

**Biblioteca
Panizzi**
Edizioni

Chi sono io?

Rappresentazione dell'infanzia tra Otto e Novecento





I progetti degli **Amici della Biblioteca**



Chi sono io?
Rappresentazione dell'infanzia tra Otto e Novecento

A cura di Laura Gasparini, Monica Leoni, Elisabeth Sciarretta

Le curatrici desiderano ringraziare tutte le famiglie che hanno voluto lasciare in custodia alla Fototeca, nell'ambito dell'iniziativa del 2019 "Le scatole dei segreti", le fotografie delle loro famiglie.

Un particolare ringraziamento a Michael G. Jacob

Si ringraziano per la collaborazione:

Lucia Bagnoli e Franco Bergonzoni

Valentina Barbieri

Tullia Garzena

Claudio Salsi

Sebastiano Bertolini

Francesca Vantini

Sergio Vaiani

Si ringrazia Arturo Zavattini per la autorizzazione all'uso delle fotografie dell'Archivio Zavattini

Questo catalogo è stato realizzato in occasione della mostra

Chi sono io?

Rappresentazione dell'infanzia tra Otto e Novecento,
presso la Sala Pianoterra della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

31 ottobre 2020 – 10 gennaio 2021



© Biblioteca Panizzi

Chi sono io?

Rappresentazione dell'infanzia tra Otto e Novecento

A cura di

Laura Gasparini

Monica Leoni

Elisabeth Sciarretta

**Biblioteca
Panizzi**
Edizioni



A causa della pandemia mondiale l'edizione di Fotografia Europea 2020 non ha purtroppo potuto avere luogo. La Biblioteca Panizzi avrebbe partecipato al quindicesimo festival della fotografia con una esposizione sull'argomento "infanzia", interpretando in questo modo il tema che era stato proposto per quest'anno: *Fantasie, narrazioni, regole, invenzioni*.

Il 2020 è infatti l'anno in cui la città celebra i cent'anni della nascita di due personaggi molto importanti per la storia della cultura, dell'infanzia e dell'educazione: Loris Malaguzzi e Gianni Rodari. Anche per questo motivo, abbiamo comunque voluto presentare l'esposizione in biblioteca, seppur con un ritardo di qualche mese.

Il titolo della mostra: "Chi sono io?" prende spunto dal romanzo *Alice nel paese delle meraviglie* (1865) di Lewis Carroll, nel quale la piccola protagonista, dopo alcune strane esperienze esclama: "Ma se non sono più la stessa, prima di tutto occorre rispondere alla domanda: Chi sono io? Questo è il problema!". Loris Malaguzzi, pedagogista, consulente e promotore dei nidi e delle scuole di infanzia del Comune di Reggio Emilia, nell'illustrare il suo progetto pedagogico e educativo amava citare questa famosa domanda di Alice, per sostenere che bisogna mettersi dalla parte dei bambini e capire il loro punto di vista per costruire un autentico percorso di crescita. Nel 1972, poi, il Comune di Reggio organizzava una settimana di incontri di formazione per insegnanti delle scuole dell'infanzia, fortemente voluto dallo stesso Malaguzzi. L'ospite d'onore era Gianni Rodari e l'eccezionale prodotto di quella settimana, chiamata *Incontri con la Fantastica*, è diventato uno dei libri più utilizzati da tutti gli insegnanti in Italia: *La grammatica della fantasia*. L'opera di Rodari ha cambiato per sempre la produzione letteraria per l'infanzia.

Sull'onda della celebrazione di queste due importanti figure, quindi, la biblioteca Panizzi ha voluto fare ricerca nei suoi fondi fotografici per indagare un argomento molto caro anche alla storia della fotografia, come quello dei bambini.

La ricerca è stata agevolata dalla forte presenza negli archivi fotografici di fondi di famiglie, grazie soprattutto ad alcune iniziative di raccolta di fotografie presso la cittadinanza avviate già negli anni Novanta con l'iniziativa "Reggio nel cassetto" e culminate nel progetto dal titolo "Le scatole dei segreti", presentato e promosso nel 2019 dalla biblioteca, che ha riscontrato un notevole interesse e una grande partecipazione, testimonianza di come la città sia vicina alla sua biblioteca e la riconosca come il luogo più adatto alla conservazione delle sue memorie.

Grazie a questi progetti la selezione di fotografie è stata ampia e documentata, fornendo uno spaccato di storia dell'infanzia per immagini che racconta molto anche della città e della storia di una comunità da sempre attenta ai bambini tanto da diventare nel tempo, grazie alla sue istituzioni per l'infanzia, un punto di riferimento nel mondo.



Laura Gasparini

Chi sono io?

La mostra della Fototeca è costruita sul tema della rappresentazione dell'infanzia toccando solo alcuni dei punti cruciali delle diverse concezioni di essa, partendo dall'invenzione della fotografia (1839) ad oggi. Non è certo un percorso esaustivo, ma, attraverso i fondi più significativi conservati presso la Biblioteca Panizzi, desidera toccarne alcuni punti fondamentali. Alle immagini del patrimonio pubblico sono affiancate immagini e documenti di collezioni private raccolte attraverso alcune iniziative a latere della mostra *Famiglie. Un mondo di relazioni* tenutasi nel 2019 in occasione di Fotografia Europea. Una di queste iniziative è stata la *public call* che invitava a riscoprire antiche e vecchie fotografie nei cassetti di casa al fine di svelare un nuovo volto della storia locale e familiare. Esse sono un tassello, un ulteriore sguardo, quello privato, su noi stessi e sulla nostra storia che completa il quadro più generale e istituzionale dei fondi conservati in Biblioteca. Lo scopo della mostra non è quindi quello di restituire un unico sguardo sull'infanzia e fornire una definizione di essa, ma è quella di studiarne la restituzione storica, sociale, documentale, oltre che letteraria e creativa.

Il titolo della mostra prende spunto dal romanzo *Alice nel paese delle meraviglie* (1865) di Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), noto con lo pseudonimo di Lewis Carroll, matematico, scrittore, fotografo, che a seguito di alcune bizzarre esperienze della sua giovane protagonista le fa pronunciare: "Mamma mia! Che cose strambe mi son capitate oggi! E pensare che ieri sera era tutto normale. Magari sono stata scambiata durante la notte! Ragioniamo: ero la stessa quando mi sono svegliata stamattina? Mi pare quasi di ricordare che mi sentivo un tantino diversa. Ma se non sono più la stessa, prima di tutto occorre rispondere alla domanda: "Chi sono io?" Questo è il problema!". Alice cominciò a passare in rassegna tutte le altre bambine che conosceva, della sua età, per capire se era stata scambiata per una di loro. E' una citazione, quel grido di Alice, che Loris Malaguzzi, pedagogista e rifondatore dei nidi e delle scuole di infanzia del Comune di Reggio Emilia, amava citare nell'illustrare il suo progetto pedagogico e educativo che sostanzialmente consiste nel mettersi dalla parte dei bambini, capire il loro punto di vista per costruire un percorso di apprendimento e di relazione verso il mondo fatto dagli adulti.

