primo libro di antropologia.* Torino: Einaudi.

Anselmi, S. (1979). Paesaggio agrario e territorio: la distruzione di una collina in nove fotografie di Mario Giacomelli, 1955-1977. *Proposte e Ricerche*, 5-20.

Audisio, E. (2010, Novembre 07). Giacomelli. Scatti solo per me. *La Domenica di Repubblica*(300), p. 40.

Basaglia, F., & Basaglia Ongaro, F. (1969). *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin.* Trieste: Einaudi.

Battaglia, L., & Pisu, S. (2020). *Mi prendo il mondo ovunque sia. Una vita da fotografa tra impegno civile e bellezza.* Torino: Einaudi.

Benjamin, W. (1966). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica.* Torino: Einaudi.

Berengo Gardin, G. (1965). *Venise del Saisons.* Losanna: Clairefontaine.

Celant, G. (1993). *Ugo Mulas.* Milano: Federico Motta.

Curti, D. (2020). *Capire la fotografia contemporanea.* Venezia: Marsilio.

De Seta, C. (1981). *Sette fotografi per una nuova immagine.* Milano: Electa.

Dellapiana, E., & Montanari, G. (2019). *Una storia dell'architettura contemporanea.* Milano: Utet.

Ghirri, L. (1988). *Un piede nell'Eden.* Milano: Meltemi.

Ghirri, L. (1989). *Paesaggio Italiano.* Milano: Electa.

Ghirri, P., & Taramelli, E. (1992). *Luigi Ghirri. Vista con camera 200. Fotografie in Emilia Romagna.* Milano: Federico Motta.

Giannelli, A. (2007). *Follia e psichiatria: crisi di una relazione.* FrancoAngeli.

Ginsborg, P. (2006). *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi.* Milano: Einaudi.

Graziarli, A. (1998). *Lo sviluppo dell'economia italiana.* Torino: Bollati Boringhieri.

Jodice, F. (1998). *Cartoline dagli altri spazi.* Milano: Motta.

Jodice, F. (2010, febbraio 16). Dialogo su Citytellers. (G. Maraniello, Intervistatore)

Jodice, F. (2011). *I have seen this place before*. (A. Madesani, Intervistatore) Dalai.

Koch, R., & Mauro, A. (2005). *Gianni Berengo Gardin.* Roma: Contrasto.

Levi, P. (1947). *Se questo è un uomo.* Torino: Einaudi.

Mulas, U. (1974). *La fotografia.* (P. Fossati, A cura di) Torino: Einaudi.

Mulas, U., & Argan, G. (2008). *Alexander Calder.* Roma: Officina Libraia.

Mulas, U., & Sergio, G. (2007). *La Scena dell'Arte.* Firenze: Electa.

Mulas, U., & Trini, T. (1988). *Vent'anni di Biennale.* Milano: Mondadori.

Multiplcity (Regia). (2002). *Solid Sea, Multiplicity* [Film]. Mar Mediterraneo: Youtube.

Naim, M., & Turchetti, M. (2020). *Gianni Berengo Gardin e la Olivetti.* Milano: Silvana Editoriale.

Remotti, F. (1993). *Luoghi e corpi. Antropologia dello spazio, del tempo e del potere.* Torino: Bollati Boringhieri.

Scianna, F. (2016, Febbraio 26). Pensare e scrivere da fotografo / Ferdinando Scianna. Obiettivo ambiguo. (E. Grazioli, Intervistatore)

Sciascia, L. (1965). *Feste religiose in Sicilia.* Bari: Leonardo da Vinci.

Sitografia

Amati, V. (2019, giugno 4). *Ugo Mulas: New York. Arte e persone*. Tratto da Il Fotografo: https://ilfotografo.it/primopiano/ugo-mulas-new-york-arte-e-persone/

Archivio Luigi Ghirri. (2022). *Archivio Luigi Ghirri*. Tratto il giorno 2 gennaio 2024 da https://www.archivioluigighirri.com/artworks/f-11-1-25-natural-light

Archivio Luigi Ghirri. (2022). *Biografia*. Tratto il giorno 30 dicembre 2023 da https://www.archivioluigighirri.com/biography

Arillotta, S. (2022, aprile 18). *Perché sì - Fata Morgana Web*. Tratto da Fata Morgana Web: https://www.fatamorganaweb.it/per-letizia-battaglia/

Belpoliti, M. (2022, marzo 30). *Ferdinando Scianna, fotoreporter e artista*. Tratto da Doppiozero: https://www.doppiozero.com/ferdinando-scianna-fotoreporter-e-artista

Belpoliti, M., & Scianna, F. (2020, Ottobre 10). *Una conversazione / Gianni Berengo Gardin fa 90*. Tratto da Doppiozero: https://www.doppiozero.com/gianni-berengo-gardin-fa-90

Biblioteca Fotografica. (2022, aprile 21). *Documentari [Video]*. Tratto da Biblioteca Fotografica: https://youtu.be/BYFCpV4RGA4

Biblioteca Fotografica. (2022, maggio 8). *Documentari [Video]*. Tratto da Biblioteca Fotografica: https://youtu.be/xyhjs2Gnwtg

Biondi Giacomelli, K. (2024). *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Tratto il giorno 4 gennaio 2024 da Archivio Mario Giacomelli: https://www.archiviomariogiacomelli.it/verra-la-morte-e-avra-i-tuoi-occhi/

Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci. (2019, Marzo 13). *Francesco Jodice | Caleidoscopio. Incontri di Fotografia*. Tratto il giorno 6 gennaio 2024 da https://www.youtube.com/watch?v=SNNO_3dR7×0

Costa, G. (2022, Aprile 14). *Il racconto. L'aperitivo con Letizia Battaglia e l'attimo fuggente del delitto Mattarella.* Tratto da La Repubblica: https://palermo.repubblica.it/cronaca/2022/04/16/news/la_morte_di_letizia_battaglia_franco_zecchin_diciotto_anni_insieme_fra_mattanze_e_minacce_della_mafia_ci_aiutavano_giul-345702819/

Giacomelli, K. B. (2023, Dicembre 18). *Vita*. Tratto da Archivio Mario Giacomelli: https://www.archiviomariogiacomelli.it/vita/

Jodice, F. (2022). *What We Want*. Tratto il giorno 5 gennaio 2024 da http://www.francescojodice.com/text.php?id=10

Jodice, F. (s.d.). *Prado - Spectaculum Spectatoris*. Tratto il giorno 6 gennaio 2024 da Francesco Jodice: http://www.francescojodice.com/text.php?id=87

Massimello, C. (2022, maggio 18). *La Biennale per Ugo Mulas*. Tratto da Il giornale dell'arte: https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/la-biennale-per-ugo-mulas/139304.html

Mulas, U. (1971). *Verifiche*. Tratto il giorno 15 gennaio 2024 da Ugo Mulas: https://www.ugomulas.org/gallery/verifiche/

Oltre il Chiostro. (2019). *Feste religiose in Sicilia*. Tratto il giorno 27 gennaio 2024 da Oltre il Chiostro: http://www.oltreilchiostro.org/feste-religiose-in-sicilia/

Pellegrino, S. (2011, Settembre 9). *Mario Giacomelli. I "pretini" di un grande fotografo italiano.* Tratto da Oicos Riflessioni: https://www.oicosriflessioni.it/wp-content/uploads/2011/09/PDF-Mario-Giacomelli-sciamanna.pdf

Rai – Radiotelevisione italiana. (2023, dicembre 22). *Ritratti. Ferdinando Scianna. I fotografi sono i lettori del mondo*. Tratto il giorno 10 gennaio 2024 da Rai Cultura: https://www.raicultura.it/arte/articoli/2023/11/Ferdinando-Scianna-478a8d3c-e465-4ab8-84f6-e0cab2567481.html

Save the Children. (2023, gennaio 13). *Etiopia: la crisi della fame colpisce 12 milioni di persone*. Tratto da Save the Children: https://www.savethechildren.it/blog-notizie/etiopia-la-crisi-della-fame-colpisce-12-milioni-di-persone

Scianna, F. (1986). *Ferdinando Scianna's Kami*. Tratto da Magnum Photos: https://www.magnumphotos.com/arts-culture/kami-ferninando-scianna/

Scianna, F. (2013, febbraio 26). *Jorge Luis Borges, Palermo, 1984*. Tratto da Doppiozero: https://www.doppiozero.com/jorge-luis-borges-palermo-1984

Scianna, F. (2014, ottobre 23). *Il dolore vissuto*. Tratto da Doppiozero: https://www.doppiozero.com/il-dolore-vissuto

Tagliacarne, A. (2011, novembre 28). *Bolivia, elettricità ai campesinos grazie a un missionario italiano*. Tratto il giorno 11 gennaio 2024 da Corriere della Sera: https://www.corriere.it/ambiente/11_novembre_28/bolivia-mostra-tagliacarne_26b5babe-19d1-11e1-8452-a4403a89a63b.shtml

Tre Oci. (2019). *viaggio, racconto, memoria*. Tratto da Ferdinando Scianna: https://www.ferdinandoscianna.it

W. Eugene Smith Memorial Fund. (2023). *1985 Letizia battaglia*. Tratto il giorno 9 gennaio 2024 da W. Eugene Smith Memorial Fund: https://www.smithfund.org/recipients/1985-letizia-battaglia



Fotografia e Arte

L'arte del cambiamento

Il termine 'arte' è caratterizzato da un'ampia e variegata gamma di significati all'interno del suo spazio semantico, e definisce una comune chiave di lettura declinata in contesti diversi. Dal latino 'Ars', in origine si riferiva all'abilità pratica e tecnica che caratterizzava l'esecuzione di un'attività, sia essa di natura manuale o intellettuale. Nel dettaglio definiva una competenza approfondita sviluppata nel tempo da accorgimenti tecnici, pratici e dettati dall'esperienza.

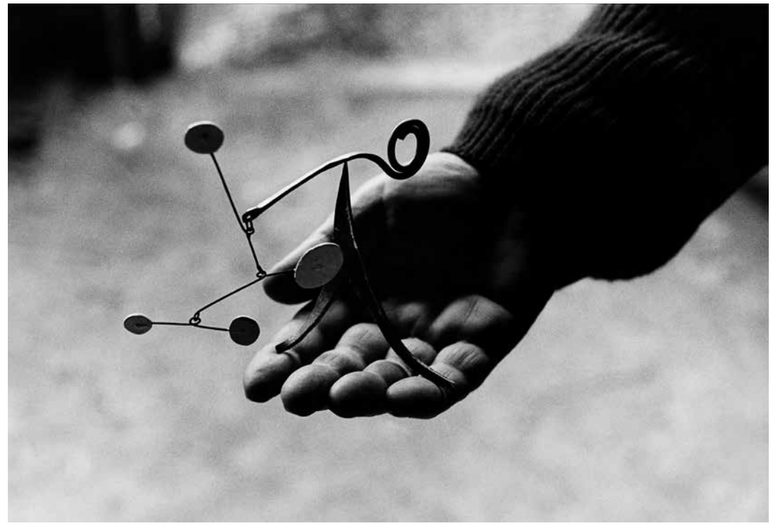
Nel tempo, l'uso del termine è stato ampliato per definire non solo attività con una perizia tecnica impeccabile, ma anche una profonda conoscenza dei principi estetici e una capacità di coniugare tali principi con l'espressione creativa. Attualmente l'utilizzo di questo vocabolo considera qualsiasi attività umana, svolta singolarmente o in collettività, che porta a strutture di creatività ed espressione estetica, volte a esprimere idee, sentimenti, emozioni e relazioni.

È un fenomeno che si manifesta attraverso la forma, materiale o intangibile, che diventa il mezzo con cui trasmettere un messaggio ad altri individui. Ogni forma è quindi uno strumento di comunicazione, che è tale in quanto si costituisce di un linguaggio. La forma consente all'idea dell'opera di materializzarsi. Non descrive solo una condizione fisica, ma delinea una visione astratta, concettuale, divenendo il modo di articolarsi di una data realtà.

Sintetizzando la definizione precedente, potremmo sostenere che il termine 'arte' sottolinei la capacità di eseguire o generare un artefatto, seguendo regole codificate o acquisite dall'esperienza. Tuttavia, sorge la legittima domanda: come vengono definite queste regole?

Nella storia dell'uomo tutte le civiltà hanno fatto utilizzo dell'espressione artistica. La letteratura attuale (Ingold, 2019; Gell, 2021; Aime, 2008), che osserva il fenomeno da un punto di vista antropologico, ritrova in ogni cultura la capacità di definire un proprio modo di intendere l'arte, attraverso l'elaborazione di un linguaggio esteso e diversificato, che non delinea solo un gusto estetico, ma attribuisce simboli e valori al risultato dell'operazione artistica. La risultante di questo processo, che prende il nome di 'opera d'arte', è leggibile attraverso tre livelli che coesistono, che la definiscono nella sua interezza rispetto al trascorso, al presente e al futuro della cultura di riferimento.

199



199 *- Ugo Mulas, Alexander Calder, 1963*
© Eredi Ugo Mulas

La sua produzione la si deve all'artista, che attraverso dei passaggi più o meno definiti, determina la creazione dell'artefatto. Ogni opera è quindi manifesto del periodo in cui viene prodotta, poiché ne racconta i linguaggi, le strutture, le abitudini e le emozioni vissute dal suo ideatore e percepite dalla società. Diventa un modello che incorpora in maniera più ampia una visione dell'intero contesto culturale.

Talvolta, le generazioni successive, possono riprendere il modello e renderlo proprio, attraverso una costante ripetizione e adattamento degli 'stili' precedenti (Aime, 2008). Mentre forme, valori e significati possono cambiare ed essere trasmessi da un periodo temporale al suo successivo, ciò che cambia sensibilmente è la funzione che ciascun modello ha avuto nel suo contesto originario.

Quello che oggi si considera come forma artistica ha origine da chi, anticipando la nostra stessa esperienza, ha tracciato percorsi di ripresa e alterazione (Kubler, 2002). Questo vasto compendio di regole e postulati è oggetto di una costante rielaborazione ed espansione, un omaggio all'incessante evoluzione sia dell'uomo in veste di 'creatore', sia dell'uomo 'osservatore', in simbiotica collaborazione a favore del mutamento.

Dunque, da questa osservazione sorge l'idea di arte come promotrice del cambiamento, in cui si dimostra come le metamorfosi di tali norme non siano solo un retaggio dell'artista, ma bensì il risultato della risonanza colta da coloro che osservano e valorizzano l'arte stessa. In effetti, queste informazioni non sono contenute all'interno di un onnicomprensivo tomo consultabile a piacimento, ma sono parte dell'essenza intrinseca dell'uomo, incluse in ciò che oggi è definito come cultura.

3.1 Fotografia come arte visiva

Il riferimento all'ambito artistico considera 'arte' un numero elevato di attività. Il termine stesso è stato acquisito linguisticamente e utilizzato in numerose altre discipline, anche in modo improprio e superficiale. Per completare e delineare al meglio il tema della ricerca, è possibile effettuare un tentativo nel creare una distinzione delle discipline artistiche, in qualità di strumenti di comunicazione con l'osservatore.

L'essere umano cerca di comprendere, trovando il senso di ciò che lo circonda attraverso dei mezzi, che interagiscono con il suo apparato sensoriale. I mezzi possono essere suddivisi in: 'motori', che riguardano il movimento e la gestualità dell'individuo; 'sonori', che includono la comprensione di un linguaggio verbale e musicale; 'visivi' se utilizzano un linguaggio visuale. Per esempio, pittura e scultura possono essere intese come mezzi espressivi 'visivi', in quanto sfruttano un linguaggio geometrico-concettuale, compositivo ed estetico che stimola il nostro sistema di visione. A seguito di questa distinzione ci si accorge che, in qualsiasi modo essa si esprima, l'opera rientra almeno in una delle tre categorie. Se un brano musicale comunica delle informazioni attraverso l'udito, anche il linguaggio verbale diventa una forma d'arte uditiva. Talvolta i mezzi utilizzano sistemi percettivi combinati: il Teatro o la Cinematografia sono la combinazione del visivo con il sonoro, così come la Danza si sovrappone interamente alle tre le categorie.

Così come 'arte', il termine 'immagine' raccoglie una moltitudine di applicazioni e di significati, i quali convergono nella rappresentazione del reale attraverso lo stimolo visivo. L'immagine è descritta come "la forma esteriore di un corpo percepita attraverso i sensi, specialmente con la vista". Nel suo significato più ampio, è la rappresentazione artistica plastica o grafica, di un oggetto o di un complesso di elementi, che mira principalmente a comunicare attraverso la generazione di immagini, impresse su differenti supporti. Queste sono contrapposte alle figure del reale, emulandone l'apparenza e la parvenza (AA. VV., Treccani. Dizionario della Lingua Italiana, 2017).