Un mondo, quello rappresentato in fotografia, che ci è restituito per la maggior parte dagli adulti e molto raramente dagli stessi bambini. La più celebre eccezione fu Jacques Henri Lartigue (1894 –1986), che iniziò a fotografare dall'età di 7 anni grazie alla lungimiranza del padre, anch'egli appassionato di fotografia. Lartigue fotografava il mondo in cui viveva, l'alta borghesia parigina, un mondo che, visto dagli occhi di un fanciullo, scorreva parallelo a quello degli adulti. Scattò numerosissime fotografie che raccolse in un album, a cui, nel tempo aggiungerà testi, commenti, brevi annotazioni trasformandoli in diari che compilerà per tutta la vita. La sua opera ha incantato intere generazioni, compreso Luigi Ghirri che trovava in lui una certa purezza dello sguardo.

La mostra è suddivisa nelle sezioni: *Bambini nel tempo*, *L'educazione nel tempo* e *Narrazioni*, e da un capitolo dedicato ai *photobook* che ripropongono, attraverso le caratteristiche progettuali ed editoriali, le diverse sfaccettature del tema, diventato davvero importante dopo la Seconda Guerra Mondiale.

Bambini nel tempo

La sezione propone una galleria delle prime tipologie di immagini fotografiche: dagherrotipi e ferrotipi, per rappresentare la ritrattistica tipica dell'epoca, i cui codici linguistici ed estetici si rifacevano a modelli accademici della pittura di fine Ottocento. Il ritratto di famiglia rispetta la rappresentazione frontale al fine di restituire la fisionomia e il ceto sociale, a scapito dello stile del fotografo che viene demandato, come già accennato, ad un codice di rappresentazione ben consolidato. E' una immagine che poco concede all'intimità della famiglia e al mondo degli affetti, si tratta di una "messa in posa" dettata dal fotografo, da un professionista che regola la "scena" determinandone un modello che viene ripetuto, con piccole varianti per tutte le classi sociali, o almeno per quelle che si potevano permettere un ritratto fotografico. Sebbene il linguaggio sia stereotipato, l'immagine che ne risulta è più una traccia che non un ritratto pittoricamente inteso. L'immagine fotografica diviene così importante non solo per la famiglia, ma, storicizzandosi, diviene utile anche per la sociologia e l'antropologia. Chiara Saraceno¹ paragona queste immagini, questi documenti, ai codici linguistici della scrittura che fortemente condizionavano i membri delle classi analfabete che si recavano dallo scrivano per dare notizie di sé alla famiglia lontana. Le lettere, pur se inviate da diversi scriventi, rispettavano lo stesso canone, che poco concedeva alla vita privata. Lo scrivano mediava la scrittura e il testo e si limitava a fornire informazioni essenziali sulla salute e sul lavoro, perché non venivano lette direttamente dal mittente, ma da una terza persona, probabilmente un altro scrivano, che ne forniva la lettura. Poco importava, quindi la resa espressiva nelle fotografie, era più importante la restituzione fisiognomica, la gerarchia patriarcale, la rilevanza o l'assenza di un membro della famiglia. Generalmente, nell'Ottocento, ma anche all'inizio del Novecento il farsi fotografare coincideva con un evento pubblico come il battesimo, la cresima, il fidanzamento e altri riti familiari, incluse le vacanze e le visite a parenti. Anche queste immagini dei riti familiari e sociali rispondevano ad un preciso codice linguistico. Rare sono le fotografie "domestiche", che mostrano uno sguardo più disinvolto e meno preoccupato di auto rappresentarsi. Esse, a differenza delle fotografie di un professionista, rispondono al semplice desiderio di fermare quel momento, anche quotidiano per raccontarsi e non sono da considerarsi meno importanti di quelle formali, soprattutto nell'ottica storica della famiglia e dell'infanzia. Esse entrano a buon diritto a far parte dell'archivio fotografico della famiglia, trasmettono il mondo delle relazioni con il passato oltre che con il presente. E' evidente il desiderio di trasmettere al futuro il proprio volto e i momenti intimi familiari. Ne è un esempio, in mostra, il ritratto di famiglia dell'ambasciatore Alberto Pansa (1844-1928)², fotoamatore, che si ritrae insieme alla famiglia durante il suo soggiorno a Pechino nel 1890 (p. 59). Una fotografia, proprio perché realizzata da un fotoamatore, che esula dal formato commerciale della *carte de visite* e dai rigidi schemi della fotografia in studio, inoltre è conservata nell'album China che raccoglie numerose altre fotografie del loro soggiorno in estremo oriente. Le *carte de visite*, corrispondono nelle dimensioni a quelle di un biglietto da visita (6x9 cm). L'inventore André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) brevettò il sistema multiplo di immagini nel 1854. Esso consisteva nel dotare la macchina fotografica di più obiettivi, in modo tale da realizzare, sullo stesso

¹ C. Saraceno, *Interni (ed esterni) di famiglia. In L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*. A cura di G. De Luna, G. D'Autilia e L. Criscenti, Gli album di famiglia. Vol. III, Torino, Einaudi, 2006, pp.2-86

² *Viaggiatori, fotografi, collezionisti nell'Oriente di fine Ottocento: fotografie inedite della collezione dell'ambasciatore Alberto e Maria Pansa alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia*. A cura di L. Gasparini e R. Menegazzo, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, 2013

negativo, più immagini. Disdéri si ispirò alla macchina fotografica stereoscopica che era dotata di due obiettivi per ottenere l'effetto della tridimensionalità. La fortuna di questo metodo fu grandissima, tanto che membri della corte di Napoleone III accorsero a farsi fotografare, così come lo stesso Imperatore e altre celebrità. Si narra che l'immagine di Napoleone III fu stampata in migliaia di copie. La fortuna di questa tipologia fotografica durò fino al 1870 circa, quando, molti fotografi si dotarono dell'apparecchio fornendo un servizio a basso costo, decretando così il successo della *carte de visite* e inducendo una vera e propria moda. Forse è stato questo il primo grande momento di divulgazione di massa delle immagini. Alcuni storici della fotografia parlano perfino di "ritrattomania". L'invenzione di Disdéri, secondo alcuni sociologi, ebbe il merito di creare un livellamento delle classi sociali, ovviamente riferita alla loro rappresentazione. Operai, borghesi, contadini, uomini, donne, nobili, religiosi apparivano, nello spazio di una *carte de visite*, tutti della stessa misura, rappresentati allo stesso modo. L'iconografia della persona ritratta era molto semplice: generalmente si trattava di ritratti in piedi a fianco di una colonna con un fondale oppure seduti comodamente in una poltrona in modo da far sembrare il ritratto eseguito nel salotto di casa. Parallelamente si sviluppò anche il collezionismo di questa tipologia di immagini: fotografie di celebrità, regnanti, religiosi, attori, cantanti: queste immagini venivano vendute singolarmente e trovavano posto nelle pagine degli album di famiglia. Questo benché Nadar (1820-1910) racconti nella sua autobiografia *Quando ero fotografo*³ che quando i clienti ritiravano il loro ritratto eseguito in studio, spesso non lo riconoscevano come propria raffigurazione e, talvolta, si rispecchiavano in altri ritratti. Cosa accadeva? Lo stile e il formato di quelle fotografie, rendeva i ritratti tutti simili. Probabilmente la traccia oggettiva della fotografia, con la sua messa in posa stereotipata, era difficile da leggere per l'uomo dell'Ottocento, che cercava di vedere quello che conosceva già. Era poi alquanto difficile accettare i difetti del proprio volto messi in evidenza dalla fotografia.

Questi codici di rappresentazione, seppur brevemente descritti, sono utili per seguire il cambiamento dell'iconografia dei bambini. Dapprima anch'essi omologati nello stereotipo del ritratto di famiglia, disposti secondo un rigido ordine gerarchico, per poi essere rappresentati da soli con giocattoli, strumenti musicali, quasi si fossero emancipati da una concezione dell'infanzia ottocentesca di piccoli adulti, così come tanta letteratura l'ha descritta per tutto il XIX secolo. I sociologi definiscono le fotografie di famiglia "un campo di forze" tra l'ideale a cui si aspira e le tracce ineliminabili dell'esperienza vissuta, molto spesso celate dietro la messa in posa che rende ieratica l'immagine. Sotto questa luce diventano ancora più significative le immagini scattate dagli stessi famigliari con l'avvento delle più moderne macchine fotografiche a pellicola come la Kodak Brownie introdotta sul mercato nel 1900.⁴

All'interno del formato della *carte de visite* si sviluppa un genere, davvero singolare, dei ritratti dei bambini su sfondo o panno nero, con la funzione di celare la madre che porta in braccio o sul grembo il bambino, in quanto soggetto principale, per tenerlo in posa davanti all'obiettivo. Le madri così nascoste, visibili solo ad un occhio attento attraverso la loro sagoma, sono sottratte al significato del ritratto pur contribuendo alla sua realizzazione. Le immagini a volte sono inquietanti e rivelano, almeno in parte, un altro significato: il ruolo della donna nella società a cavallo tra il XIX e il XX secolo. Un'interessante ricerca su questo genere di immagini è stata realizzata da una artista contemporanea Linda Fregni Nagler in un volume dal titolo *The hidden mother* (2013)⁵. Un'iconografia

³ Nadar, *Quando ero fotografo*. Roma, Editori riuniti, 1982, pp.93-94

⁴ J. Weiser, *FotoTerapia. Tecniche e strumenti per la clinica e gli interventi sul campo*. Milano, Franco Angeli, 2017

⁵ L.Fregni Nagler, *The Hidden Mother*, London, Mack, 2013

che è stata adottata anche successivamente non solo dai fotografi artigiani ma anche dagli artisti contemporanei. L'evolversi della tecnica fotografica diventa, con il tempo, un linguaggio popolare utile per educare la cittadinanza analfabeti sempre più pensato soprattutto per l'infanzia. In epoca vittoriana sono state prodotte numerose fotografie con questo intento, basti pensare alle traduzioni in fotografia e in stereoscopia di alcuni romanzi inglesi, in particolare quelli di Charles Dickens. La loro diffusione contribuì alla divulgazione del romanzo: il successo di *Little Dorrit* (1855) dipese anche dall'edizione in stereoscopia realizzata dalla London Stereoscopic Company, che consisteva in più di 10.000 scene in fotografia tratte dal romanzo⁶. Questa tecnica consiste nell'affiancare due immagini uguali, ma sfasate di qualche millimetro una dall'altra. Incollate su un unico supporto e visionate attraverso uno strumento ottico, ciò permette di ricostruire la scena in una unica visione tridimensionale. L'effetto della profondità e della tridimensionalità ha aperto nuovi canali della percezione legati al pre-cinema e, in seguito, al cinema. Questa fu una delle chiavi di successo di questa tecnica tanto che Dickens approvò la traduzione in stereoscopia del suo romanzo. Diversi critici letterari hanno ravvisato che la costruzione dei romanzi di Dickens, proprio per la minuzia di dettagli nel descrivere gli ambienti e le scene, suggerisce l'utilizzo della stereoscopia da parte dello stesso Dickens per realizzare le sue opere letterarie. La fotografia tridimensionale fu inventata a partire dal 1850 sulle basi delle ricerche di Charles Wheatstone (1802-1875). Questo metodo ebbe molta fortuna quando nel 1854 George Swan Nottage fondò la London Stereoscopic Company (LSC) con lo slogan: "Uno stereoscopio in ogni casa". La meta fu presto raggiunta nelle capitali europee e nelle città americane più industrializzate.

Nel 1859 Charles Baudelaire recensì un salone che offriva al pubblico la visione attraverso stereoscopi scrivendo: "migliaia di occhi avidi che scrutano nei fori dello stereoscopio, che sono lucernari affacciati sull'infinito".

La produzione di immagini stereoscopiche fu ricchissima per quantità e varietà: vedute di città, monumenti, paesaggi esotici e non, romanzi e racconti, ricostruzioni storiche e scene umoristiche. Crebbero vere e proprie serie didattiche rivolte ai bambini, ma anche agli adulti⁷.

La produzione di immagini rivolte alla divulgazione di una certa letteratura per l'infanzia quali le fiabe, ma anche l'aneddotica infantile, affascinò i pionieri della fotografia come Henry Peach Robinson (1830-1901), che illustrò fotograficamente, in quattro scene, la fiaba di *Cappuccetto Rosso* nel 1858. Sono da ricordare anche le stereoscopie di James Robertson del 1856, quelle di Jeremiah Gurney del 1869 ca., così come quelle del fotografo francese Jules Marinier del 1865 sempre raffiguranti *le Petit Chaperon Rouge* e infine, per chiudere la lista, il *Little Red Riding Hood* del maggio del 1868 di Lewis Carroll. In mostra è esposto il Little Red Riding Hood (1860 ca.) di Michael Burr della collezione di Michael G. Jacob, esemplare noto anche in stereoscopia. L'effetto è quello della "verità ottica", così convincente, da restituire l'idea di assistere e di vivere nella storia, nella fiaba, nel racconto, rafforzando fantasia e immaginazione. Questa tipologia di immagini rientrano nel genere dei *tableau vivant*, un'antichissima pratica teatrale raccolta in seguito dalla fotografia, che consiste nel ricostruire scene religiose, eventi storici oltre che fiabe e romanzi⁸ che ebbe un notevole successo verso la fine dell'Ottocento.