È interessante il legame che il termine ha stabilito con i processi cognitivi: l'immagine è intesa come rappresentazione mentale di cose, persone, situazioni vissute o non esistenti, anche prodotto della fantasia, talvolta rappresentative di elementi concreti e sensibili di un'idea astratta (AA. VV., Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana, 1973).

3.1.1 Arte dell'uomo contemporaneo

Se sino alla prima metà dell'Ottocento la pittura dominava il vasto campo delle arti visive, oggi la generazione delle immagini è affidata a un procedimento artistico che, senza eguali nella storia, ha avuto una diffusione rapida quanto capillare. Questo procedimento, destinato a divenire una forma d'arte, consente di imprimere su un supporto fisico (ora perlopiù elettronico) le immagini dei corpi posti dinanzi a un sistema ottico. Attraverso questo processo analogico o digitale si ottiene una rappresentazione veritiera o rielaborata del reale che prende il nome di fotografia: l'atto di scrivere con la luce; dal greco antico *φάος* 'luce' e *γραφή* 'scrittura'.

Sebbene non vi sia un documento che ne attesti la nascita, si deve la creazione del vocabolo a Sir John Frederick William Herschel, che nel 1839 analizza i processi fotosensibili di impressione di immagini su alcuni supporti cartacei appositamente trattati.

L'uomo ha sempre ricercato la possibilità di trattenere alcuni aspetti della propria realtà, al fine di utilizzare l'immagine con intenzioni sempre differenti. Il procedimento pittorico, così come quello scultoreo, hanno conseguito questo obiettivo, seppur richiedendo l'intervento del singolo soggetto nell'ideare, progettare e realizzare l'oggetto d'arte. L'artista rappresenta il reale conferendo all'opera il suo grado di interpretazione.

Tuttavia, 'Fotografare' è l'atto di riprodurre un oggetto o una scena di un dato contesto, in un istante temporale specifico, catturandone visivamente ciò che vi è collocato. In tal senso, la fotografia agisce come mezzo di documentazione visuale ed espressiva, distinguendosi dalle altre forme di espressione per via della sua capacità di rappresentare il reale con un certo grado di veridicità. Questo processo implica l'uso di tecniche e strumenti che garantiscano la registrazione del reale attraverso l'elaborazione della luce. Per questo motivo alcuni teorici (Barthes, 1980; Benjamin, 1966; Sontag, 2004) discutono, senza poter dare una sentenza certa, la possibile oggettività del mezzo fotografico.

Roland Barthes definisce questa arte come un 'medium bizzarro', Ferdinando Scianna come un 'linguaggio ambiguo' (Scianna, 2016), proprio poiché sospeso tra tecnica, pensiero e poesia.

Il suo legame con la tecnica, e quindi con la tecnologia, è indissolubile. La macchina fotografica, intesa largamente in tutte le sue varianti tecnologiche, è lo strumento necessario che consente di creare l'immagine, senza la quale la fotografia

stessa non potrebbe esistere, così come uno strumento musicale è necessario per la produzione di una melodia. Tale caratteristica costituisce un vero e proprio vincolo tecnico che ha limitato o ampliato le possibilità dell'espressione visiva. Dal dagherrotipo del 1839 alla pellicola a colori Kodak, sino al display OLED degli smartphone attuali. Lo strumento ha determinato l'evoluzione dei linguaggi, dei modi di comunicare e le caratteristiche estetiche dell'immagine. Questa considerazione evidenzia l'importanza di un atteggiamento consapevole del fotografo, che ha sviluppato un forte senso critico e una postura riflessiva rispetto a ciò che intende immortalare o raccontare.

Una fotografia è quindi il racconto di una data realtà, ma anche il pensiero di chi la esegue, concretizzata in un'immagine. Quando le due componenti di tecnica e pensiero dialogano correttamente tra loro, si accede alla dimensione artistica e poetica, in cui vengono espresse simbolicamente le emozioni e i concetti legati alle vicende dell'essere umano.

3.1.2 Sulla contemporaneità

Nel 1998 Maurizio Nannucci[1] scrive e rappresenta una delle frasi più emblematiche di descrizione della contemporaneità. Al centro della sperimentazione artistica di Nannucci, testo e linguaggio esprimono delle riflessioni di estrema attualità, esposte ed evidenziate da sistemi di illuminazione al neon. Una di queste, un tempo apprezzabile alla *Galleria di Arte Moderna e Contemporanea* di Torino (GAM), e all'*Altes Museum* di Berlino recita: "All art has been contemporary", "Tutta l'arte è stata contemporanea" 200.

Il concetto di contemporaneo, così come attualmente interpretato, in realtà ha necessità di essere meglio specificato, poiché a suo modo ogni arte è stata contemporanea, risultato del processo di pensiero, progetto, produzione e interpretazione di individui che hanno vissuto il loro presente. Infatti, come inteso da Nannucci, il termine stesso 'contemporaneo' intende un'azione, un fenomeno o un concetto

[1] Maurizio Nannucci è un artista concettuale italiano nato nel 1939, noto per il suo lavoro multidisciplinare che spazia dalla visual art, alla poesia e all'installazione. La sua pratica artistica si focalizza sulla fusione di testo e immagine, utilizzando spesso neon per esplorare la relazione tra linguaggio e spazio fisico.

200



200 - *Maurizio Nannucci, All Art Has Been Contemporary, Berlin, 1999*

che ha luogo, accade e si svolge in una finestra temporale simultanea, in uno stesso periodo di tempo. Altre letture e usi del vocabolo descrivono come contemporaneo "[...] ciò che appartiene all'età presente, alla vita attuale" (AA. VV., Treccani. Dizionario della Lingua Italiana, 2017).

Tuttavia, la periodizzazione storiografica identifica convenzionalmente come 'età contemporanea' il periodo che si estende dalla Rivoluzione francese e americana, durante l'ultimo trentennio del XVIII secolo, sino all'epoca attuale. Questo tipo di attribuzione è dovuta alle importanti trasformazioni in termini politici, tecnologici e sociali che hanno caratterizzato le società occidentali dell'Ottocento. Data questa suddivisione e preso atto del significato del termine, potremmo quindi sostenere di essere nella stessa contemporaneità di un individuo vissuto nel 1824, ma emerge immediatamente la discordanza di tale affermazione. Infatti, ancor più nelle discipline artistiche che in quelle politiche, si è consapevoli che movimenti, correnti e tendenze, come il Romanticismo per esempio, non sono contemporanei, vista la distanza dagli ideali e dei valori dal presente. Dunque, l'adozione di questa suddivisione della misura temporale, cambia totalmente il rapporto con ciò che è stato.

In questo contesto, la fotografia si inserisce nella contemporaneità come un'arte completa già nel 1936, quando Walter Benjamin scrive[2]:

> "Verso il 1900, la riproduzione tecnica aveva raggiunto un livello che le permetteva non soltanto di prendere come oggetto tutto l'insieme delle opere d'arte tramandate e di modificarne profondamente gli effetti, ma anche di conquistarsi un posto autonomo tra i vari procedimenti artistici" (Benjamin, 1966, p. 21).

[2] Ulteriormente significative sono le parole di Paul Valéry rispetto alla semplicità delle azioni dettate dalla riproducibilità tecnica, riportate da Benjamin (1966), che precedono il discorso citato: "Come l'acqua, il gas o la corrente elettrica, –fotografia e cinema– entrano grazie a uno sforzo quasi nullo, provenendo da lontano, nelle nostre abitazioni per rispondere ai nostri bisogni, così saremo approvvigionati di immagini e di sequenze di suoni, che si manifestano a un piccolo gesto, quasi un segno, e poi subito ci lasciano".

Infatti, questo procedimento artistico acquista nei decenni un'importanza tale da riuscire a ottenere una propria autonomia, e insieme alla cinematografia, sono state in grado di sovvertire la forma tradizionale dell'opera d'arte, non solo per gli aspetti legati a ciò che Benjamin definisce di 'riproducibilità tecnica', ma perlopiù per il modo in cui le storie e i contenuti sono raccontati e veicolati tra i singoli individui.

Dopo la caduta delle monarchie, nel corso di un graduale processo che ha voluto l'istituzione di regimi democratici, di maggior sviluppo nel corso del secondo Novecento, si osserva un'espansione delle possibilità degli individui di accedere al vasto bagaglio conoscitivo dell'uomo. L'articolazione degli sforzi democratici ha garantito un accesso ampio e senza precedenti alla cultura (intesa come sapere e conoscenza), superando le restrizioni che in epoche passate limitavano l'accessibilità alle informazioni. Questo processo promuove una nuova visione sociale di apertura e inclusione, esaltando la relazione intrinseca tra arte, individuo e società.

Il ruolo dell'immagine e della fotografia acquistano un'importanza gradualmente maggiore, che accompagnata dal progresso tecnologico, stimola le ricadute sociali e politiche. Quando nel 1877 Muybridge riuscì a ritrarre la *Giumenta al Galoppo* con le quattro zampe alzate, in una serie cronofotografica di 24 scatti, si tracciò effettivamente il cambio nel rapporto di riproduzione della realtà, che fu radicale nonostante il mezzo fotografico fosse già ampiamente utilizzato e sufficientemente sviluppato tecnicamente.

Il concetto di istante fu totalmente riconsiderato, e ne furono ampliate le possibilità d'uso. Così il ruolo del fotografo cambiò e iniziò a porre in esame gli aspetti della realtà apparente, e della poetica legata alla cattura di un dato istante. La potenza espressiva del mezzo venne sperimentata e ulteriormente ampliata dal gruppo americano *Photo-Secession*, istituito da Alfred Stieglitz nella New York del 1902, che si pose come la *Secessione Viennese* in pittura, nell'ottica di rivedere la posizione della fotografia rispetto alle arti consuete. Seppur di breve durata il movimento riuscì a distaccarsi dalla oggettiva documentazione della realtà, esplorando soprattutto il legame con il pittorialismo americano[3]. Questo approccio innovativo ha portato

[3] Il pittorialismo americano fu un movimento sorto tra tardo Ottocento e primo Novecento, utilizzava varianti delle tecniche fotografiche per creare immagini simili a dipinti, trasmettendo emozioni attraverso sfocature, manipolazioni in camera oscura e stampe artistiche.





201 - 202

a sperimentazioni tecniche inedite. Furono introdotte nuovi processi di stampa su carte pregiate, l'uso creativo di luce e fuoco selettivo, aprendo nuove vie, anche estetiche, all'espressione artistica. Parallelamente, il movimento organizzò mostre e pubblicazioni, tra cui la rivista *Camera Work* curata da Stieglitz, che svolsero un ruolo cruciale nel promuovere la fotografia come arte, presentando le opere e le idee innovative dei suoi membri, e contribuendo a diffondere l'apprezzamento per la fotografia come forma artistica anche tra le persone comuni (Curti, 2020).

Oltre alla fotografia detta 'documentarista', che dimostrava un certo rigore compositivo e una ricerca di verità nella rappresentazione, il ritratto era il genere fotografico prediletto, che passando per i primi dagherrotipi statici e rigorosi della fine dell'Ottocento, si aprì finalmente alla spontaneità del soggetto ritratto. Questo processo di maturazione raggiunse dei risultati importanti per la storia del l'immagine, con il lavoro di Lewis W. Hine a partire dal 1908.

Egli fu in grado di catturare e costruire delle immagini in grado di raccontare storie di persone comuni, espressive di una visione realista della modernità, ma proiettate all'impegno e alla denuncia sociale. Si può sostenere quindi una prima forma di 'attivismo visivo': egli documentò la dura realtà dei lavoratori nelle fabbriche, nei cantieri e nelle miniere, esponendo le condizioni pericolose e spesso disumane in cui lavoravano. In particolare, il suo operato rispetto ai bambini lavoratori è stato cruciale nell'ispirare cambiamenti legislativi per la protezione dei minori da sfruttamenti e condizioni dannose.

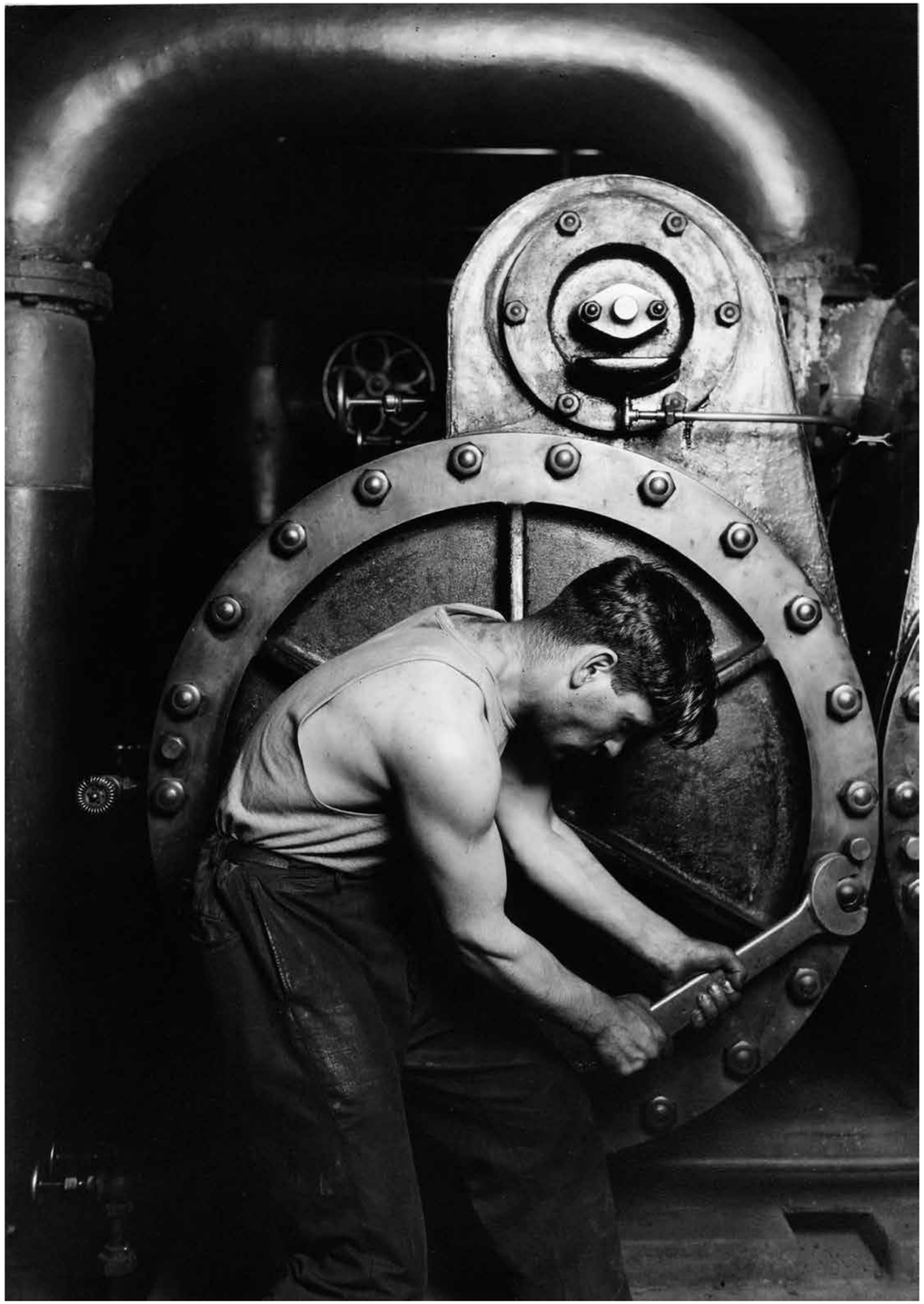
Hine non si limitò a documentare passivamente, ma cercò di mostrare l'umanità e la dignità delle persone nelle situazioni più difficili. Le sue fotografie contribuirono a sollevare consapevolezza ed ebbero un impatto positivo nell'influenzare le politiche del lavoro e il cambiamento sociale negli Stati Uniti 201 - 202 - 203.

Questo passaggio assume una rilevanza ulteriore poiché sottolinea un momento cruciale verso la 'democratizzazione dell'immagine'. Per la prima volta, la fotografia ha manifestato la sua capacità di agire come strumento democratico non relegato a una cerchia ristretta, ma si riscopre delle persone, e per le persone.