Sono immagini singole, del formato della carte de visite, realizzate in serie, pensate per il giovane pubblico. Esse trasmettono messaggi moraleggianti e didattici come le albumine colorate a mano dal titolo *The attack* (l'attacco)

⁶ *The Oxford Handbook of Charles Dickens*, edited by J. Jordan, R. L. Patten and C. Waters, 2018

⁷ G. Fiorentino, *Il flâneur e lo spettatore. La fotografia dallo stereoscopio all'immagine digitale*. Milano, Franco Angeli, 2014

⁸ Q. Bajac, *Tableaux Vivants: Fantaisies Photographiques Victoriennes (1840-1880)*. Paris, Reunion des musees nationaux, 1999

e *The defeat* (la sconfitta) attribuita alla London Stereoscopic Company (attiva dal 1854 al 1890), del 1865, che raffigurano Oliver Twist, personaggio dell'omonimo romanzo del 1837 di Charles Dickens. La scena raffigura Oliver che chiede altro cibo durante il suo soggiorno all'orfanotrofio dei poveri e dei trovatelli. Grazie alla regia del fotografo, l'immagine si carica di un tono comico: il bambino che mangia avidamente e, disdetta, l'esito dell'abbuffata che si tramuta in una sconfitta: un sonno profondo. In questo caso le immagini denunciano l'ingordigia, l'avidità, uno dei 7 peccati capitali. Anche questi esemplari esposti provengono dalla ricca collezione di Michael G. Jacob. Una concezione non del tutto matura dell'infanzia, così come la intendiamo oggi, fa sì che si crei un alone di un mondo puro e idilliaco, spensierato, libero da condizionamenti. Nascono così diverse iconografie utili a veicolare messaggi patriottici, religiosi e moraleggianti. Appaiono in commercio fotografie, soprattutto cartoline, strumenti di grande divulgazione popolare, dove i fanciulli diventano simboli, in particolare durante la *Belle Époque* e tra i due conflitti mondiali. Probabilmente, a noi contemporanei, sfuggono i codici di lettura di queste immagini che spesso rasentano la propaganda e forse, proprio perché non ne possediamo più i codici di lettura, ci colpiscono per la leziosità e per la ricercata composizione artistica come per l'uso esornativo dei fanciulli. (pp.78-83). Si coglie, inoltre, un forte utilizzo dell'immagine del fanciullo per comunicare sentimenti di speranza, di vittoria, di amor patrio come illustra, ad esempio, la serie di cartoline che ritraggono i figli del Re Vittorio Emanuele III e Elena di Savoia, ritratti davanti a fondali epici che preannunciano un futuro vittorioso e glorioso con l'avvento del primo conflitto Mondiale (p.83). Un'immagine dei figli bambini del re, portatori e fautori di gloria italiana. Una responsabilità che va ben oltre al loro ruolo di semplici bambini. Una iconografia carica di significati, quella che utilizza i fanciulli, che ha radici nell'arte e nella mitologia, come Eros o Cupido, o gli *Amorini che giocano* rinvenuti a Ercolano⁹.

Dagli album di famiglia

La pedagogista Egle Becchi sostiene che "il sentimento dell'infanzia è un aspetto particolare di un più ampio sentimento che è quello della famiglia che a partire dal '600 ha delineato una struttura della famiglia più moderna dove si possono esprimere ruoli diversi"¹⁰. Altri studiosi come Philippe Ariès¹¹, sostengono che l'amore parentale non sarebbe innato, ma prevalentemente condizionato dalla società. La storia dell'infanzia, ossia il riconoscimento della sua specificità, dipenderebbe da varianti economiche e religiose, dal consolidarsi della famiglia nucleare a scapito di quella allargata tipica della civiltà contadina. Troviamo le prove di queste interpretazioni storiche anche nell'arte dove, proprio a partire dalla fine del Cinquecento, compaiono ritratti di bambini singoli e non solo in famiglia. Queste rappresentazioni saranno sempre più numerose con l'avvento della fotografia. Uno degli oggetti più interessanti e significativi della storia della famiglia è l'album (dal latino *albus*, bianco). Gli album erano utilizzati per raccogliere stampe, disegni, schizzi, spartiti e poesie, materiali con valenza affettiva e sentimentale, dei diversi membri della famiglia. Il compito di raccogliere, organizzare e custodire questi album era generalmente assegnato alla moglie e alla madre di famiglia. Già prima dell'avvento della fotografia gli album erano ben presenti nei salotti e costituivano un momento di socializzazione familiare o con amici e parenti oppure di semplice contemplazione. Con l'avvento della fotografia si sviluppano nuove foggie, come ad esempio gli album dotati di pagine a tasca in

⁹ *Bambini nel tempo. L'infanzia e l'arte*. A cura di S. Risaliti, M. Scolaro, Milano, Skira, 2004

¹⁰ E. Becchi, *I bambini nella storia*. Bari, Laterza, 2010

¹¹ P. Ariès, *Padri e figli nell'Europa medioevale*. Bari, Laterza, 1968

modo da contenere e mostrare su ambo le pagine le immagini fotografiche disposte dalla proprietaria. La legatura degli album era in pelle e le copertine riccamente decorate. Erano album, quelli di famiglia, composti principalmente da *cartes de visite* che divennero molto popolari a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento. Il criterio della collezione delle immagini era ovviamente cronologico dei rispettivi componenti della famiglia a cui però venivano affiancati quelli di celebrità come i regnanti, o ritratti del Papa, quasi a suggerire, se non gradi di parentela, almeno il vanto di relazioni importanti per nobilitare la famiglia. L'album veniva conservato sul tavolino del salotto e, come oggetto, era un elemento di arredo al pari di altri oggetti preziosi. Numerose erano gli artigiani specializzati nella produzione di questa tipologia di album, che si affiancavano alla raccolta delle stereoscopie. Anch'esse costituivano un momento di socializzazione nella visione tridimensionale collettiva, molto spesso accompagnata da musica eseguita dal vivo. Il concetto di album si evolve con l'evolversi della tecnica fotografica¹². La facilità di scattare fotografie con piccoli apparecchi e negativi a rullo permette di realizzare le immagini anche a chi assemblava le fotografie. L'album perde quindi quell'aspetto formale e paludato del ritratto di famiglia, per assumere un aspetto più vivo e sincero. Gli artisti contemporanei hanno colto in questo oggetto un punto di costruzione dell'identità personale e della propria famiglia. E' un momento della loro storia importante e significativo, anche per la propria identità. A noi contemporanei sfugge quasi del tutto il codice di lettura per apprezzare il significato, e a volte il valore, che ha accompagnato la vita di moltissime famiglie del passato. Con l'avvento della digitalizzazione, infatti l'album fotografico cade in disuso a favore dei *social*. Negli anni Settanta l'artista Jo Spence (1934-1992) inizia una lunga riflessione sugli album di famiglia e ribalta le analisi storico critiche fino ad allora elaborate. L'album, appunto perché assemblato dalla moglie e madre di famiglia, celebra solamente i momenti piacevoli del nucleo familiare, celando i conflitti, le violenze, l'infelicità e la solitudine della stessa madre¹³. L'artista, rimodella e ristruttura la storia della fotografia mettendo in discussione generi, pratiche e codici normalizzati e istituzionalizzati. Indubbiamente anche nell'Ottocento i traumi, ad esempio della morte del proprio figlio, venivano come esorcizzati ed il lutto era elaborato tramite la fotografia: il bambino o la bambina deceduti venivano messi in posa e contestualizzati in ambienti come se fossero ancora vivi. Questa modalità ha dato avvio al genere del *post mortem*, un genere che ebbe un lungo termine¹⁴.

Anche la ritrattistica, nella fotografia, si evolve seguendo le mode e gli stili soprattutto a partire dagli anni Trenta dove l'influenza del cinema si fa più evidente nell'utilizzo dell'illuminazione in studio, rompendo e quindi abbandonando gli schemi della fotografia ottocentesca. Il cambio di passo, oltre che di stile, avviene anche nelle fotografie di famiglia di epoca fascista. Durante questo periodo la fotografia, al pari della parola, è stata il principale veicolo propagandistico della dittatura. Come è noto la propaganda costituì un importante elemento di diffusione e consenso del regime in Italia. Il linguaggio fotografico, anche quello dei semplici fotografi artigiani si adeguò restituendoci ritratti coerenti con lo stile dettato dallo stesso Mussolini: inquadrature dal basso all'alto per conferire maestosità al soggetto, sguardo rivolto oltre l'obiettivo per suggerire una visione lunga, uno sguardo verso il futuro

¹² E. Siegel, *Un'epoca di album*, in *La fotografia. Le origini 1839-1890*. A cura di Walter Guadagnini, Milano, Skira 2011, pp.200-225

¹³ J. Spence, T. Dennett, *Beyond the Family Album*, Photography Workshop, 1973

¹⁴ M. Orlando, *Fotografia post mortem*, Roma, Castelvecchi, 2013; G. M. Vidor, *La photographie post-mortem dans l'Italie du XIXe et XXe siècle. Une introduction*. In *La mort à l'oeuvre. Usages et représentations du cadavre dans l'art*. A cura di A. Carol e I. Renaudet, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013

che non poteva essere che glorioso. Inoltre la postura del corpo, anche se menomato, senza una gamba, come nel ritratto del giovane balilla (p.92), dev'essere fiero e ostentare, nel saluto fascista, la propria fede incrollabile.

La fascistizzazione della vita quotidiana è caratterizzata dalla militarizzazione della famiglia stessa, come dimostra la fotografia di Mario Bertoldi che ritrae la famiglia del prof. Bertolini (p.90) in posa nello studio del fotografo, fieramente in divisa e così i figli appartenenti alle rispettive organizzazioni della Gioventù Italiana del Littorio (GIL), che aveva lo scopo di "accrescere la preparazione spirituale, sportiva e militare" dei ragazzi italiani, fondata sui principi dell'ideologia del regime. In essa confluì anche l'Opera Nazionale Balilla (ONB), creata per i giovani di ambo i sessi, dai 6 ai 18 anni, e tutte le altre organizzazioni che ad essa facevano capo, rispondendo direttamente alla segreteria nazionale del Partito Nazionale Fascista (PNF). Partito che svolgeva una intensa attività di regimentazione e controllo della vita quotidiana. In ambito locale è il fotografo Renzo Vaiani (1915-1985)¹⁵ a documentare l'intensa attività del PNF sulla popolazione, attraverso le numerose organizzazioni, molte delle quali rivolte ai bambini, ai fanciulli e alle famiglie. E' da ricordare che proprio durante il Fascismo il concetto dell'infanzia inizia a maturare in una direzione più moderna attraverso lo studio e l'opera di Maria Montessori, che si basa sul concetto di indipendenza, di libertà di scelta del proprio cammino educativo (ovviamente entro percorsi codificati) e di rispetto del naturale sviluppo fisico, psicologico ed emotivo del bambino, per la formazione di un adulto maturo e consapevole. Un metodo che, dati i presupposti, era fortemente avversato dal Fascismo. In ambito locale sono da ricordare le sperimentazioni e le teorie pedagogiche della dottoressa Maria Bertolani del Rio (1892-1978) che come medico, si concentrò sull'assistenza per l'infanzia offesa (p.116).

Nella moderna Italia fascista i sistemi scolastici e sociali prevedevano una formazione per l'avvio al lavoro oltre che alla disciplina militare; lo scopo era quello di dare basi solide per la realizzazione della Rivoluzione Fascista. Nelle campagne i bambini e i pre-adolescenti erano destinati ai lavori dei campi, nelle metropoli si avviavano gli adolescenti al lavoro nelle officine per far fronte alla produzione industriale. Questo percorso escludeva la consapevolezza dello sfruttamento del lavoro minorile, generalmente sottopagato se non addirittura gratuito perché inteso come apprendistato. Secondo questa visione il passaggio dell'infanzia alla militarizzazione e di conseguenza alla partecipazione ad azioni belliche sarebbe stata più che legittima. E' un aspetto della storia caduto sotto assoluto silenzio appena terminata la guerra, ma che non fu taciuto dagli alleati anglo-americani e dalle comunità ebraiche, che invece posero una particolare attenzione alla difesa e tutela dell'infanzia.

Le Nazioni Unite stipularono una convenzione denominata "Convenzione Internazionale sui Diritti dell'Infanzia". Al loro interno crearono un'agenzia specifica per i problemi ad essa relativi: il Fondo delle Nazioni Unite per l'Infanzia - (UNICEF) fondato l'11 dicembre 1946 e poi trasformato in United Nations Children's Fund nel 1953, per aiutare i bambini vittime della Seconda Guerra Mondiale.

In mostra sono esposte alcune immagini relative alle ricerche e alle indagini, anche fotografiche, sulla condizione dell'infanzia nel dopoguerra e così nelle bacheche che mostrano alcuni *photobook* di autori come Roman Viniach, Werner Bishof, David Seymour, Vernon Richards, per citarne solo alcuni, che hanno lavorato anche in questa direzione per documentare e denunciare le tristissime condizioni dei minori durante e dopo la guerra. Un'altra fonte documentaria per la storia della famiglia e dell'infanzia, e quindi di riflesso della donna, sono le fotografie delle

¹⁵ *Dieci anni di fascismo a Reggio Emilia nella fotocronaca di Renzo Vaiani*. A cura di M. Mussini e L. Gasparini, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia, 1985

famiglie numerose (p.91). Queste afferivano alla "Unione fascista famiglie numerose" (UFFN), un ente pubblico assistenziale italiano istituito nel 1937. Scopi dell'UFFN erano l'assistenza e il sostegno alle famiglie numerose tramite una serie di benefici, inizialmente riservati solo a impiegati e dipendenti dello Stato e di enti pubblici, ma successivamente estesi a tutti i capifamiglia con più di sette figli conviventi a carico che coinvolgevano, in particolare, il mondo dell'agricoltura.