La capacità di catturare e documentare la realtà non solo ha consentito di rendere visibile l'esperienza umana in modo dettagliato e immediato, ma ha anche contribuito a offrire voce e rappresentanza a individui, comunità e persino a intere sezioni della società precedentemente trascurate o apparentemente invisibili.

201 - *Lewis Wickes Hine, Bambina che lavora come filatrice in un'industria tessile, Carolina del Sud, Stati Uniti, 1908*

202 - *Lewis Wickes Hine, Mezzanotte sul ponte di Brooklyn, Stati Uniti, 1906*



203

203 - *Lewis Wickes Hine, Meccanico di una centrale elettrica a lavoro su una pompa a vapore, Pennsylvania, Stati Uniti, 1920*

3.1.3 Il panorama sociale attuale

La società rivela una complessa tessitura di dinamiche sociali, culturali ed economiche, la cui trama intricata riflette le interconnessioni globali e le sfide emergenti. Questo panorama sociale, caratterizzato da un'ampia gamma di fenomeni e correnti, è già stato ampiamente esposto ed esaminato da Zygmunt Bauman (2011), attraverso il concetto di 'Società Liquida'. Nella sua visione, metaforicamente riuscita, la caratteristica della società odierna è quella di essere delineata dall'assenza di strutture stabili e durature. Analoghe a un liquido che non può essere isolato o definito da confini rigidi, le dinamiche umane si muovono su basi temporanee destinate a dissolversi per poi ricombinarsi. Questa fluidità riverbera anche in ambiti diversi e separati: dalle relazioni personali alle ideologie politiche, per ridefinire i tratti culturali. Una delle caratteristiche che descrivono la società liquida è la velocità del cambiamento, che rende il presente una macchina policentrica e inafferrabile (Obrist & Ricuperati, 2023).

Lo scenario è alimentato da molteplici fattori. L'accelerazione del progresso tecnologico e scientifico, con la diffusione su larga scala delle invenzioni, ha aperto le porte a una nuova era di possibilità. Questi strumenti hanno trasformato il modo in cui si interagisce. Si condividono informazioni e si accede alle risorse, creando un tessuto di relazioni mondiali che funge da catalizzatore per il cambiamento. Il fenomeno della globalizzazione, seppur abbia creato nuove opportunità economiche e aumentato il benessere di alcune popolazioni, ha contribuito in larga scala a modellare e plasmare una nuova identità delle società.

La diffusione di stili di vita, abitudini, tendenze artistiche e culturali oltre i confini nazionali, sfidando le tradizioni, ha permesso da un lato l'accettazione di una diversità culturale intrinseca, e dall'altro un'omogeneizzazione che appiattisce le specificità locali (Henich, 2022). Ma il nascere e il diffondersi dell'economia consumista, che promuove un modello economico generativo a innovazione continua, lascia emergere un individualismo spiccato, che pone sempre meno attenzione alla convivenza comune e alla consapevolezza dell'altro.

L'impatto maggiore è stato assorbito proprio dalle relazioni umane, determinando un cambio di prospettiva mai osservato nei secoli precedenti. Come alcuni studi rilevano (Goffman, 1988; Henich, 2022), si osserva una predilezione per legami fugaci e superficiali, anziché per relazioni durature e profonde. Allo stesso modo, le aggregazioni locali e le comunità in generale avvertono queste metamorfosi, cercando di reagire in maniera propositiva alle esigenze di diversità e cambiamento forzate da questa evoluzione.

3.2 Smaterializzazione e condivisione

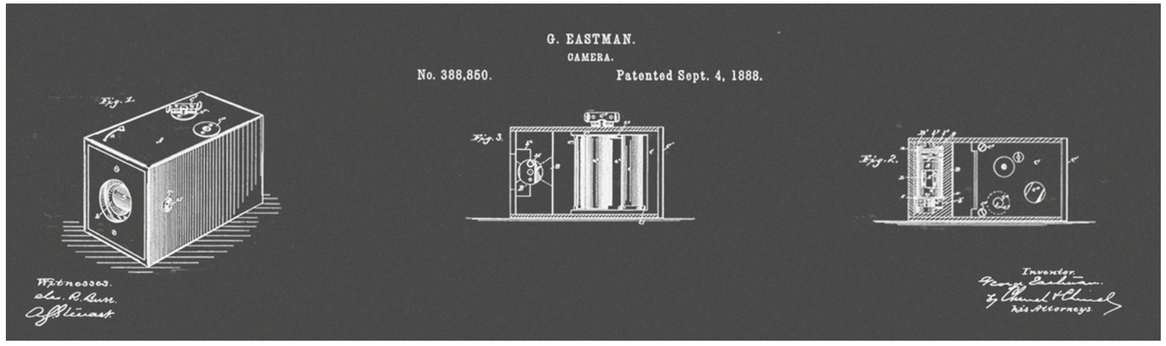
Il 4 settembre 1888, è brevettata la prima Kodak con il nome di *Kodak 1*. Uno strumento rivoluzionario, la prima fotocamera progettata per essere utilizzata da un pubblico più esteso e privo di conoscenze tecniche (Abel, 2023). Fino a quel momento, infatti, la fotografia implicava prezzi elevati, e la buona comprensione della tecnica che governava il mezzo; dunque, buona parte della popolazione non poteva avvicinarvisi. La *Kodak 1* era una scatola con un obiettivo a fuoco fisso (57mm f/9) che veniva caricata con una pellicola adatta a cento esposizioni 204. Una volta terminate, andava riconsegnata la fotocamera a un rivenditore che aveva il compito di spedirla ai laboratori di stampa e sviluppo. Dopo alcuni giorni, riconsegnavano al destinatario le fotografie e l'apparecchio ricaricato con una pellicola nuova. "You press the button, we do the rest" recitava lo slogan della Kodak. La vera accessibilità si raggiunse con il modello seguente, la nota *Brownie Camera*, che al prezzo di 1$, veniva consegnata con un libretto informativo per poterla utilizzare, ricaricare e anche per procedere alla stampa delle fotografie.

Con questi momenti si traccia il punto di inizio di un percorso di trasformazione e rinnovamento del ruolo della fotografia, sia in ambito artistico che tecnico, che raggiunge il suo apice nella diffusione delle pellicole a colori, e nella successiva commercializzazione di macchine fotografiche con modalità di scatto automatiche. Tale evoluzione rappresenta il primo passo a favore di una revisione del concetto di memoria e nel rapporto con il passato. Questa transizione influisce sia sulla sua funzione di documento storico dello scatto, che sulla sua espressione artistica e autoriale.

L'accessibilità crescente del mezzo fotografico, favorita negli anni Settanta e Ottanta dalla diffusione e dall'uso di sistemi digitali per la regolazione delle modalità di scatto e di acquisizione dell'immagine[4], ha traslato il significato dell'atto fotografico. Da un mezzo di racconto pianificato e progettato, a un processo spontaneo di interazione con la memoria quotidiana, per agire nel rapporto con il passato.

Si consideri per esempio la possibilità di raccogliere e conservare l'immagine di momenti familiari, richiamando la loro dimensione emotiva e realistica, per arricchire il ricordo di momenti significativi.

[4] Riferimento a strumenti ottici che, tra il 1970 e il 1990, hanno implementato sistemi digitali per il miglioramento e la semplificazione nell'uso dei sistemi tecnici di scatto (autofocus, regolazione dell'esposizione, regolazione del diaframma etc.).



204 - *George Eastman, Disegni per la produzione della Kodak 1, 1888*

Con la completa diffusione delle tecnologie digitali dal 1990, si perde la necessità di competenze specifiche per scattare, divenendo uno strumento accessibile a chiunque. Infatti, con il termine 'Postfotografia', si intende la prosecuzione di questo periodo in cui la tecnica 'supera' l'arte. Coniato da Joan Fontcuberta (2018) nel testo *La furia delle immagini*, si riassumono cause ed effetti della transizione dai sistemi di acquisizione fotosensibili ai sensori dei dispositivi digitali.

L'immagine fotografica è stata smaterializzata, convertita in un codice di pixel che ne ricompone la rappresentazione visiva. La materialità della pellicola è stata sostituita dalla dimensione virtuale, ove l'immagine esiste in forma di dato digitale, manipolabile e riproducibile, allocata in un supporto che seppur materiale, rimane virtuale[5]. L'accesso a questo spazio virtuale avviene solo attraverso la visualizzazione attraverso schermi *RGB*[6], che lavorano per sintesi additiva per ricreare colori e dettagli con precisione.

Questo approccio consente una flessibilità senza precedenti nella gestione e condivisione delle immagini, ma comporta anche la perdita della fisicità che caratterizzava la fotografia tradizionale. Inoltre, nell'ultimo ventennio, si è assistito a una riduzione nelle dimensioni delle componenti elettroniche: da un lato si è incrementato il livello di fedeltà della rappresentazione, e dall'altro si è reso l'ingombro dei sistemi ottici incredibilmente minimo, permettendo la produzione di dispositivi pratici e tascabili. Il telefono cellulare, inizialmente concepito per le comunicazioni verbali (Fontcuberta, 2018), è immediatamente aggiornato a questa possibilità.

Le persone sono quindi nella condizione di poter registrare continuamente la realtà, e poiché le fotografie lavorano per rappresentazione, testimonianza, documentazione e ricordo, l'atto di condividerle e mostrarle all'altro è imprescindibile (Curti, 2020).

Si aprono in questo modo molti degli interrogativi sulla fotografia contemporanea e sui messaggi in grado di veicolare.

[5] Si intendono dispositivi elettronici per l'archiviazione di dati digitali, che seppur tangibili e fisicamente esistenti, non offrono la possibilità di osservare l'immagine. Per fare ciò sono necessari display, monitor o dispositivi di stampa in grado di tradurre le informazioni immagazzinate su supporti tangibili.

[6] Tipologia di display che utilizza la combinazione di tre colori fondamentali - rosso (R), verde (G) e blu (B) - per creare un'ampia gamma di colori visibili. Questi schermi seguono il modello *RGB*, in cui la luminosità di ciascun pixel è determinata dalla miscelazione di intensità variabile di questi tre colori di base. La sintesi additiva di questi colori primari consente di produrre immagini a colori vivaci e realistiche sui display digitali: come monitor, televisori e dispositivi mobili.

3.3 Fotografia come linguaggio

Seguendo i dati aggiornati alla metà del 2023, i *Social Network* contano circa 4,88 miliardi di utenti attivi, circa il 60% della popolazione mondiale (8 miliardi) (Santamato, 2023). Su di essi vengono caricate solo una parte di circa mille miliardi di immagini scattate ogni anno. Questi dati, come evidenzia Curti (2020, cap. 5), dimostrano il trionfo dell'uso e della funzione, rispetto al contenuto.

Cos'è l'esperienza se non è condivisa? Può essere definita tale se nessun altro ne è a conoscenza?

È possibile identificare due categorie di individui impegnati nella pratica della fotografia. Il primo gruppo si orienta verso la pubblicazione delle immagini, mirando a mostrare i propri scatti a un gruppo sociale ristretto (familiari, amici, social network etc.). Le tematiche affrontate in questo caso sono spesso inerenti ad aspetti di basso rilievo sociale, e sono prevalentemente incentrate sulla narrativa delle vicende personali della vita quotidiana.

Nel secondo gruppo, rientrano coloro che possono essere definiti come fotografi autoriali. Questi fanno dell'espressione fotografica il loro principale mezzo comunicativo, con l'obiettivo di rivolgersi a un pubblico più ampio, per trasmettere una serie di messaggi e tematiche rilevanti per la contemporaneità, cercando di provocare un effetto progettato nella società. Inoltre, questi ultimi tentano di comprendere la realtà attraverso la riproduzione visiva.

Pertanto, la differenza sostanziale che intercorre tra le due categorie risiede nell'intenzionalità con cui vengono catturate le fotografie. Il vero elemento distintivo è la consapevolezza del mezzo e delle sue potenzialità. Ciò che non subisce variazioni nel confronto, che non prescinde dall'evoluzione tecnologica, è la sensibilità umana che avvicina le persone alla fotografia.

Walter Benjamin (1966), definisce questa sensibilità come 'hic et nunc', il noto 'qui ed ora'. Benjamin sostiene che, con l'avvento della riproduzione tecnica, l'opera d'arte perda la sua unicità e il suo legame inscindibile con un determinato spazio e tempo. Nel passato, un'opera d'arte era unica e aveva una propria 'aura', un senso di autenticità e presenza che derivava dalla sua irripetibilità e dalla sua storia. La possibilità di riproduzione tecnica, come nel caso della fotografia e delle nuove tecnologie di



205



206



207

stampa, permette all'immagine essere replicata in serie, causando la perdita di questa aura. Il grande effetto di questo utilizzo della fotografia come linguaggio diffuso a grandi numeri è la conseguenza che, di fronte all'obiettivo, tutte le cose perdano di importanza, e assumano ugual valore.

Per questo si esplica nei testi di riferimento (Fiorentino, 2013; Jedlowski, 2002) la necessità di un ritorno dell'attenzione verso un pensiero attento al messaggio, che preveda lo studio e l'approfondimento, per una comunicazione utile ed efficace. Sebastião Salgado, in un'intervista per la rivista *Rolling Stones*, preferisce scindere i due modi di fare fotografia, ponendo l'attenzione non al mezzo espressivo, ma al linguaggio e le intenzioni:

> "Quello che viene fatto con questi dispositivi è una cosa completamente diversa, usiamo la tecnologia per trasformare le immagini in un linguaggio. La fotografia ha una funzione più complessa, che è quella della memoria. La fotografia è quella cosa che i tuoi genitori ti hanno fatto quando eri bambino e hanno messo in un album, che magari si sfoglia insieme molti anni dopo e che raccontano la tua storia. Quella fotografia sarà magari un po' rovinata, un po' spiegazzata, ma ci sarà ancora quando i tuoi genitori non ci saranno più e la potrai conservare. Tutti fanno fotografie, è vero, ma sono solo un linguaggio della comunicazione. Oggi possiamo dire che forse i veri fotografi sono meno di quelli che esistevano 30 anni fa" (Ballario, 2018).

In conclusione, come sostiene Francesco Jodice (2010): "[...] comprendere il significato delle immagini equivale ad avere una buona proprietà di linguaggio".

La sfida per il fotografo contemporaneo è quella di superare l'immediatezza visiva che caratterizza il consumo veloce delle immagini. Implica non solo una riflessione sulla dimensione estetica e visiva, ma perlopiù la necessità di perseguire una comunicazione profonda, coinvolgendo gli spettatori su un piano emotivo e concettuale. L'obiettivo è la creazione di opere che trascendano dalla semplice istantaneità, posizionandosi su un piano qualitativo superiore, dotate di narrazioni complesse, veicolando messaggi utili, per essere presenti nella storia, con una rilevanza permanente.

205 - *Eric Pickersgill, Sunrise Sleeper, 1888*
© Eric Pickersgill

206 - *Eric Pickersgill, Angie Snappin' Pics, 2014*
© Eric Pickersgill

207 - *Eric Pickersgill, Tanya and Addison, 2014*
© Eric Pickersgill

Bibliografia

Aime, M. (2008). *Il primo libro di antropologia.* Torino: Einaudi.

Ballario, N. (2018). Sebastião Salgado: «Scattare con il telefonino non c'entra niente con la fotografia». *Rolling Stone Italia*.

Benjamin, W. (2000). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica.* Torino: Einaudi.

Curti, D. (2020). *Capire la fotografia contemporanea.* Venezia: Marsilio.

Fontcuberta, J. (2018). *La furia delle immagini.* Torino: Giulio Einaudi.

Henich, N. (2022). *Il paradigma dell'arte contemporanea.* Bologna: Johan & Levi Editore.

Kubler, G. (2002). *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose.* Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.

Obrist, H. U., & Ricuperati, G. (2023). *A che cosa serve l'arte.* Venezia: Marsilio.