Sul prospetto delle tessere degli aderenti vi era la seguente frase di Benito Mussolini: "Hanno diritto all'Impero i popoli fecondi, quelli che hanno l'orgoglio e la volontà di propagare la loro razza". La retorica e l'ostentazione dei figli messi in posa davanti all'obiettivo rispondono a questa logica più che a quella affettuosa del ricordo di famiglia. In ambito locale è stato il fotografo Roberto Sevardi (1865- 1940)¹⁶ a immortalare questi nuclei familiari così come l'avvento del Fascismo a Reggio Emilia, realizzando un'importante documentazione con uno sguardo che attraversa il tessuto sociale della città. Il farsi fotografare da un dilettante durante il Fascismo o dal fotografo ambulante ai giardini pubblici o in strada era un fatto raro, certamente meno consueto che non il recarsi in studio dal fotografo. Il fotografo dilettante e quello ambulante erano liberi da schemi linguistici imposti dal regime in quanto miravano a immortalare un momento, un istante con uno stile privo della retorica della messa in posa. Questa tipologia di immagini ci restituiscono semplici scene, ma preziose in quanto tasselli significativi della vita quotidiana lontano dal clamore propagandistico del regime o dalle mode fotografiche. Sono immagini povere e allo stesso tempo inconsuete che ci sono state restituite dal progetto "Le scatole dei segreti" un'iniziativa pubblica organizzata dalla Fototeca della Biblioteca Panizzi in occasione della precedente edizione di Fotografia Europea.

Le immagini raccolte mostrano collage posticci, ma di intenso significato affettivo (p.96) perché mostrano l'immagine di una madre con i due figli mentre il ritratto del marito e padre è applicato sulla stessa fotografia, nella stessa gerarchia che sarebbe stata rispettata dal fotografo se l'immagine fosse stata scattata in studio con la presenza dell'uomo di casa. Non ci è dato di sapere se fosse lontano perché in guerra, ma la data di scatto lo farebbe supporre. Ancora una volta la verità ottica si presta all'immaginazione, in questo caso per ricomporre gli affetti.

Un significato particolare assume la fotografia vernacolare, scattata in strada, di Zaira Fantuzzi con la figlia Angela e il cuginetto Mario Boselli (p.94) del 1943. E' una immagine semplice, non in posa, che raccoglie l'espressione divertita delle tre persone fotografate e dei passanti al loro fianco. Un momento semplice, colto alla sprovvista, che raccoglie la spontaneità e forse la serenità della passeggiata in Via Emilia.

Un anno dopo, nel gennaio del 1944 il piccolo Mario morirà sotto i bombardamenti in cui perirono 260 persone. La fotografia del 1942 (p.95), che ritrae la famiglia di sfollati dal centro storico della città e rifugiati presso la famiglia Montanari di Coviolo per scampare ai bombardamenti, è una immagine spontanea il cui significato è dato dal narratore attraverso la didascalia rilasciata durante la ricerca svolta per l'iniziativa "Reggio nel cassetto"¹⁷.

Gli sguardi accigliati dei genitori non raccontano abbastanza della loro condizione, così come la posa che testimonia un momento di svago che, forse solo per l'attimo dello scatto fotografico, desidera dimenticare il disagio della loro condizione.

¹⁶ Roberto Sevardi. *Premiato Dilettante di fotografia (1865-1940)*. A cura di L. Gasparini, M. Mussini, M. Paterlini, Reggio Emilia, Age editoriale, 1992

¹⁷ Iniziativa promossa dalla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia e dalla Gazzetta di Reggio nel 1993. Le immagini raccolte con le relative didascalie sono consultabili nel catalogo della Fototeca della Biblioteca Panizzi.

La fotografia va a scuola

La fotografia di classe entra nell'album dei ricordi per immortalare momenti ufficiali della vita scolastica dei figli, che si svolge in spazi esterni da quello privato della famiglia. La sezione non contempla solamente il mondo della scuola, ma anche l'assistenza e l'avviamento al lavoro, quel mondo fatto di norme, di codici istituzionalizzati per educare l'infanzia per condurla nel mondo degli adulti. Le fotografie delle classi scolastiche colpiscono, per lo più, per omogeneità di stile: esse appartengono ad un rito di socializzazione davvero particolare. Ogni stampa fotografica passava di mano in mano ad ogni singolo alunno, che apponeva la propria firma sul retro della fotografia, a ricordo di quell'anno scolastico, per poi ritornare al legittimo proprietario.

A volte, queste fotografie sono state inserite nel diario personale, oltre che nell'album di famiglia, oppure si scopre una breve descrizione apposta da un genitore o una persona cara nel retro della fotografia stessa (p.106). Il bambino, anche se non in maniera pienamente consapevole, attraverso questo semplice "rito laico", crea una sinergia tra il gruppo sociale, la classe, e la sua appartenenza familiare. Dal punto di vista della memoria personale, che si struttura nel tempo, tutto ciò si trasforma in un ricordo indelebile. Sono immagini molto significative per la storiografia dell'educazione, che di recente ha basato i suoi studi sul patrimonio fotografico storico. Queste immagini raccontano infatti molto delle condizioni sociali e della vita scolastica quotidiana, perché permettono di ricostruire le reali pratiche pedagogiche ed educative al di là delle regole e dei principi teorici.

Le fotografie delle scolaresche ritratte nelle aule mostrano, ad esempio, attraverso l'arredo scolastico, l'impostazione della didattica frontale, che comportava l'ascolto passivo degli allievi. La disposizione in doppie file a posti multipli dei banchi erano destinati a ospitare il maggior numero dei ragazzi in aule non sempre salubri e spaziose, dominate dalla cattedra in alto. (p.105 e 107) L'iconografia del ritratto di classe è destinata a mutare nel tempo. Nell'Ottocento il modello consisteva nel far sedere i bambini di bassa statura in prima fila e, a scalare, gli altri nelle file retrostanti; a volte il fotografo componeva figure geometriche come la piramide della scolaresca femminile del 1890 ca. (p. 103). In alcuni casi i bambini si presentano vestiti con i propri abiti, in altri casi indossano il grembiule o la divisa imposta dalla scuola; l'insegnante, soprattutto nell'Ottocento, siede in mezzo alla scolaresca, quasi come un *deus ex machina*. Solo in un secondo momento si fa ritrarre a lato del gruppo per poi scomparire dagli anni Sessanta del Novecento. Raramente appaiono in mezzo agli alunni seduti nei banchi (p.89). Sociologi e antropologi hanno studiato questa tipologia di immagini leggendo gli atteggiamenti, l'abbigliamento, le distanze interpersonali, la postura (più o meno consapevole, da piccoli attori), come elementi capaci di suggerirci la dinamica dei rapporti all'interno del gruppo, oltre che la loro condizione sociale (p.108). In questa carrellata di fotografie di scolaresche fa eccezione la fotografia scattata dall'ambasciatore Pansa (p.109) che raffigura le figlie Poli e Carina con il loro insegnante di cinese a Pechino nel 1890. A fianco dell'immagine è riportato il dizionario italiano-cinese¹⁸, probabilmente vergato da Maria Pansa, la moglie dell'ambasciatore mentre gli ideogrammi sono stati vergati forse dallo stesso insegnante cinese. Si tratta di un documento importante, perché si riferisce, al periodo antecedente ad una delle diverse e numerose riforme linguistiche dettate a fianco delle riforme economiche e sociali, oltre ad essere un documento della storia personale delle figlie dell'ambasciatore, che impararono molto bene il cinese, tanto che "i nostri interpreti venivano a farle parlare per sentire l'intonazione giusta delle parole cinesi", così scrive Maria Pansa nelle sue *Memorie*¹⁹. Le fotografie dei bambini che compitano (pp.110-111), invece, mostrano il momento consueto

¹⁸ Dizionario italiano - cinese, 1890-1893, fondo Pansa, Biblioteca Panizzi

in cui la famiglia borghese si riappropria del ruolo di educatore seguendo i figli nello svolgimento corretto degli esercizi scolastici. Sono momenti, che per il fotografo, sono degni di essere immortalati perché vissuti come momento di vita quotidiana condivisa con i fratelli, con i giovani amici. Interessante inoltre la prossemica dei bambini perché suggeriscono, e a volte rivelano, il loro grado di attenzione e del loro coinvolgimento, a volte non sempre gradevole. A fianco di queste immagini rappresentative della realtà scolastica vanno affiancate quelle delle coltivazioni di guerra (p.112) di Renzo Vaiani del 1942. Esse mostrano bambini, in orario scolastico, intenti a zappare, falciare, vangare porzioni di terreni pubblici, chiamati dal regime fascista "orti di guerra", coltivati in aree urbane, di solito all'interno di giardini pubblici. Si tratta di un'iniziativa promossa a partire dal 1940 al fine di contrastare la grave crisi alimentare italiana che si accentua fin dall'inizio della seconda Guerra Mondiale. Per la propaganda, questa attività rivolta al mondo dell'infanzia, costituisce la reazione di un "popolo fiero, coeso e indistruttibile".

Alla coltivazione degli "orti di guerra" provvedono gli stessi cittadini o i giovani delle organizzazioni del P.N.F. ma non solo: anche le scolaresche dovevano dedicare parte del loro tempo a questa attività. La raccolta del grano e la relativa trebbiatura si svolgono nei principali spazi della città, alla presenza delle autorità civili e militari, come vere e proprie manifestazioni del regime, dove i bambini diventano inconsapevoli attori di queste teatralizzazioni propagandistiche²⁰. Sono bambini che, proprio in ambito pedagogico e scolastico, devono imparare a lavorare nei diversi ruoli e mansioni che il regime assegna loro. Mentre i bambini sono chiamati ad imparare a zappare, a vangare, a fare il fieno e a raccogliarlo, come a conoscere gli attrezzi agricoli, le bambine devono dedicarsi ai lavori "donneschi" (p.115) che contemplano giardinaggio, rammendo, maglia, confezione di vestiario ed economia domestica. Il lavoro, quindi come "elemento della formazione spirituale" dell'alunno. I programmi didattici dell'epoca sono davvero illuminanti sulla concezione che durante il periodo del Fascismo si diffondeva dell'infanzia, che doveva essere educata per realizzare la rivoluzione fascista²¹. Le immagini della fascistizzazione dell'infanzia e della famiglia mettono in evidenza la militarizzazione del nucleo familiare che non è esente dai raduni e dalle sfilate lungo le vie della città e nei luoghi deputati a queste manifestazioni come, ad esempio, la casa della Gioventù Italiana del Littorio (GIL) (p.114) dove, in questo caso, campeggia anche la bandiera nazista.

E' nel XVII secolo che prende avvio la rappresentazione iconografica sull'educazione dei bambini. I dipinti di quest'epoca, ad esempio, non si limitano alla rappresentazione della famiglia, da cui si possono evincere ruoli e relazioni, ma si ammantano di messaggi moraleggianti e psicologici tra il mondo dei fanciulli e quello degli adulti.

La pittura olandese, ad esempio, rappresenta le famiglie, le madri e i figli, ma anche scorci di vita infantile, di bambini intenti a giocare in casa, per strada oppure a scuola in maniera molto descrittiva, offrendo uno spaccato della vita sociale dell'epoca. Ritratto con la sua famiglia, il bambino non è più collocato in posizione marginale rispetto alla composizione, ma spesso siede tra le ginocchia della madre al centro di un gruppo familiare unito in un'atmosfera domestica e familiare. Vi abbondano anche descrizioni particolareggiate del mondo del bambino, della sua educazione, dei suoi giocattoli. Vi si coglie un appello all'osservatore: per essere virtuosi e realizzare l'i-

¹⁹ Maria Pansa. *In viaggio con un'ambasciatrice. Ricordi e testimonianze della belle époque*. A cura di L. Gasparini, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi Edizioni, 2013, p.38

²⁰ *Dieci anni di fascismo a Reggio Emilia nella fotocronaca di Renzo Vaiani*. A cura di M. Mussini e L. Gasparini, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia, 1985; *Regime e società civile a Reggio Emilia 1920-1946*. Numero monografico di "Contributi" n. 19-20 periodico della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, Modena, Stem Mucchi, 1986

²¹ J. Charnitzky, *Fascismo e scuola. La politica scolastica del regime (1922-1943)*. Firenze, La Nuova Italia, 1996