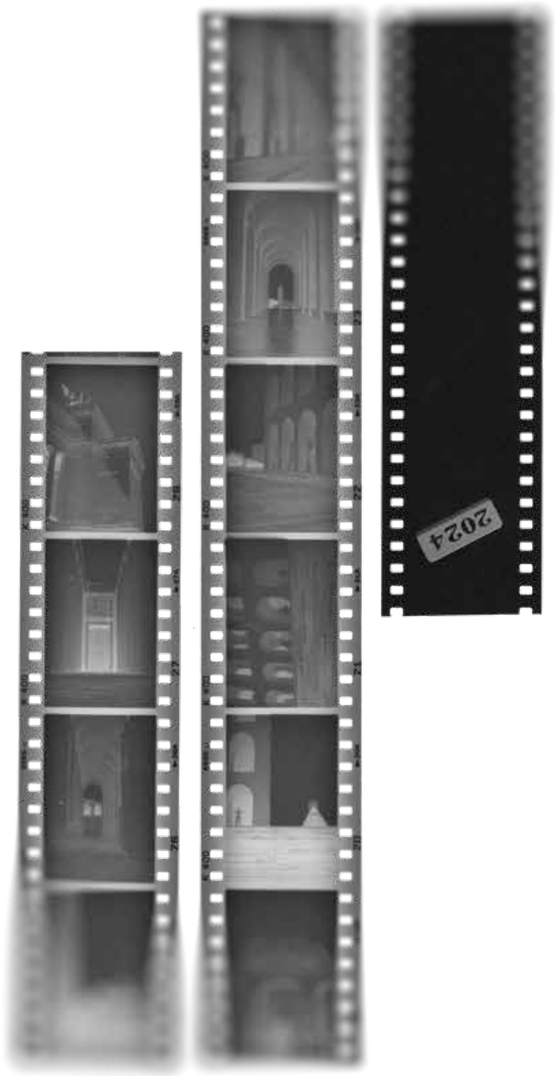
Santamato, T. (2023). Studio, si avvicinano al numero totale degli utenti di Internet globali, 64,5%. *Ansa Tecnologia*.

Scianna, F. (2016, Febbraio 26). *Pensare e scrivere da fotografo / Ferdinando Scianna. Obiettivo ambiguo*. (E. Grazioli, Intervistatore)

AA., VV. (2017). 'Contemporaneo'.*Treccani. Dizionario della Lingua Italiana.* Roma: Giunti, Treccani.

AA., VV. (2017). 'Immagine'.*Treccani. Dizionario della Lingua Italiana.* Roma: Giunti, Treccani.

AA., VV. (1973). 'Immagine'. *Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana.* Bologna: Zanichelli.



Progetto e patrimonio

Linguaggio sociale

Nelle argomentazioni precedenti sono state esaminate le diverse implicazioni che l'arte fotografica può determinare nella cerchia autoriale e sociale. L'interpretazione dell'arte come forma di comunicazione, e la fotografia come possibile strumento, permettono con certezza di affermare che esse convergano nella costruzione di un linguaggio. Quindi un sistema complesso di segni e regole utilizzato da un gruppo di individui per esprimere e comunicare pensieri, idee ed emozioni, attraverso modalità varie, con l'obiettivo di favorire la comprensione reciproca.

L'aggettivo 'sociale' si riferisce, a una prima analisi elementare, alla qualifica delle relazioni di individui della stessa specie, che si attuano nei comportamenti sociali, ossia nell'insieme delle azioni codificate con cui i membri svolgono le principali funzioni di vita (AA. VV., 2017). Tuttavia, sono riconosciute diverse accezioni del termine, che seppur facciano riferimento allo stesso vocabolo, implicano considerazioni differenti:

- **Riferito al contesto relazionale**: identifica la sfera pubblica, ovvero l'insieme delle relazioni e delle dinamiche che si sviluppano all'interno di una comunità o tra individui di gruppi differenti. Descrive una gerarchia di legami e la costruzione di reti tra persone, la negoziazione di ruoli e di responsabilità all'interno dei singoli gruppi, determinando i tratti comportamentali del singolo.

- **Riferito al sistema valoriale che promuove**: in questa accezione, 'sociale' raccoglie e rappresenta un bacino di valori che costituiscono le unità base per la costituzione di una società stabile e per un'adeguata convivenza:

  - Equità: principio che sostiene la distribuzione giusta e imparziale delle risorse e delle opportunità all'interno delle società. Questo valore implica che ogni individuo debba ricevere ciò di cui ha bisogno, garantendo la completa attribuzione dei suoi diritti, senza prescindere da fattori quali etnia, genere, orientamento sessuale o reddito economico.

  - Giustizia: sostenere il rispetto delle leggi e delle regole, applicando correttamente le sanzioni appropriate a chi le violi, garantendo procedimenti equi, con il fine ultimo di proteggere e consolidare diritti e libertà di tutti i membri della collettività.

  - Solidarietà: valore che rappresenta l'unità e la cooperazione tra individui all'interno di una società o di un gruppo. Promuove il sostegno reciproco nei momenti di necessità e il lavoro collettivo, per migliorare il benessere comune.

  - Cooperazione: stimolare l'interazione e la collaborazione per conseguire degli obiettivi comuni. Implica cioè la condivisione di risorse, sforzi e idee nell'affrontare sfide e problemi del presente.

  - Diversità: tutelare e promuovere il rispetto e l'accettazione delle differenze tra le persone, inerenti ad aspetti quali cultura, etnia, religione, genere, ideologia od orientamento sessuale. Incorpora l'ideale che la diversità arricchisca la società, contribuendo alla comprensione reciproca e all'inclusione di prospettive diverse.

  - Salute e sicurezza: porre attenzione alla salvaguardia della salute fisica e mentale delle persone, evitando processi o azioni che generino situazioni di rischio, per esse e per l'ambiente in cui vivono.

- **Riferito a un approccio progettuale**: in questo caso, il termine è volto a descrivere un modo di orientare la comunicazione, per il miglioramento del benessere e della qualità della vita. L'attenzione primaria è posta alle persone, e quindi nell'impegno per l'ascolto delle esigenze, dei desideri e delle aspirazioni collettive. Un tale approccio genera un risultato etico e responsabile, che si preoccupa delle implicazioni delle decisioni progettuali, evitando di imporre un'idea creativa o un messaggio che abbia un impatto negativo. In tal modo riduce le disuguaglianze, garantisce un accesso equo e democratico a risorse e servizi, o promuove l'inclusione di soggetti esclusi o emarginati. L'obiettivo principale è generare cambiamenti positivi nella società attraverso l'adozione di scelte pesate e misurate.

4.1 Il ruolo del design

La parola 'design', così come le numerose discipline che ne fanno uso, è caratterizzata da una notevole ampiezza dei suoi possibili significati, che ne descrivono il concetto fondante. Conserva la radice latina ‘signum’, in italiano ‘segno’, esprimendo quindi l’azione di lasciare un segno, di distinguere dei segni, attribuire significati o ‘segnare’ la relazione tra cose o persone. Dal francese ‘dessein’, in inglese ‘design’ è utilizzato nella forma sia di sostantivo che di verbo. Il sostantivo vuole esprimere un piano, un intento, lo scopo di un’azione oppure una struttura base, una figura, o gli attributi estetici di un oggetto. Il verbo ‘to design’ descrive invece l’azione intenzionale di architettare, organizzare, progettare o agire in modo strategico. Rispetto a quest’ultima interpretazione, alcuni ricercatori (Norman & Verganti, 2014) definiscono la disciplina come: “La modellazione e la realizzazione deliberata e ragionata del nostro ambiente, in modo da soddisfare i bisogni e dare significato alla vita.”

Ogni interpretazione attribuita alla forma verbale 'to design', ha la caratteristica di essere un processo, ovvero una successione strutturata di operazioni interconnesse e ordinate, talvolta rigidamente definite o iterative, per il conseguimento di un obiettivo o scopo. Non casualmente il sinonimo maggiormente significativo per la descrizione del design è progettare, che oltre a descrivere la sola intenzione di voler realizzare qualcosa, include una successione di azioni che coinvolgono l’ideazione, il calcolo e lo studio delle possibilità per attuarla. Il progetto è il primo atto con cui si approccia ad una qualsiasi operazione, ogni individuo in modo consapevole o inconsapevole, progetta continuamente. È un procedimento insito nell’essere umano, che si manifesta in diverse forme, a vari livelli di complessità. La progettualità si riscontra da piccole azioni, come pianificare le proprie giornate, le attività e le decisioni quotidiane, sino ad utilizzare questa capacità in ambiti professionali ove il livello di difficoltà richiede delle competenze specifiche e approfondite per ideare soluzioni adeguate. Il principio costituente dell’ideare una soluzione è la percezione di un problema, nonché una situazione o questione che rappresenta un ostacolo, una sfida o un dilemma che deve essere risolto. Nel suo approccio estremamente razionale, l’artista, designer e ricercatore Bruno Munari osserva il problema dalla seguente prospettiva: “Il problema non si risolve da solo ma contiene però tutti gli elementi per la sua soluzione, occorre conoscerli e utilizzarli nel progetto di soluzione” (Munari, 1996, p. 42).

Ciò che Munari definisce come ‘elementi per la sua soluzione’, ovvero le ‘componenti del problema’, si possono comprendere tramite una logica interrogativa che ricerchi domande. Progettare vuol dire quindi farsi domande, con lo scopo di formulare e ricevere delle risposte. La riuscita del progetto si deve soprattutto a domande corrette, poste in maniera coerente rispetto al problema.

4.2 L'importanza dell'archivio per il progetto

La riflessione che questa ricerca ha intenzione di porre interessa il ruolo del designer come studioso delle discipline di analisi storica e storiografica, relative allo studio della comunicazione e della cultura visiva. I recenti orientamenti di ricerca, sostenuti dal Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino, danno vita a nuove iniziative di studio e ideazione di strumenti mirati a potenziare le competenze del designer e la sua metodologia. L’intento è quello di formare un progettista consapevole delle implicazioni progettuali, attraverso un criterio olistico e integrato alla pratica. Emergono quindi dinamiche di ibridazione dei saperi, utili a ridefinire i campi applicativi tra ricerca e sperimentazione.

L’analisi proposta è supportata da alcune ricerche eseguite in collaborazione con due realtà sul territorio nazionale, che si occupano di tutela e valorizzazione del patrimonio artistico e culturale. Tale processo è stato guidato dall’ente per la ricerca Sydere Center, in particolare dalla sezione Sydere Arts, che propone una visione sistemica[1] del design, combinando la dimensione artistica a quella di progetto, in modo da generare cambiamento sociale e arricchimento culturale.

La prima ricerca, avviata nei mesi di settembre e ottobre 2023, è stata condotta attraverso le risorse disponibili presso la Fondazione CRT Arte, un ente nazionale impegnato nella valorizzazione, tutela e conservazione del patrimonio artistico e culturale. La fondazione conserva un largo quantitativo di opere d’arte, di cui una sezione interamente dedicata alla fotografia. L’indagine, incentrata sul tema della presente tesi, è stata svolta rispetto alle fotografie dei grandi maestri nazionali possedute dalla Fondazione (Berengo Gardin, Ghirri, Giacomelli, Jodice, Mulas, Scianna). È stato doveroso inserire Letizia Battaglia vista l’importanza delle tematiche di cui si è occupata, sebbene non fosse presente nella collezione.

Nelle attività successive, eseguite nel mese di novembre 2023, l’indagine è stata estesa all’Archivio Oliviero Toscani, presso l’omonimo Studio situato in Toscana. In questa sede, è stata osservata la totalità dell’opera di Oliviero, la cui presenza è stata fondamentale nell’arricchire ulteriormente il quadro di ricerca. Il confronto diretto con l’autore ed il suo contesto di lavoro ha permesso di trarre le informazioni direttamente dalla fonte.

[1] Visione sistemica: Approccio che nella progettazione considera i sistemi complessi e le interconnessioni tra i loro componenti. Fornisce soluzioni mirando a comprendere e gestire le dinamiche tra sistemi, per creare progetti resilienti e adattabili con soluzioni integrate e sostenibili.

Se nella prima parte della lunga trattazione sono stati esposti i caratteri salienti della fotografia orientata al cambiamento sociale, si vuole ora spostare l'attenzione sulla posizione del designer ricercatore, e sui documenti su cui sviluppa il proprio interesse. La comprensione dell'origine di un artefatto è migliore se si guardano i processi, gli usi, e gli effetti, piuttosto che trattare l'artefatto principalmente come oggetto di significato, simbolo o attributo di qualità.

Per questo motivo, risulta utile adottare un approccio che possa essere paragonato a un'indagine archeologica. In quanto campo antropologico, l'archeologia ha collocato il design nel contesto dell'ecologia umana e della cultura, nonché nel cambiamento sociale e culturale. Gli archeologi sono spinti dalla volontà di comprendere le connessioni tra individui e oggetti, sia tangibili che intangibili. Nello specifico, si dedicano a leggere e tracciare le dinamiche che sottendono ai cambiamenti nella società e nella cultura (Peter & Arbor, 2020). Questa disciplina formalmente distante dal design trova con esso punto di contatto nell'occuparsi di materialità, immaterialità, cultura e manufatti, persone o cose. La figura del *designer-archeologo* che ne deriva, individua queste relazioni e le scompone da una prospettiva utile per la storia della comunicazione e per gli studi sul design, analizza ciò che le persone vogliono ottenere con i risultati delle loro creazioni. In questa nuova posizione del designer ricercatore, assumono un ruolo cruciale le fonti, le risorse, i documenti e la loro accessibilità.

Si riconosce quindi l'importanza dell'archivio, non solo come luogo di conservazione e catalogazione delle opere e dei contenuti artistici accumulati nel tempo, ma anche come ente responsabile della divulgazione di tali documenti al di fuori delle sue mura. L'obiettivo è garantire che questi possano essere più ampiamente esposti e narrati, contribuendo a trasmettere dei valori utili e positivi socialmente e culturalmente, dall'archivio all'intera società, o a coloro che ne abbiano la necessità. Per affrontare queste sfide, la contemporaneità si avvale di strumenti digitali, tra cui l'archivio digitale, che costituisce già parte integrante dell'approccio adottato da Fondazione CRT Arte, e che verrà implementato in futuro dall'Archivio Oliviero Toscani.

4.3 L'archivio digitale per la fotografia

L'archivio si presenta come una risorsa versatile e fondamentale in vari contesti:

- Nella sua veste di **spazio fisico**, è il luogo nel quale conservare, catalogare e custodire risorse e documenti. Questo aspetto tangibile fornisce un ambiente sicuro e organizzato per la custodia di informazioni di valore (sociale, didattico, economico).

- In qualità di **ente territoriale**, l'archivio è dedito attivamente alla raccolta, allo studio, alla tutela e alla divulgazione dei materiali archivistici. Agendo a livello locale, nazionale o mondiale, contribuisce a preservare la memoria storica e culturale di una o più comunità.

- Si configura come un **dispositivo**: definisce in modo unico e irripetibile degli insiemi di appartenenza delle informazioni, riguarda la sua funzione di organizzazione e categorizzazione, facilitando l'accesso e la ricerca di dati rilevanti in un contesto più ampio (Scodeller, 2017).

Opera come un'unica entità che comprende lo spazio fisico, l'ente territoriale e il dispositivo. Il suo obiettivo principale è controllare e gestire la massa di materiali o informazioni visive, che si presentano sotto forma di singole immagini o serie, sedimentate nel tempo e talvolta raggruppate. Così, la fotografia transita da essere un 'oggetto d'arte' a un 'documento', consentendo un esame più approfondito al di là della sua superficie, facilitando quindi la comprensione delle sue relazioni storiche e filologiche (Serena, 2010).

Oltre a queste caratteristiche inerenti al patrimonio intrinseco dell'archivio, fondamentale è la relazione con l'esterno e con le persone che hanno necessità di fruire dei materiali in deposito. La divulgazione delle opere e l'accesso ai materiali archivistici, si motivano per tre ragioni principali. In primo luogo, orienta i progettisti[2] verso

[2] In questo caso si fa riferimento al progetto nell'ambito della comunicazione visiva. Tuttavia, l'opera fotografica di alcuni fotografi come G. Berengo Gardin, Marirosa Toscani e Aldo Ballo, possono essere utili al progetto architettonico e di prodotto.

un approccio cosciente alla progettazione, che vuole migliorare l'efficacia dei messaggi veicolati. L'osservazione delle opere dei grandi maestri e di figure professionali di rilievo può notevolmente migliorare i risultati progettuali. In secondo luogo, può guidare i fotografi e coloro che si occupano di comunicazione visiva attraverso una visione più completa del lavoro degli autori, ispirando il futuro e forgiando nuovi modelli. Infine, con la curatela di mostre, esposizioni e pubblicazioni, l'archivio può influenzare le comunità attraverso l'espressione artistica, diventando un polo culturale di riferimento. L'archivio resta un ente di ricerca impegnato nello studio approfondito di tematiche legate ai materiali contenuti al suo interno, nonché a questioni connesse all'attualità, in dialogo con altre discipline.

4.3.1 Funzionamento

Il funzionamento dell'archivio digitale ha origine nello spazio fisico dove sono custoditi i documenti materiali, noto come 'deposito'. Esso può contenere sia risorse fisiche (come documenti cartacei, pellicole, negativi, positivi e stampe), che documenti digitali.

Entrambe le tipologie di documenti, fisici e digitali, sono soggette ad un processo di schedatura che consiste nell'attribuzione di dati quantitativi quali nome dell'opera, serie, committente, genere fotografico, luogo, collaboratori, tipo di progetto e anno. Questi tag sono l'anima dell'archivio, aiutando nella tracciabilità e nell'interconnessione dei documenti.

La catalogazione risulta più agevole per i documenti digitali, ma nel caso di materiali fisici, questi devono essere sottoposti a un processo di digitalizzazione, attraverso strumenti specializzati, come scanner ad alta risoluzione per pellicole o stampe di vari formati. Il documento fisico è così convertito in dato digitale, conservato nel deposito dell'archivio, memorizzato su supporti appositi quali hard disk, server o compact disk (CD). Dalle considerazioni di T. Serena (2010), si evince che:

> "[...] il progetto di digitalizzazione è strategicamente pensato nel modo più organico possibile proprio come una 'serie di attività' che vanno dalla selezione, alla conservazione degli originali ai problemi di deposito e mantenimento dei file digitali e della loro accessibilità. L'attenzione è rivolta quindi a garantire l'integrità del documento nella sua trasformazione/trasfigurazione in un documento digitale e si applica sia singolo item/documento, sia al suo contesto di appartenenza" (Serena, 2010, p. 119).

A seguito della digitalizzazione, è possibile accedere alle risorse tramite i tag attribuiti ai singoli documenti, attraverso software dedicati da un terminale elettronico. Il software gioca un ruolo chiave nell'archivio. Le sue potenzialità permettono di interconnettere e analizzare qualitativamente e quantitativamente le risorse, incrociando i riferimenti per fornire soluzioni, l'utilizzo di intelligenze artificiali, semplifica e velocizza il processo di studio e consultazione.

Completata la transizione digitale, è possibile avviare la fase di pubblicazione e di accesso per il pubblico e per i ricercatori: attraverso portali online appositamente progettati, è possibile estendere la consultazione dell'archivio in modo che non sia più vincolato alla presenza fisica nel deposito. Questa modalità consente l'accesso alle singole risorse, e facilita la loro organizzazione e il raggruppamento in funzione di categorie tematiche. In questi termini si può sviluppare una riflessione approfondita sulle modalità di visualizzazione dei dati, e sull'esperienza dell'utente durante l'accesso.

Pertanto, l'archivio si configura come uno spazio espositivo, in cui le risorse eterogenee vengono presentate. Attraverso le repliche digitali ad alta risoluzione è possibili svolgere approfondimenti dettagliati, il visitatore dell'archivio può gestire dinamicamente un vasto numero di informazioni, generando nuove prospettive e possibilità di esplorazione.

4.3.2 Potenzialità

- **Ricercabilità**

La capacità di poter cercare e trovare i documenti in maniera più semplice e immediata è una caratteristica notevole per ottimizzare l'utilizzo di un archivio di immagini digitali. Questo processo è migliorato attraverso una catalogazione accurata delle fonti e dei dati relativi alle opere presenti nell'archivio:

  - Metadati Dettagliati: la base per una ricerca efficace è la presenza di metadati dettagliati associati a ciascuna immagine. Questi, anche precedentemente citati come tag, includono informazioni sulla posizione della fotografia e sui contenuti della stessa. Una catalogazione completa e ben strutturata permette di definire criteri di ricerca specifici.

- Standard di Catalogazione: L'adozione di standard di catalogazione crea un sistema uniforme e coerente di attributi per ogni elemento archiviato. "Gli standard catalografici sono costituiti dalle normative, da specifici strumenti terminologici e da un insieme di indirizzi di metodo, definiti per attuare la catalogazione secondo criteri omogenei e condivisi a livello nazionale, in modo funzionale alla gestione informatizzata" (Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, 2018).

- Tassonomie e Gerarchie: La categorizzazione delle immagini attraverso l'uso di tassonomie e gerarchie organizza le risorse in modo logico. Questa struttura agevola la navigazione all'interno dell'archivio e permette agli utenti di effettuare ricerche mirate su categorie specifiche.

- Strumenti di Ricerca Avanzati: L'implementazione di strumenti di ricerca avanzati, come motori di ricerca full-text, filtri basati su metadati o intelligenze artificiali, amplifica ulteriormente la precisione e la rapidità delle ricerche. La possibilità di combinare più criteri di ricerca fornisce agli utenti la flessibilità di trovare esattamente ciò di cui hanno bisogno.

- Interfaccia Utente Intuitiva: Un'interfaccia utente ben progettata, intuitiva e user-friendly contribuisce a semplificare il processo. Elementi come barre di ricerca, filtri e visualizzazioni grafiche agevolano l'utente nell'individuare e comprendere rapidamente le risorse desiderate.

Accessibilità

Accedere alle risorse archivistiche, come sostiene Tiziana Serena (2010):

> "[...] è concepito per favorire l'accesso pubblico a documenti storici conservati nei maggiori archivi nazionali e regionali, con un preciso scopo didattico e informata da un forte senso civico, che sottolinea come i documenti conservati 'appartengano al pubblico'".

La disponibilità online consente l'accesso remoto a una platea più ampia. Il collegamento dell'archivio ad una piattaforma online rende possibile l'accesso da qualsiasi luogo che abbia una copertura di rete, eliminando le vicissitudini di essere fisicamente presenti per consultare i documenti.

La condivisione dei materiali, e quindi la loro diffusione, sono agevolate dalla semplicità di gestione del dato digitale. Attraverso link, immagini o file, lo scambio di informazioni è più rapido ed efficiente. Tuttavia, le questioni relative al diritto di autore necessitano di misure di tutela adeguatamente adattate e applicate.

Multimedialità

La varietà di media e supporti di cui il presente dispone, congiunta alle risorse digitalizzate, rende flessibile la divulgazione e quindi l'adattamento a vari supporti dei contenuti dell'archivio. Questa diversificazione consente l'implementazione e l'adattamento dei contenuti e delle risorse ad una pluralità di media notevole. La creazione di presentazioni multimediali, gallerie virtuali, e pubblicazioni digitali costituisce un ampliamento delle possibilità espressive. La sinergia tra testo, immagine, video, musica e grafica promuove una comprensione e un'interazione proficua e culturalmente redditizia per il pubblico.

Interattività

L'agire sulla diversificazione dei supporti consente la creazione di una dimensione articolata di interazione con le risorse archivistiche, che può sia contribuire alla comprensione e divulgazione dei contenuti, o può generare nuovi spunti di ragionamento. I visitatori, come in un museo, possono interagire virtualmente con le opere tramite software e applicativi che le animano, ne arricchiscono la narrazione, o ne esaltano le caratteristiche. Queste esperienze virtuali ampliano le possibilità di esplorazione e apprendimento con il materiale: mostre virtuali tematiche, giochi interattivi, e percorsi organizzati per esplorare temi sociali e culturali specifici. L'archivio come ente e dispositivo diventa il promotore di attività culturali volte alla divulgazione delle opere per favorire l'acquisizione di conoscenze in modo partecipativo.



208

4.3.3 L'obsolescenza del dato digitale

Nonostante le considerevoli potenzialità intrinseche a questo strumento, si deve tenere presente la complicazione preminente che affligge l'archivio digitale: il deterioramento dei suoi contenuti nel corso del tempo **208**. Sebbene offra la possibilità di conservare i dati (in condizioni ottimali) per periodi prolungati, si riconosce che la durata dei dati digitali non è illimitata, e dipende strettamente dalle tecnologie elettroniche impiegate per la memorizzazione. A titolo esemplificativo, un disco rigido tradizionale può conservare i dati da 5 a 10 anni circa, dopodiché alcuni di questi si degradano, determinando la perdita graduale delle informazioni. La scelta dei supporti di archiviazione, congiunta ad una pratica frequente di duplicazione e manutenzione, risulta essere di importanza risolutiva, assimilabile al processo adottato per la cura e il restauro di materiali fisici.

In aggiunta, la rapidità con cui si verificano cambiamenti negli standard, parallelamente alla diffusione di nuove tecnologie, introduce un secondo vincolo detto di 'obsolescenza tecnologica'. Questo fenomeno rende obsoleti i dispositivi di archiviazione esistenti o datati, richiedendo l'utilizzo di strumenti specializzati per la lettura dei contenuti. La manutenzione implica quindi un costante e periodico adeguamento dei sistemi utilizzati agli standard di ultima generazione, al fine di garantire la leggibilità e l'integrità a lungo termine delle risorse archiviate.

208 - *Dorothea Lange (immagine originale), Madre Immigrata, esempio di degradazione digitale, Nipomo, California, 1936*

4.4 L'intelligenza artificiale

Nonostante la maggior parte della popolazione si sia abituata solo negli ultimi anni a sentir parlare di Intelligenza Artificiale (AI), questa esiste ed è studiata da molto più tempo di quanto si possa pensare. Il primo a parlarne fu Alan Turing, celebre per aver decifrato il codice *ENIGMA* dei nazisti durante la Seconda Guerra Mondiale, nel suo articolo del 1950 *Computing Machinery and Intellligence*, in cui propone di rispondere alla domanda "Le macchine possono pensare?" attraverso il Test di Turing (IBM, 2023).

"Questo criterio però si basa su un presupposto puramente osservativo e quindi necessita di ulteriori precisazioni data la complessità del concetto stesso d'intelligenza e l'impossibilità di una sua definizione universalmente accettata" (Enciclopedia Treccani, 2013).

Sono passati più di 70 anni e più che in passato l'Intelligenza Artificiale stimola l'interesse a causa delle sue capacità e delle questioni etiche che solleva. Ma che cos'è l'AI? Le definizioni sono molte e disparate, ma quella più accettata è quella di John McCarthy:

"È la scienza e l'ingegneria della creazione di macchine intelligenti, in particolare di programmi informatici intelligenti. È legata all'analogo compito di utilizzare i computer per comprendere l'intelligenza umana, ma l'AI non deve limitarsi a metodi osservabili biologicamente" (McCarthy, 2007).

L'Unione Europea la definisce importante e centrale per la trasformazione digitale della società, ed è diventata una delle priorità dell'UE (Parlamento Europeo, 2020).

Il mondo si è accorto delle sue potenzialità e ha cominciato a farsi delle domande perlopiù dopo la diffusione dell'intelligenza artificiale generativa, come per esempio *ChatGPT*, *Dall-E*, *Midjourney* e via dicendo, che grazie a dei prompt (richieste scritte) formula testi, immagini, video e brani musicali come risposta. Proprio da qui nasce la questione etica, che prende in considerazione le implicazioni economiche, culturali e sociali dei nuovi sistemi di Intelligenza Artificiale, ricercando delle possibili linee guida per la sua progettazione e l'uso dei suoi risultati.

Il dilemma principale risiede intorno al timore che l'AI possa sostituire le capacità dell'essere umano, riducendo le possibilità lavorative: nel mondo del design si è dibat-

tuto molto a causa dell'introduzione di alcune funzionalità in programmi, per esempio appartenenti alla suite Adobe come *Firelfly*, che secondo l'azienda,

> "[...] offre nuovi modi per ideare, creare e comunicare, migliorando notevolmente i flussi di lavoro creativi tramite l'intelligenza artificiale generativa ed è progettato per garantire un uso commerciale sicuro" (Adobe, 2024).

Molti si sono già espressi sul tema, ma è la nuova generazione di designer che accetta maggiormente l'introduzione dell'AI: un esempio è Krista Kim, una digital artist coreana che nel 2014 ha fondato una sua corrente artistica chiamata 'Techismo'. Secondo questo movimento si vorrebbe mettere d'accordo l'innovazione tecnologica con la creazione di opere d'arte. Kim scrive:

> "Non antepone la tecnologia all'arte, ma piuttosto vede l'arte e la tecnologia come compagne di viaggio verso la prossima ondata di espressione umana: l'umanesimo digitale. Noi siamo i padroni della tecnologia e creare arte è l'espressione dell'umanesimo digitale" (Kim, 2021).

Krista Kim nel 2020 ha creato la *Mars House* (Casa su Marte) **209 - 210**, il primo esempio di *Not Fungible Token*[1] (NFT) applicato al settore immobiliare, che ha venduto per mezzo milione di dollari americani. Da sostenitrice dell'Intelligenza Artificiale, Kim afferma di trovarvi ispirazione, la utilizza "per dare vita a concetti giocosi, come sedie fatte da un materiale bioluminescente che sfidano il concetto della gravità" (Morello, 2023). Quindi, nonostante l'AI possa confluire in ambienti e creazioni di nicchia o avanguardiste, in grado di accostare stili distanti tra loro e fonderli, la domanda che molti si pongono è se qualcuno effettivamente comprerebbe un oggetto di arredamento disegnato da un computer. Secondo la maggioranza la soluzione sta nel famoso rapporto 'forma-funzione' poiché "una poltrona deve essere bella, ma soprattutto comoda".

[1] Un NFT è un certificato digitale registrato su una blockchain che conferisce autenticità e proprietà a contenuti digitali e virtuali come immagini o video. Il suo funzionamento è assimilabile ad una sorta di 'firma digitale', applicata ad oggetti d'arte puramente virtuali.



209



210

209 - *Krista Kim, Mars House, 2020 © Krista Kim*

210 - *Krista Kim, Mars House, 2020 © Krista Kim*

La forma, quindi, deve ubbidire alla funzione, "un compito e una missione" afferma Vincenzo Cosenza in un'intervista per Architectural Digest:

> "[...] - forma e funzione - al momento sono prerogativa dell'uomo, ma è facile prevedere l'arrivo di programmi dedicati all'architettura tradizionale alimentati dall'intelligenza artificiale. Com'è verosimile immaginare una resistenza da parte dei brand più conservatori di fronte a tale evoluzione e, in parallelo, l'avanguardismo di quelli più piccoli che riusciranno a capire, interpretare e cavalcare queste innovazioni. Le quali possono rivelarsi, senz'altro, un vantaggio competitivo" (Morello, 2023).

Forse, un divano disegnato da un'AI non avrebbe così tanto successo, ma per quanto riguarda l'arte ci sono prove inconfutabili che dimostrano quanto l'uomo sia affascinato dalle possibilità tecnologiche. Nel 2018 il collettivo francese *Oblivious*, composto da Pierre Fautrel, Gauthier Vernier e Hugo Caselles-Dupré, utilizzando una tecnologia chiamata *GAN* (Generative Adversarial Network), ha creato un algoritmo che è diventato autore del 'dipinto' Ritratto di Edmond Belamy il quale, a prima vista, potrebbe rappresentare un uomo francese di qualche secolo fa, con una giacca nera e volto poco definito. L'opera d'arte è stata venduta dalla casa d'aste Christie's per 432'500$. Per realizzarla, gli algoritmi hanno dovuto studiare più di quindicimila ritratti di epoca rinascimentale e moderna, e dopo aver individuato le variabili e le costanti provenienti dal database di riferimento, il software ha potuto generare una serie di ritratti di famiglia (Lughi, 2020).

Secondo Lughi (2020), l'impatto dell'AI sull'arte e la cultura si manifesta sia nella produzione di opere, sia nella valutazione critico-estetica di esse. Per quanto riguarda la produzione bisogna tenere in considerazione l'opposizione tra omologazione e originalità. Tutta la storia dell'arte è stata segnata dalla dialettica fra un'estetica imitativa, secondo cui l'artista doveva dimostrare di saper trarre ispirazione dai grandi maestri del passato, e una rivoluzionaria, che predicava la capacità di mettere in discussione le regole e i canoni che ne definivano la bellezza. Nemmeno i prodotti dell'AI sfuggono a questa logica, poiché si tiene conto anche del fattore umano composto dalla creazione dell'algoritmo generativo "in una sorta di equilibrio collaborativo fra automazione e creatività umana che rappresenta la prospettiva scientifica più corretta per affrontare la questione" (Lughi, 2020).

Invece, considerando una valutazione critico-estetica (tradizionalmente affidata a studiosi, accademici e storici che potrebbero essere definiti 'esperti umani'), la vasta quantità di contenuti digitalizzati consente l'integrazione di competenze umanistiche con sistemi intelligenti di apprendimento e categorizzazione, capaci di navigare attraverso enormi quantità di dati (Big Data[2]) e individuare traiettorie significative.

[2] I big data sono grandi volumi di dati, caratterizzati dalla loro elevata varietà, velocità e quantità. Questi dati sono troppo complessi per essere gestiti efficacemente con gli strumenti tradizionali di gestione dei dati e richiedono approcci innovativi per l'analisi e l'estrazione di informazioni significative.

4.4.1 Vantaggi dell'utilizzo dell'AI nella comunicazione visiva

- **Creatività infinita**

L'intelligenza artificiale generativa di *Midjourney*, *Bard*, *Bedrock* o di *Dall-E* può creare immagini in modo autonomo grazie a dei prompt proposti dall'uomo o da un algoritmo da egli scritto, per aprire nuove strade creative. Nuove idee e concetti, infatti, nella mente umana emergono con il tempo, grazie a delle ispirazioni ricercate o spontanee. Gli algoritmi di generazione creativa invece, possono analizzare enormi dataset artistici, apprendere stili, tecniche e pattern, e concepire nuove idee. Questo processo, a sua volta, può aiutare l'ispirazione e stimolare l'immaginazione, anche accostando stili molto diversi tra di loro.

- **Efficienza e velocità**

L'AI è in grado di elaborare informazioni e di produrne altrettante in tempi sorprendenti, con una precisione abbastanza elevata, riducendo la quantità di errori. In questo modo, l'analisi e la produzione di immagini richiedono dei tempi minori. L'AI potrebbe essere d'aiuto non tanto durante l'intero processo, ma unicamente in fasi circoscritte di creazione delle bozze o degli schizzi preliminari, nella realizzazione di sfondi o nella ripetizione di pattern su grande scala.

- **Accessibilità**

Il tema dell'accessibilità può essere affrontato seguendo vari percorsi, poiché non si parla solamente della creazione, ma anche della diffusione di immagini già esistenti. L'aspetto di accessibilità creativa rende chiunque possieda un computer o uno smartphone, un artista, senza che questo abbia bisogno di competenze tecniche specifiche, dandogli accesso a strumenti AI avanzati che possono semplificare il processo generativo. Invece quando si parla della diffusione, della divulgazione e della conoscenza che concerne le immagini, grazie all'Intelligenza Artificiale si può ottenere un accesso globale al sapere. Un esempio legato a quest'affermazione è GetCOO, una startup di Ravenna che mette insieme l'Intelligenza Artificiale e la computer vision, una tecnologia che permette di identificare in modo automatico oggetti e soggetti all'interno di immagini. Da questo abbinamento è nata *GetCOO Travel*, un'applicazione turistica che grazie a un algoritmo soprannominato *DART* (Direct Acquisition and Re-Trieval), "è in grado di riconoscere con una foto, monumenti e punti di interesse storico-artistico come chiese e palazzi storici" (Grasso, 2018).

Nonostante i vantaggi possano sembrare convincenti, c'è sempre da tenere in conto la questione etica inerente alla proprietà intellettuale. Per parlare di questo argomento è necessario definire prima di tutto il diritto d'autore, ovvero quella branca del diritto privato che si occupa di tutelare i risultati dell'attività intellettuale di tipo creativo che si manifestano attraverso il riconoscimento di una serie di diritti, che comprendono sia aspetti morali che patrimoniali, nei confronti dell'autore originale dell'opera. Le immagini generate attraverso l'intelligenza artificiale sollevano interrogativi profondi sulla nozione di autorialità. In primo luogo, sorge l'incertezza riguardo alla possibile violazione del diritto d'autore. In secondo luogo, nel caso in cui non vi fosse alcuna violazione, emerge l'ambiguità su chi dovrebbe essere attribuito come autore di tali opere. Per quanto riguarda il primo problema, "si potrebbe argomentare che l'IA, utilizzando come base dei materiali protetti dal diritto d'autore, produca un'opera derivata, il che potrebbe implicare una violazione dei diritti d'autore originali" (Martino, 2024).

Il dilemma principale è determinare se l'opera possa essere definita 'originale' e se la trasformazione prodotta dall'AI sia legittima. Nel caso in cui non trasgrediscano la legge, il quesito creerebbe un interrogativo su chi sia effettivamente l'artista: l'AI, lo sviluppatore dell'AI o il proprietario del dataset utilizzato per il training dell'Intelligenza Artificiale? Non esiste ancora una risposta definitiva a questa domanda, ma si sta iniziando a seguire un processo di scostamento del copyright dall'AI; per esempio, una sentenza negli USA sostiene che le creazioni siano "prive di protezione poiché mancano di coinvolgimento umano" (Martino, 2024).

Infine, un ulteriore problema creato da questi sistemi generativi, soprattutto per le immagini, è la difficoltà nel distinguere ciò che è vero da ciò che è falso. Nel 1973 Susan Sontag scriveva:

> "In un'altra versione della sua utilità, il documento fotografico comprova. Una fotografia è considerata dimostrazione incontestabile che una data cosa è effettivamente accaduta. Può deformare, ma si presume sempre che esista, o sia esistito, qualcosa che assomiglia a ciò che si vede nella foto" (Sontag, 1973).

Attualmente, non è più prudente basarsi su questa affermazione, poiché l'avvento dell'intelligenza artificiale rende sempre più frequente e probabile l'incontro con immagini false, potenzialmente capaci di dare informazioni errate.

4.5 Intervista Archivio digitale e Intelligenza Artificiale

Queste due grandi innovazioni, possono essere combinate al fine di poter migliorare l'efficienza e la fruibilità reciproche. Un archivio digitale fornito di Intelligenza Artificiale, può diventare uno strumento molto più immediato da consultare, sia da parte del proprietario, che da chi ne è interessato. Scrivono Spallone e Palma (2020) a proposito:

> "Un archivio multimediale e facilmente accessibile può infatti essere la base per un sistema di raccolta di informazioni 'crowdsourced', ovvero collezionate dagli utenti stessi del servizio, che comprendano documenti (ad esempio fotografie), dati di fruizione (per guidare manutenzione, organizzazione di servizi), link tra le diverse voci (per affinità di contenuti e caratteristiche, o in base agli interessi comuni degli utenti). Simili modalità di interazione con gli strumenti permettono di accrescere il patrimonio conoscitivo della collettività, suggerendo inedite interpretazioni, visioni, connessioni" (Spallone & Palma, 2020).

Essendo le tematiche molto vaste, le cui tecnologie sono ancora in fase di maturazione, è difficile dare una risposta definitiva sull'utilità dell'archivio digitale gestito da una AI. Per tentare di dare una possibile interpretazione all'utilità di queste tecnologie, è stato stabilito un incontro con il fotografo torinese Max Tomasinelli, che da anni gestisce il proprio studio fotografico in cui si occupa di pubblicità, arte, moda, editoria e architettura. È apparso in mostre personali e collettive in gallerie private italiane ed estere, il suo lavoro è approdato in esposizioni istituzionali quali il Museo di Fotografia di Mougins e il Parlamento Europeo di Bruxelles. Nel 2015 è stato selezionato dalla Fondazione d'Arte *La Napoule Art Foundation*, cui seguono inviti da parte del Centre des Monuments Nationaux de France per due ulteriori residenze d'artista.

In questo dialogo informale, di cui di seguito viene riportata la trascrizione, è possibile trarre ulteriori spunti di riflessione, nonché approfondimenti rispetto ai temi trattati.

Max Tomasinelli

Relatori

Qual è il ruolo dell'archivio per la fotografia? Può diventare uno strumento, un ente, impegnato alla divulgazione dei messaggi rappresentati dagli autori? Può essere considerato come strumento per il cambiamento sociale?

Max Tomasinelli

L'archivio è uno strumento molto importante, consente di scrivere la memoria. La memoria di chiunque, la mia o la vostra, in realtà passa da un archivio. Il vostro diario di quando avevate sette anni, sarebbe bello poterlo avere, no? In qualche modo, è una traccia di ciò che ha composto il vostro percorso. Quindi sì, è assolutamente uno strumento utile dal punto di vista sociale. Pensiamo a quelli che hanno ritratto la realtà nel suo cambiamento continuo, Gabriele Basilico per esempio: descrive la civiltà, dispone di una foto per ogni anno, per creare un tracciato preciso, ma dallo stesso punto di vista.

Il problema dell'archivio è che è molto complesso, o meglio, è molto faticoso, laborioso da gestire. Inoltre, si affida a strumenti dei quali non sappiamo neanche la durata. Si è sempre in continua ansia per la perdita di quello che hai appena prodotto. L'idea mia personale è che ciascun fotografo dovrebbe avere uno o due assistenti che si occupano esclusivamente di governare l'archivio, perché la pratica non consente di sistemare e gestire tutto. Un fotografo che abbia una certa versatilità, che lavora su temi diversi, e per esempio parte per il Giappone restandoci 15 giorni, oggi torna davvero con uno zaino pieno di schedine. Il giornale o il progetto per cui hai lavorato, di quelle 4000 foto scattate, te ne chiede 7. Il lavoro giapponese si chiude, perché tanto hai venduto, ti hanno pagato ed il servizio è chiuso. Ma gli altri 4000 scatti dove rimangono? In questo caso solo il fotografo ha in mente i contenuti che ha scattato (se ne ha memoria), e sono contenuti che riemergono magari, ma dopo dieci anni.

Ma la realtà è che le fotografie uno se le dimentica, tua moglie, i tuoi figli, i tuoi assistenti si dimenticano delle fotografie rimaste. Pura memoria, persa.

In questo ritengo importante una futura funzionalità dell'intelligenza artificiale, che abbia la capacità di recuperare le fotografie in modo molto più veloce e automatico. Soprattutto perché ogni fotografo ha un proprio metodo di schedatura e catalogazione, e scatta con metodi e tecnologie diverse: i fotografi non hanno un modo, ne hanno centomila. Alcuni hanno la capacità e la costanza nel tempo, per decenni, di schedare ancora prima di vedere il file, riuscendo poi a trovare un'immagine in pochi secondi. Oggi che i computer sono più veloci è un'altra storia, ma vent'anni fa, anche io ero 'brusco' nella gestione delle mie immagini.

R In considerazione della vasta quantità di informazioni acquisite attraverso la fotografia e successivamente archiviate, alcuni studi evidenziano l'importanza di condurre una selezione accurata dei materiali, per conservarne la rilevanza e l'utilità. Nonostante l'efficacia di gran parte del lavoro svolto, come si dovrebbe affrontare la selezione dei materiali e le eventuali preoccupazioni legate a delle possibili perdite durante questo processo?

MT Esatto, perché poi la domanda è: quanto di tutto questo ti serve? Il problema è proprio arrivare a scegliere i singoli lavori, perché ripeto, le immagini scattate l'autore se le ricorda grossomodo; ma sapere che dentro quella cartella, c'è una foto di una casa con il tetto che sta crollando è difficile da ricordare a lungo andare. E forse quella foto lì è interessantissima, perché si congiunge con un tema, con una mostra, con una pubblicazione.

Invece ci sono persone che le foto le inseriscono tutte nel computer, senza metterle in cartelle od organizzarle in alcun modo. Semplicemente tutto insieme. E lì, chi ti dà una mano? Il computer!

Se scatti in digitale, ti fornisce alcuni dettagli, i metadati: la data della foto o il tipo di macchina usata. Ma se si parla di scansioni di negativi, in cui niente è allegato, c'è un approccio totalmente diverso all'archiviazione, dipende da quanto è vecchio il tuo archivio.

Io per la selezione lavoravo con un sistema di cartelle e sottocartelle ben organizzato. Ma ammetto che non sia intuitivo per tutti. Per questo si pensa all'intelligenza artificiale, che potrebbe semplificare le cose. Già ora, digitando sul cellulare 'cane', 'spiaggia', 'montagna', sei in grado di osservare tutte le immagini pertinenti, e il software te le restituisce. Quindi non si tratta di inventare una tecnologia, ma di applicarla e adattarla.

R Durante il lavoro per Oliviero Toscani, abbiamo provato a fare dei tentativi di attribuzione dei tag alle immagini, che è una delle attività da svolgere all'inizio per insegnare alla macchina come riconoscere le immagini.

MT Infatti, queste cose vanno più veloci con i tag, e la loro attribuzione è un fatto sociale. Come in Wikipedia, tutti potrebbero partecipare al loro inserimento, e più essi sono, più l'intelligenza artificiale è in grado di specializzarsi, per cui ti trova proprio quella foto lì.

Però c'è un altro problema, il caso in cui tu cerchi una foto, ma non hai ben in mente quale sia. In questo caso l'intelligenza artificiale è difficile che trovi ciò che stavi ricercando. Se io devo fare una mostra sul blu, non ho in mente quali materiali possano essere considerati. Io posso vedere il blu, ovviamente, ma la AI mostra milioni di foto, che andranno selezionate singolarmente. Il problema è inverso, sulla quantità elevata che è in grado di recuperare. Per un tema vasto, per esempio: un concorso fotografico sulla fotografia concettuale...le foto concettuali possono essere miliardi! E che foto concettuale 'bella' hai scattato tu?

O ce l'hai in testa, oppure è dentro il tuo hard disk, ma qua dov'è? Qua non l'hai scattata. Dove l'hai scattata? Non ce l'hai giù? No, è improbabile.

Questo caso è difficile da gestire anche per l'intelligenza artificiale.

R Vista questa mole di dati che ne caratterizza l'apprendimento, pensi che l'archivio possa essere utile, in qualche modo, per la generazione di immagini con intelligenze artificiali?

MT La generazione di immagini può essere rischiosa, perché sfugge al controllo, può ricorrere un pericolo sociale. Si potrebbero generare immagini, anche per denuncia sociale, ma che rappresentano l'esaltazione estrema di un momento non realmente esistito. Da questo piccolo livello a cose ben più gravi. Perché se, come sarà, si specializza così tanto, io posso fare il papa con il piumino (che hanno già fatto).

R L'uso di un archivio come database, per la generazione di immagini, rischia di alterare o perdere la dimensione autoriale che caratterizza le immagini stesse? In altre parole, l'intelligenza artificiale può cambiare la percezione del lavoro di un fotografo, attraverso le proprie imitazioni?

MT In effetti, questa dinamica è già accaduta nella storia dell'arte. Consideriamo il 'collage': è un po' come prendere pezzi di foto da qui e là, assemblarli insieme e creare un'immagine composita. Questa creazione è senza un singolo 'padre' definito, ma in realtà il 'padre' sono io, perché sono io che ho tagliato e combinato le immagini. Quindi, l'autorialità può essere mantenuta, poiché c'è nell'opera di alcuni artisti che si dedicano esclusivamente alle citazioni, riproducendo la creatività di altri. Ci sono artisti che fanno copie di opere di Warhol, e le vendono a cifre considerevoli.

La questione si concentra sulla dichiarazione della riproduzione. C'è un intero gioco in questo senso che può continuare a funzionare, specialmente nella fotografia. Tuttavia, potrebbe mancare quando si ha accesso a un vasto archivio di immagini come Getty Images e molte grandi aziende, con tanti fotografi che cedono le loro immagini a un organo 'centrale' controllato dall'intelligenza artificiale. Si hanno tutte le risorse necessarie per realizzare qualsiasi immagine, anche qualcosa di fantasioso, come mettere Marylin Monroe svestita sulla luna.

Quando distacchi intenzionalmente la tua fotografia dalla realtà, come già avviene nella fotografia pubblicitaria, si crea una disconnessione completa dal reale. Questo concetto viene spinto ulteriormente, finendo per creare una realtà completamente alterata. Questo solleva delle preoccupazioni. Se da un lato si aprono nuove possibilità creative e si possono realizzare immagini straordinarie, dall'altro mi chiedo come, fra cento o duecento anni, le persone potranno distinguere la fotografia autentica da quella manipolata. L'alterazione della memoria storica che si perde, anche attraverso gli archivi, diventa una vera e propria sfida.

R Quale potrebbe essere il modo per riconoscere le immagini, e quindi la loro autenticità rispetto al reale?

MT L'unica cosa che garantirà che ciò che vedo è vero, e non è falso, è memorizzare. In questo l'archivio è l'unico vero garante del fatto che il futuro sarà reale e non fittizio. Di fronte a una millantata di ipotesi, mi dice "No! Quella roba lì non è successa!". Sennò può essere tutto, può succedere tutto. La sfida più grande è mantenere e conservare le memorie nel tempo. Cresce la capacità della tecnologia stessa, ed in qualche maniera diminuisce la nostra sicurezza.

L'archivio serve anche per chi viene a valle. Del fotografo di matrimoni, effettivamente, la famiglia non avrà interesse a cercare le foto corrispettive. Ma se ci pensiamo, se lui lavora dal 1960 al 2000, è uno spaccato dell'Italia! Tutto alla fine è interessante, ma ritorna la questione della bilancia: vale la pena fare anche l'archivio del fotografo di matrimonio?

R Attualmente si stima che ci siano mille miliardi di immagini prodotte ogni anno. L'idea di rendere le immagini degli archivi accessibili e condivisibili potrebbe compromettere l'importanza del messaggio fotografico? Si rischia la perdita del contenuto nel vasto flusso, con il possibile risultato che il significato originario venga diluito o addirittura smarrito?

MT Sono validi un po' entrambi i due lati della medaglia. È necessaria una porzione di buon senso. Tutte le immagini sono interessanti, anche quelle che scatterebbe un bambino di due anni. Ovvio che di fronte a queste quantità, bisogna selezionarle, non si può pretendere di considerare ogni immagine scattata in ogni secondo che passa nel mondo. Le nostre future generazioni potrebbero ricostruire ogni minuto del passato dalle nostre fotografie. È quindi logico che ci voglia un filtro, perché altrimenti si passa la vita negli archivi. Per questo scopo, l'intelligenza artificiale può dare una mano, nel selezionare ciò che serve nel momento giusto.

Ma nel momento in cui viene 'pubblicato', e l'opera viene esposta, gli si attribuisce sempre un'autorialità, che può essere o non essere riconosciuta.

R Chi è che riconosce l'autorialità?

MT Questo è un altro domandone che considera il giudizio: fa sì che le mie foto siano brutte o siano belle. È un discorso molto grande, certo bisogna avere dei canali da percorrere, bisogna avere delle vie da tracciare in cui poi poterci passare. Quindi devi 'distruggere l'ospedale vecchio' perché non hai modo di far passare la strada; devi coprire un sito astrologico perché devi vivere, devi farci l'ospedale. Delle scelte così le fanno tutti gli architetti. Quindi è ovvio che qualcosa si debba perdere.

Se riconosciamo l'autorialità, nei nomi che abbiamo citato ovviamente è presente. Ma ci sono anche dei nomi di cui non sappiamo, che non abbiamo mai sentito.



211

211 - *Max Tomasinelli, Sense Out (serie), Castello di Rivoli, Vittozzi, Garove, Juvarra, Bruno, Torino 2010 - 150 × 100 cm.*
© Max Tomasinelli

MT Ci sono sicuramente, che verranno riconosciuti o che non verranno mai riconosciuti, ma sono molto importanti. È necessario fare dei tracciati. Tu fai il tuo tracciato, incontrerai dei fotografi, e li raccoglierai. Di conseguenza, ne perderai un'altra tonnellata.

È giusto che ognuno nel suo piccolo tracci i propri solchi. Se nel tuo solco rimane impigliato Mulas, verrà salvato dal tuo aratro e portato avanti. Invece io non verrò arpionato e rimarrò nella mia fossa. E questa è la storia. Funziona per tutti. Così come ci sono tanti personaggi della storia che noi non conosciamo, ma che hanno fatto cose enormi.

A quel punto, ogni solco crea una piccola stradina, e questi piccoli solchi che vanno nella stessa direzione, finiranno per creare un solco più grande, una strada più grande, che rimarrà.

Torino, 22 gennaio 2024

Bibliografia

Aime, M. (2008). *Il primo libro di antropologia.* Torino: Einaudi.

Ballario, N. (2018). Sebastião Salgado: «Scattare con il telefonino non c'entra niente con la fotografia». *Rolling Stone Italia*.

Benjamin, W. (2000). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica.* Torino: Einaudi.

Curti, D. (2020). *Capire la fotografia contemporanea.* Venezia: Marsilio.

Fontcuberta, J. (2018). *La furia delle immagini.* Torino: Giulio Einaudi.

Grasso, R. (2018). GetCOO Travel: quando l'intelligenza artificiale incontra l'arte. *Archeomatica*, 20-22.

Henich, N. (2022). *Il paradigma dell'arte contemporanea.* Bologna: Johan & Levi Editore.

Kubler, G. (2002). *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose.* Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.

Munari, B. (1996). *Da cosa nasce cosa.* Bari: Laterza.

Norman , D. A., & Verganti, R. (2014). Incremental and Radical Innovation: Design Research vs. Technology and Meaning Change. *Design Issue: History, Theory, Criticism, 30*(1), 78-96.

Obrist, H. U., & Ricuperati, G. (2023). *A che cosa serve l'arte.* Venezia: Marsilio.

Peter, M. N., & Arbor, A. (2020). Archaeology and Design History. In P. N. Miller, *Cultural Histories of the Material World* (p. 108-116). New York: Bard Graduate Center.

Santamato, T. (2023). Studio, si avvicinano al numero totale degli utenti di Internet globali, 64,5%. *Ansa Tecnologia*.

Scianna, F. (2016, Febbraio 26). Pensare e scrivere da fotografo / Ferdinando Scianna. Obiettivo ambiguo. (E. Grazioli, Intervistatore)

Scodeller, D. (2017, Dicembre). Archivi digitali e fonti documentali del Design: Nuove prospettive storiche e storiografiche sul design? I asi Gio Ponti, Vinicio Vianello e Vico Magistretti. *Ais/Design Journal. Storia e Ricerche, 5*(10), p. 12-32. https://orcid.org/0000-0001-8711-389X

Serena, T. (2010). L'archivio fotografico: possibilità derive potere. In A. M. Spiazzi, L. Maioli, & C. Giudici (A cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Storia e tutela. Territori veneti e limitrofi* (p. 103-125). Venezia: Terra Ferma.

Sontag, S. (1973). *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società.* Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.

Spallone, R., & Palma, V. (2020). Intelligenza artificiale e realtà aumentata per la condivisione del patrimonio culturale. *Bollettino Della Società Italiana Di Fotogrammetria E Topografia*, 19-26. ISSN 2784-9473

Sitografia

Adobe. (2024). *Panoramica di Adobe Firelfy*. Tratto da Adobe Firefly: https://helpx.adobe.com/it/firefly/using/firefly-overview.html

Enciclopedia Treccani. (2013). *Turing, test di*. Tratto il giorno 18 gennaio 2024 da Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/test-di-turing_Enciclopedia-della-Matematica/

IBM. (2023). *Cos'è l'intelligenza artificiale (AI)?* Tratto da IBM: https://www.ibm.com/it-it/topics/artificial-intelligence

Istituto centrale per il catalogo e la documentazione. (2018, agosto 4). *Standard Catalografici*. Tratto il giorno 8 gennaio 2024 da ICCD: http://www.iccd.beniculturali.it/it/standard-catalografici

Kim, K. (2021, febbraio 14). *Techism Manifesto (2014) by Krista Kim*. Tratto il giorno 21 gennaio 2024 da KK: https://www.kristakimstudio.com/techism-manifesto

Lughi, G. (2020, ottobre 2). *Intelligenza artificiale, arte e cultura: elementi per una vera valutazione estetica*. Tratto da Agenda Digitale: https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/intelligenza-artificiale-arte-e-cultura-elementi-per-una-vera-valutazione-estetica/

Martino, B. (2024, gennaio 9). *Intelligenza artificiale e diritto d'autore, problematiche e casi studio*. Tratto da Legal for digital: https://legalfordigital.it/intelligenza-artificiale/intelligenza-artificiale-problematiche-diritto-d-autore/

McCarthy, J. (2007, novembre 12). *What is Artificial Intelligence?* Tratto da https://www-formal.stanford.edu/jmc/whatisai.pdf

Morello, M. (2023, aprile 25). *Una casa su Marte? L'intelligenza artificiale sta già trasformando il design. Ecco chi la usa e come*. Tratto da Architectural Digest Italia: https://www.ad-italia.it/article/intelligenza-artificiale-design-instagram-futuro/

Parlamento Europeo. (2020, settembre 3). *Che cos'è l'intelligenza artificiale?* Tratto da Parlamento Europeo: https://www.europarl.europa.eu/news/it/headlines/society/20200827STO85804/che-cos-e-l-intelligenza-artificiale-e-come-viene-usata

Conclusioni

Il lavoro di analisi e osservazione delle fotografie contenute negli archivi di Fondazione CRT Arte e Oliviero Toscani, ha permesso di dimostrare le qualità e il ruolo che la fotografia possiede nella società contemporanea. Motivati dalla ricerca delle caratteristiche che un'immagine può possedere nel comunicare, sono state espresse le potenzialità dello strumento fotografico per la comunicazione visiva.

Per conseguire tale obiettivo, è stato fondamentale, quanto necessario, ripercorrere i tanti solchi tracciati da coloro riconosciuti come maestri della fotografia. Questo procedimento ha posto in evidenza che una fotografia non è una semplice istantanea del reale, congelata nel tempo. Ma oltre alla funzione artistica ed espressiva, così come per altre forme di comunicazione, è un metodo di indagine sulla 'geografia' e sulla 'morfologia' della società.

Il fotografo, se agisce per uno scopo 'sociale', può intervenire su due fronti: raccontare il cambiamento oppure provocarlo attraverso l'immagine, al fine di supportare le più complesse tematiche ed argomentazioni.

Così è documentato il contrasto tra gli elementi di modernità e tradizione, dettati da una società contemporanea in costante cambiamento. In questo la fotografia si pone come strumento di testimonianza del paesaggio culturale e sociale, delineando i rapporti e le relazioni sul territorio, rispetto all'evoluzione delle città. Vi è la rappresentazione del mutamento del paesaggio rurale e naturale, causato dall'avvento dalla modernità.

L'immagine è quindi il documento che racconta queste metamorfosi, anche con l'intento di preservare la ricchezza culturale insita nei saperi locali, nonché nelle memorie storiche dei luoghi. In essi vi si stabiliscono grandi e piccole comunità, ognuna con una propria dimensione di realizzazione di idee e desideri collettivi. Nella tutela delle comunità minori, la visione autoriale contribuisce a migliorare la tolleranza e la diffusione della consapevolezza dell'altro. Una semplice immagine è in grado di concentrare l'attenzione sulle vite poste ai margini della società, ma anche di denunciare i danni arrecati dai lati più oscuri di essa.

Nelle fotografie di architettura e di paesaggio urbano, il luogo è uno spazio plasmato dalle esigenze e dalle funzioni che lo caratterizzano. Questi luoghi pensati per

immagini non sono semplici scenari, ma segni delle dinamiche culturali dell'uomo. Non si identificano solamente attraverso la tradizione e le usanze, ma anche attraverso il ritratto di chi è stato scelto per mostrarle.

La fotografia è quindi un atto politico, destinato a combattere contro ideali non condivisi, per giudicare le strutture di potere, combattere le disuguaglianze e sollevare problematiche collettive, sensibilizzando l'opinione pubblica.

Tra gli strumenti che il designer-ricercatore può utilizzare, l'archivio fotografico nella sua completezza gioca un ruolo fondamentale come spazio fisico, ente territoriale e dispositivo di studio. L'archivio cambia il ruolo della fotografia da 'oggetto d'arte' a 'documento', diventa custode e tramite per la divulgazione e la guida di ricercatori, fotografi e progettisti. Può ispirare nuovi modelli, e influenzare le comunità attraverso l'espressione artistica. La transizione digitale, e l'accesso online alle risorse, semplificano l'organizzazione tematica e la loro consultazione. L'implementazione in archivio dell'Intelligenza Artificiale, ne permette il miglioramento in termini di fruibilità e accessibilità. L'innovazione del momento garantisce efficienza e velocità, caratteristiche fondamentali nell'ambito della ricerca, che l'AI è in grado di fornire. Infine, può essere configurato come spazio espositivo digitale, che permette l'esplorazione dinamica e dettagliata del suo contenuto.

Nel periodo in cui la società è immersa in un flusso costante di informazioni, la fotografia e le immagini perdono la loro rilevanza sociale, smarrendo il significato dei messaggi che possono essere trasmessi. Le persone scorrono senza tenere conto di ciò che vedono. Con l'aumento dell'accessibilità del mezzo fotografico, grazie alla diffusione delle tecnologie digitali, l'atto di scattare è passato da un'azione pianificata e progettata, ad un processo di interazione con la memoria quotidiana.

In questo senso il designer contemporaneo deve agire per favorire la creazione di un linguaggio visivo e fotografico, progettato attraverso lo studio e l'approfondimento, utile ed efficace nel trasmettere messaggi di significato profondo e rilevante. I caratteri espressi in questa tesi hanno dimostrato che la fotografia è un atto di pensiero e di progetto, in grado di comunicare in modo autentico e sincero, orientando la visione del mondo e dei suoi abitanti.

Ringraziamenti

Vorremmo ringraziare i nostri relatori, il Prof. Pier Paolo Peruccio e il Prof. Gianluca Grigatti, per averci accompagnati e guidati nella stesura di questa tesi. Senza la vostra fiducia, il vostro consiglio e l'opportunità che ci avete offerto, coinvolgendoci all'interno dei vostri progetti, non avremmo potuto realizzare questo lavoro. L'esperienza indimenticabile che abbiamo condiviso ha significato molto, sia dal punto di vista personale, sia dal punto di vista formativo.

Molti dei contenuti di questo scritto, sono stati formulati grazie al supporto di Gail Cochrane e di Veronica Loche, che ci hanno gentilmente accolti nella loro ricerca alla quale speriamo di aver dato un buon contributo. Grazie a entrambe.

Gran parte della nostra gratitudine va a Oliviero e Alì Toscani, e a Susanna Crisanti, che sin da subito hanno posto in noi la loro fiducia, accogliendoci in studio e nell'archivio dandoci l'opportunità di approfondire le nostre ricerche.

Ancora grazie a Max Tomasinelli per averci concesso il suo tempo e le sue parole preziose dettate dall'esperienza maturata negli anni.

Infine, grazie ai nostri compagni di percorso, senza i quali questo traguardo non avrebbe lo stesso significato e valore.

Mattia e Virginia

Vorrei esprimere la mia profonda riconoscenza a ciascuno di voi, per i vostri gesti e la vostra presenza, per i momenti condivisi e per gli insegnamenti preziosi che ho tratto e ricevuto. Spero di riuscire, in queste poche parole, a dimostrare quanto vi devo per ciò che sono oggi.

Questo momento lo voglio dedicare interamente ad una persona il cui piccolo aiuto ha consentito di accedere ed iniziare questi studi, permettendomi di cambiare non solo nel modo di pensare,ma anche nel modo di essere. La nostra solida amicizia mi ha sempre dato il miglior supporto che potessi desiderare.

La mia gratitudine va a Virginia, con la quale ho condiviso la ricerca, ma soprattutto con cui ho condiviso momenti speciali nelle situazioni più impensabili. Grazie per avermi supportato e consigliato, grazie per aver contrastato le mie ansie, e per avermi limitato nell'uso del beige. Grazie soprattutto per la tua amicizia, la tua sincerità, il tuo affetto e la tua accoglienza.

Grazie Alessandro e Tito, per avermi insegnato a vedere i problemi da altre prospettive, e per avermi regalato quei momenti che ricorderò nel tempo. Questo percorso non sarebbe stato lo stesso senza la vostra presenza e il vostro appoggio.

Così come devo molto anche a Edoardo, Chiara, Davide e Victoria, miei compagni e amici, con cui spero di poter collaborare nuovamente in futuro.

Kevin, Chiara, Martina e Fabiola, da anni siete una presenza essenziale. Condividere con voi tutto questo tempo insieme ha costruito buona parte di ciò che sono. Siete straordinari, spero di poter sempre contare sul vostro sostegno.

Voglio anche ringraziare Mauro, maestro capace di insegnare oltre la musica. La tua guida è stata la chiave per coltivare in me l'amore per la conoscenza, l'abilità di apprezzare la bellezza e il rispetto della disciplina per poter perseguire i miei obiettivi.

La mia più alta gratitudine va ai miei genitori, la cui guida e il supporto sono stati fondamentali. Non mi avete mai abbandonato, sempre al mio fianco per seguire e guidare le mie scelte, fornendomi sempre il consiglio giusto. Grazie per la vostra pazienza e per il vostro sacrificio. Allo stesso modo ringrazio i miei nonni, per l'affetto, la stima, e la motivazione che vi rendono un punto fermo e di riferimento, siete i miei secondi genitori.

Grazie a zii e cugini, lontani e vicini, la mia grande e numerosa famiglia, per essere sempre presenti e per il calore e la vicinanza che esprimete, la mia fortuna è avere al mio fianco persone come voi.

Più che esprimere la mia gratitudine, custodirò nella memoria tutto ciò che ognuno di voi ha fatto per me, sperando un giorno di poter ricambiare.

Mattia

Ai miei pilastri: Mamma, “Parin” e Nonna. Grazie per avermi sostenuta in ogni mio passo, per essere stati ottimi consiglieri nelle mie scelte, per avermi spinta ad avere sempre la mia opinione (cosa che spesso vi si ritorce contro) e a essere sempre “assetata di conoscenza”.

In particolare, grazie a te, Mamma, per aver superato gli ostacoli della vita insieme a me, spero di esserti d’aiuto quanto tu lo sei per me. Sei il mio sciroppo.

Grazie a te, Parin, per aver avuto una risposta a ogni mia domanda tecnica, scientifica, storica, geografica e per avermi fornito conoscenze sugli alberi che non molti possono vantarsi di avere.

Grazie a te, Nonna, perché a modo tuo, sei riuscita a trasmettermi un briciolo di saggezza che spero di portare sempre nel mio cuore.

A Mattia: grazie per aver avuto il coraggio di unirti a me in questa avventura. Grazie per avermi aiutata a esprimermi, per avermi insegnato cose nuove e per avermi stimolata ad approfondire ogni tematica. Senza di te avrei impiegato anni e anni a scrivere questa tesi. Sono ancora più grata per la tua amicizia che ha arricchito le mie giornate fino ad ora e che spero continui a farlo.

Ad Alessandro: potrei usare mille parole, ma non sarebbero in grado di esprimere la mia gratitudine. Grazie di tutto (davvero di tutto).

Alle mie migliori amiche: Eleonora, Veronica e Alice. Grazie per aver sempre creduto in me e per avermi fatta ridere quando stavo per piangere. Grazie, perché mi accettate così come sono, pregi e difetti, parole nel sonno e aracnofobia.

Alle mie zie per scelta, Sofi e Bosso: grazie per aver aiutato mamma a crescermi e per essere state accanto a entrambe in ogni momento. Sofi, grazie per avermi insegnato a vedere il positivo in ogni situazione e per il termoforo; Bosso, grazie per avermi insegnato le parolacce.

A Giorgio e Annalisa: grazie per esservi presi cura di me, non potrò mai sdebitarmi per il vostro sostegno fisico e morale, per i vostri consigli e per gli aperitivi, pranzi e cene che abbiamo condiviso.

Ai miei compagni di percorso, Tito, Chiara, Davide, Vic, Edo e Fra: senza di voi, questi tre anni non sarebbero stati gli stessi. Siete delle persone preziose e vi auguro tutto il meglio, di poter seguire i vostri sogni e di realizzarli perché ve lo meritate tanto tanto.

Infine, a tutti coloro a cui ho rotto le scatole parlando della tesi, degli esami, di caffettiere e di sedie, grazie di avermi sopportata.

Un grazie, va anche a una persona che non c’è più, e che vorrei tanto fosse qui con me. Spero che tu sia fiero di me e che questo impegno sia almeno valso un 7+.

Vi voglio bene, grazie infinite.

Virginia

Riferimenti iconografici

CAPITOLO 1
La forza della provocazione

In copertina - ritratto di OLIVIERO TOSCANI
Fotografie da 001 a 029 gentilmente concesse da
© Oliviero Toscani

CAPITOLO 2
2.1 Terre e corpi

In copertina - ritratto di MARIO GIACOMELLI - © Archivio Mario Giacomelli - https://www.archiviomariogiacomelli.it/vita/
030 - © Archivio Mario Giacomelli - https://www.mutualart.com/Artwork/Pretini/
031 - © Archivio Mario Giacomelli - https://www.thephair.com/mariogiacomelli/
032 - © Archivio Mario Giacomelli - https://www.mutualart.com/Artwork/Pretini--L-uomo-e-il-suo-mondo/A3C480E3DB944340
033 - © Archivio Mario Giacomelli - https://www.finarte.it/auction/photographs-milan-2019-10-30/mario-giacomelli-io-non-ho-mani-che-mi-accarezzino-il-volto-pretini-9532?lang=en.
034 - © Archivio Mario Giacomelli - © Archivio Mario Giacomelli - https://www.archiviomariogiacomelli.it/vita/
035 - © Archivio Mario Giacomelli - © Archivio Mario Giacomelli - https://www.archiviomariogiacomelli.it/vita/
036 - Archivio Mario Giacomelli - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt/
037 - © Archivio Mario Giacomelli - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt/
038 - © Archivio Mario Giacomelli - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
039 - © Archivio Mario Giacomelli - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
040 - © Archivio Mario Giacomelli - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
041 - © Archivio Mario Giacomelli - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
042 - © Archivio Mario Giacomelli - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
043 - © Archivio Mario Giacomelli - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
044 - © Archivio Mario Giacomelli - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
045 - © Archivio Mario Giacomelli - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
046 - © Archivio Mario Giacomelli - https://www.archiviomariogiacomelli.it/verra-la-morte-e-avra-i-tuoi-occhi-1966-1968/
047 - © Archivio Mario Giacomelli - https://www.archiviomariogiacomelli.it/verra-la-morte-e-avra-i-tuoi-occhi-1966-1968/
048 - © Archivio Mario Giacomelli - https://www.archiviomariogiacomelli.it/verra-la-morte-e-avra-i-tuoi-occhi-1966-1968/
049 - © Archivio Mario Giacomelli - https://www.archiviomariogiacomelli.it/verra-la-morte-e-avra-i-tuoi-occhi-1966-1968/

2.2 Paesaggio sociale

In copertina - ritratto di GIANNI BERENGO GARDIN -© Alessio Jacona - https://www.flickr.com/photos/blogs4biz/15987539150
050 - © Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
051 - © Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
052 - © Paolo Monti - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_Monti_-_Servizio_fotografico_-_BEIC_6342875.jpg
053 - © Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
054 - © Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
055 - © Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
056 - © Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
057 - © Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
058 - © Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
059 - © Gianni Berengo Gardin - https://www.leica-oskar-barnack-award.com/en/series-finalists/1995.html
060 - © Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
061 - © Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
062 - © Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
063 - © Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
064 - © Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
065 - © Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
066 - © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/morire-di-classe-gorizia-class-death-gorizia
067 - https://www.doppiozero.com/la-moglie-di-uno-psichiatra-ricorda
068 - © Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
069 - https://www.stsenzatitolo.com/st/photo-book/carla-cerati-ospedale-psichiatrico-di-gorizia-aprile-1968/
070 - © Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
071 - © Gianni Berengo Gardin/Fondazione Forma - https://camera.to/mostre/1965-1990-gianni-berengo-gardin-e-la-olivetti/
072 - © Gianni Berengo Gardin/Fondazione Forma - https://camera.to/mostre/1965-1990-gianni-berengo-gardin-e-la-olivetti/
073 - © Gianni Berengo Gardin/Fondazione Forma - https://camera.to/mostre/1965-1990-gianni-berengo-gardin-e-la-olivetti/
074 - © Gianni Berengo Gardin/Fondazione Forma - https://camera.to/mostre/1965-1990-gianni-berengo-gardin-e-la-olivetti/
075 - © Gianni Berengo Gardin/Fondazione Forma - https://camera.to/mostre/1965-1990-gianni-berengo-gardin-e-la-olivetti/
076 - © Gianni Berengo Gardin/Fondazione Forma - https://camera.to/mostre/1965-1990-gianni-berengo-gardin-e-la-olivetti/
077 - © Gianni Berengo Gardin/Fondazione Forma - https://camera.to/mostre/1965-1990-gianni-berengo-gardin-e-la-olivetti/

2.3 Tradizione e costumi

In copertina - ritratto di FERDINANDO SCIANNA - © Salvatore Giannella - https://www.giannellachannel.info/ferdinando-scianna-premio-carriera-mostra-oggi-ricordo-ieri/
078 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
079 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
080 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
081 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt
082 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/

collezione-fondazione-arte-crt

083 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

084 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

085 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

086 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

087 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

088 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

089 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

090 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

091 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

092 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

093 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

094 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

095 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

096 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

097 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

098 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

099 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

100 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

101 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

102 - © Ferdinando Scianna - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

2.4 Ritratti dell'arte

In copertina - ritratto di UGO MULAS - © Gianni Berengo Gardin - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

102 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

103 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

104 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

105 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

106 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

107 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

108 - © Eredi Ugo Mulas - https://www.palazzoesposizioni.it/media/en-us-alexander-calder-nelle-fotografie-di-ugo-mulas-000

109 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

110 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

111 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

112 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

113 - © Eredi Ugo Mulas - https://www.ugomulas.org/gallery/places/gallery-ossi-di-seppia/#gallery-7

114 - © Eredi Ugo Mulas - https://matthewmarks.com/exhibitions/ugo-mulas-new-york-the-new-art-scene-06-2019/lightbox/works/roy-lichtenstein-1964-45872

115 - © Eredi Ugo Mulas - https://matthewmarks.com/exhibitions/ugo-mulas-new-york-the-new-art-scene-06-2019/lightbox/works/andy-warhol-1964-45891

116 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

117 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

118 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

119 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

120 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

121 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

122 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

123 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

124 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

125 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

126 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

127 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

128 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

129 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

130 - © Ugo Mulas - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

131 - © Eredi Ugo Mulas - https://www.ugomulas.org/gallery/verifiche/

132 - © Eredi Ugo Mulas - https://www.ugomulas.org/gallery/verifiche/

133 - © Eredi Ugo Mulas - https://www.ugomulas.org/gallery/verifiche/

134 - © Eredi Ugo Mulas - https://www.ugomulas.org/gallery/verifiche/

2.5 Sopravvivere al dolore

In copertina - ritratto di LETIZIA BATTAGLIA - © Giulia Morelli - http://www.arte.it/calendario-arte/pavia/mostra-conversazioni-pavesi-letizia-battaglia-dialoga-con-anna-rita-calabrò-38979

135 - © Archivio Letizia Battaglia - https://www.espoarte.net/arte/letizia-battaglia-fotografie-per-lanima/

136 - © Archivio Letizia Battaglia - https://www.archivioletiziabattaglia.it/album/mafia-antimafia-cronca-nera/

137 - © Archivio Letizia Battaglia - https://www.archivioletiziabattaglia.it/album/mafia-antimafia-cronca-nera/

138 - © Archivio Letizia Battaglia - https://www.archivioletiziabattaglia.it/album/mafia-antimafia-cronca-nera/

139 - © Archivio Letizia Battaglia - https://www.archivioletiziabattaglia.it/album/mafia-antimafia-cronca-nera/

140 - © Archivio Letizia Battaglia - https://www.archivioletiziabattaglia.it/album/palermo-e-provincia/

141 - © Archivio Letizia Battaglia - https://www.archivioletiziabattaglia.it/album/mafia-antimafia-cronca-nera/

142 - © Archivio Letizia Battaglia - https://www.archivioletiziabattaglia.it/album/mafia-antimafia-cronca-nera/

143 - © Archivio Letizia Battaglia - https://www.archivioletiziabattaglia.it/album/ospedale-psichiatrico/

144 - © Archivio Letizia Battaglia - https://www.archivioletiziabattaglia.it/album/ospedale-psichiatrico/

145 - © Archivio Letizia Battaglia - https://www.archivioletiziabattaglia.it/album/ospedale-psichiatrico/

146 - © Archivio Letizia Battaglia - https://www.archivioletiziabattaglia.it/album/ospedale-psichiatrico/

147 - © Archivio Letizia Battaglia - https://www.archivioletiziabattaglia.it/album/palermo-e-provincia/

148 - © Archivio Letizia Battaglia - https://www.archivioletiziabattaglia.it/album/mafia-antimafia-cronca-nera/

149 - © Archivio Letizia Battaglia - https://www.archivioletiziabattaglia.it/album/mafia-antimafia-cronca-nera/

2.6 Cultura per immagini

In copertina - ritratto di LUIGI GHIRRI - © Marco Ambrosi - https://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2023/11/luigi-ghirri-mostre-fotografia-milano/

150 - © Eredi Ghirri - http://www.centralefotografia.com/corso-fotografia-pesaro-rimini-territorio-marchignolo/

151 - © Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

152 - © Eredi Ghirri - http://www.centralefotografia.com/corso-fotografia-pesaro-rimini-territorio-marchignolo/

153 - © Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

154 - © Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

155 - © Eredi Ghirri - https://www.archivioluigighirri.com/artworks/f-11-1-25-natural-light

156 - © Eredi Ghirri - https://www.archivioluigighirri.com/artworks/f-11-1-25-natural-light

157 - © Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

158 - © Eredi Ghirri - https://www.archivioluigighirri.com/artworks/colazione-sullerba

159 - © Eredi Ghirri - https://www.archivioluigighirri.com/artworks/colazione-sullerba

160 - © Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

161 - © Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

162 - © Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

163 - https://www.consultacinema.org/2022/11/26/70-anni-di-vitelloni/

164 - © Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

165 - © Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

166 - © Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

167 - © Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

168 - © Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

169 - © Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

170 - © Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

171 - © Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

172 - © Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

173 - © Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

174 - © Eredi Ghirri - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

2.7 Persone al centro

In copertina - ritratto di FRANCESCO JODICE - https://www.albumarte.org/francesco-jodice-albumarte-videoartforum-5-ultimo-appuntamento-opening-martedi-12-aprile-h1930/

175 - © Francesco Jodice - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

176 - © Francesco Jodice - http://www.francescojodice.com/progetto.php?id=9

177 - © Francesco Jodice - http://www.francescojodice.com/progetto.php?id=9

178 - © Francesco Jodice - http://www.francescojodice.com/progetto.php?id=9

179 - © Francesco Jodice - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

180 - © Francesco Jodice - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

181 - © Francesco Jodice - http://www.francescojodice.com/progetto.php?id=10

182 - © Francesco Jodice - http://www.francescojodice.com/progetto.php?id=10

183 - © Francesco Jodice - http://www.francescojodice.com/progetto.php?id=10

184 - © Francesco Jodice - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

185 - © Francesco Jodice - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT - https://fondazioneartecrt.it/collezione-fondazione-arte-crt

186 - © Francesco Jodice - http://www.francescojodice.com/progetto.php?id=10

187 - © Francesco Jodice - http://www.francescojodice.com/progetto.php?id=10

188 - © Francesco Jodice - http://www.francescojodice.com/progetto.php?id=16

189 - © Francesco Jodice - http://www.francescojodice.com/processo.php?id=10

190 - © Francesco Jodice - http://www.francescojodice.com/processo.php?id=10

191 - © Francesco Jodice - http://www.francescojodice.com/processo.php?id=10

192 - © Francesco Jodice - http://www.francescojodice.com/processo.php?id=10

193 - © Bildmuseet - Umeå University - https://www.bildmuseet.umu.se/en/exhibitions/2012/francesco-jodice--spectaculum-spectatoris/

194 - © Francesco Jodice - http://www.francescojodice.com/progetto.php?id=86

195 - © Francesco Jodice - http://www.francescojodice.com/progetto.php?id=86

196 - © Francesco Jodice - http://www.francescojodice.com/progetto.php?id=86

197 - © Francesco Jodice - http://www.francescojodice.com/progetto.php?id=86

198 - © Francesco Jodice - https://www.marcomahler.com/mobiles-art-sculpture-calder-melotti/

CAPITOLO 3
Fotografia e arte

In copertina - Oliviero Toscani, ritratto di Andy Warhol, 1973 gentilmente concesso da © Oliviero Toscani

199 - https://www.marcomahler.com/mobiles-art-sculpture-calder-melotti/

200 - https://www.girllightning.com/2017/08/insta-munich-staatliches-museum-agyptischer-kunst.html

201 - https://www.artribune.com/attualita/2015/01/da-venezia-agli-stati-uniti-di-lewis-hine-per-una-storia-che-si-difende/

202 - https://milano.repubblica.it/cronaca/2013/11/20/foto/quelli_che_costruirono_l_america_l_album_di_lewis_hine-71437716/1/

203 - https://it.wikipedia.org/wiki/File:Lewis_Hine_Power_house_mechanic_working_on_steam_pump.jpg

204 - https://massimedalpassato.it/4-settembre-1888-brevettata-la-macchina-fotografica/

205 - https://www.removed.social/

206 - https://www.removed.social/

207 - https://www.removed.social/

CAPITOLO 4
Progetto e patrimonio

In copertina - Scansioni di negativi in bianco e nero, 2024

208 - https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Lange-MigrantMother02.jpg

209 - © Krista Kim https://www.dezeen.com/2021/03/22/mars-house-krista-kim-nft-news

210 - © Krista Kim https://www.ad-italia.it/news/2021/07/07/ad-100-game-changers-krista-kim/

211 - Immagine gentilmente concessa da © Max Tomasinelli