dentità desiderata bisogna avere una madre altrettanto virtuosa e una famiglia altrettanto unita. I fanciulli devono apprendere, non solo giocare. In questa organizzazione sociale, borghese e mercantile, è evidente che la condizione del fanciullo diventa importante e significativa per dare continuità alle attività economiche del capofamiglia. Nella pittura olandese, inoltre, sono rappresentati anche orfani, bambini poveri e mendicanti, che sono un tema sul quale si sviluppa una riflessione sul modello sociale e pedagogico. Da qui si sviluppa questa iconografia, che approderà con gran vigore, nella letteratura. Il bambino, l'orfano, il lavoratore, il ladrunco è uno dei maggiori personaggi della letteratura vittoriana e da queste descrizioni viene raccontato, descritto, illustrato e, successivamente, reso in fotografia. E' necessario citare di nuovo Dickens, che con *Oliver Twist* (1837) elabora una denuncia sociale attraverso gli occhi di un bambino. La letteratura italiana, attraverso Carlo Collodi, con *Pinocchio* (1881), un libro iconico per bambini, si avvale di diversi caratteri del romanzo di formazione per l'infanzia. Le avventure del burattino di legno, i suoi viaggi e le lezioni di vita conquistate a caro prezzo, come gli incontri con il Gatto e la Volpe, l'esperienza vissuta nel Paese dei Balocchi, il lavorare sodo al posto del mulo per macinare il grano, sono elementi che creano un percorso di formazione del protagonista in cui l'infanzia è il viaggio e il "diventare uomo" la meta. Il romanzo *Cuore* (1886) di Edmondo De Amicis racconta invece di una visione fortemente idealizzata della scuola italiana post Unitaria che celebra il suo ruolo fondamentale nell'educazione e nella formazione dell'infanzia, non certo agiata. Il romanzo prende a prestito la forma del diario, il diario di Enrico Bottini, dalla cui lettura si evincono i principi morali per educare i giovani, oltre che le *virtù civili* del giovane Stato unitario, quali l'amore per la patria, per la famiglia e per il lavoro, la carità e la misericordia, l'obbedienza e la sopportazione. Ferenc Molnár, viceversa, offre, ne *I ragazzi della via Paal* (1906), interessanti spunti di riflessione antimilitaristi, proiettando sul gioco tra bambini, il "sistema della guerra" tipico degli adulti. Sono bambini che formano delle bande, che si alleano per combattere e si affrontano violentemente nei loro spazi di gioco, le strade.

Questi autori, attraverso le loro opere, forniscono una forte risposta immaginativa di fronte alle ingiustizie sociali e alla condizione degli oppressi, delle classi meno abbienti. Le descrizioni dei bassifondi londinesi, brulicanti di poveri operai e mendicanti, torna, ad esempio, nell'opera di Orwell con grande forza, definendo un'immagine della povertà urbana, un modello estetico che persiste non solamente in letteratura, ma anche e soprattutto in fotografia, declinando un genere vero e proprio.

Le prime ricerche fotografiche sulla povertà, sugli emarginati, sui bambini poveri e sulla condizione della donna, sono da ascrivere al Neorealismo, attraverso i fotodocumentari di Luigi Crocenzi pubblicati su "Il politecnico"²² (1945-1947) di Elio Vittorini, o quelli della rivista diretta da Guido Aristarco, "Cinema nuovo"²³ (1952-1956) con fotografie di Chiara Samugheo, Enzo Sellerio, Franco Pinna, Paul Strand, Carlo Cisventi, Cecilia Mangini, ma soprattutto dalla posizione esortativa dello scrittore e intellettuale Cesare Zavattini che nel 1952 pubblicò su "Il rinnovamento d'Italia"²⁴ il testo integrale di una sua conferenza tenuta nel 1947 in cui esortava uomini di lettere a dare vita a un "Bollettino degli scrittori", che inizialmente doveva intitolarsi "Bollettino della miseria", su cui segnalare ingiustizie, soprusi ed emergenze sociali da distribuire a politici e funzionari dell'amministrazione pubblica. Come è noto, l'etnologo napoletano Ernesto De Martino si inserì nel dibattito nazionale organizzando

²² E. Vittorini, «Il Politecnico». Ristampa anastatica dal n.1 (29 set.1945) al n. 39 (dic.1947), Torino, Einaudi, 1989

²³ *I fotodocumentari di Cinema nuovo*. Introduzione di C. Zavattini, Milano, Cinema nuovo, 1955

²⁴ C. Zavattini, *Un invito di Zavattini agli scrittori italiani*, in "Rinnovamento d'Italia", 4 agosto 1952

una spedizione in Lucania accompagnato dai fotografi Arturo Zavattini, Franco Pinna, Ando Gilardi, André Martin, Franco Cagnetta, Diego Carpitella e Annabella Rossi. Un'esperienza scientifica e antropologica, che però venne patrimonializzata dalla cultura, in particolare dal cinema, dalla letteratura e dalla fotografia. Quella dell'indagine sull'infanzia e sulla condizione della donna fu un'attività avviata anche dall'Unione Donne Italiane (UDI), fondata nel 1944, che nell'immediato dopoguerra, decide di investire sulle donne nella ricostruzione post-bellica, censendo e occupandosi dei bambini rimasti orfani, dei figli illegittimi e gettando le basi per un impegno costruttivo sui diritti dell'infanzia e delle donne. Attraverso la rivista ufficiale "Noi donne", l'UDI raccoglie testimonianze, racconti e documentazione fotografica a supporto del proprio lavoro d'indagine (pp118 e 119). Tra le fotografe impegnate è da ricordare Paola Agosti, autrice insieme a Giovanna Borgese, del *photobook C'era una volta un bambino*²⁵ (1996), che raccoglie le immagini di personalità da bambine, per dare voce a quel mondo oramai lontano e dare corpo e continuità della memoria. Il tema della *Concerned Photography* in Italia è stata studiata da Patrizia Regorda²⁶ che propone un percorso nella fotografia d'impegno sociale che vide molti fotografi attivi dal secondo dopoguerra agli anni Settanta. Le esperienze neorealiste, gli inviti sempre più caldeggiati di Cesare Zavattini, il mito della fotografia americana si sviluppano anche in Italia e sfociano in un dibattito sulla funzione sociale e civile, ma anche politica della fotografia come testimonianza e come strumento d'informazione. Il termine *Concerned Photographer* è stato coniato da Cornell Capa, fratello di Robert, per descrivere quei fotografi sospinti da un impulso umanitario, che attraverso il loro impegno e quindi le loro immagini si sono preoccupati di denunciare, modificare, educare l'opinione pubblica. Cornell Capa (1918-2008) concepiva i suoi *reportage* come "saggi fotografici" che, anche attraverso l'impaginazione, potessero meglio comunicare e quindi influire sulla politica e sull'opinione pubblica. Nel 1968 organizzò una mostra dal titolo *Concerned photography*²⁷ presso l'International Center of Photography (ICP) a New York da lui stesso fondato nel 1966 per raccogliere anche l'archivio del fratello Robert e dei fotografi Werner Bischof, Chim (David Seymour) e Dan Weiner, che morirono durante incarichi professionali negli anni Cinquanta. Il catalogo è esposto in mostra come primo esempio di fotografia di denuncia. In Italia la divulgazione della *concerned photography* è affidata alla rivista "Popular Photography Italiana" (1967) che raccoglie le prime indagini della fotografia sociale intesa come impegno civile. Ma è solo del 1973 la prima mostra collettiva *The Concerned Photographer. Gruppo Italiano* organizzata da Lanfranco Colombo a Venezia, dove è articolato il pensiero teorico, oltre che politico, dei fotografi in relazione alla società a loro contemporanea. Le prime esperienze, nel campo della documentazione e della denuncia vanno però ricercate nei primi fotodocumentari di "Cinema nuovo"²⁸ e su "Vie nuove"²⁹. Come non ricordare, un esempio fra tanti, i servizi di Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin per documentare la situazione manicomiale italiana a sostegno della riforma di Basaglia³⁰ che hanno avuto la forza di incidere sull'opinione pubblica italiana. Sono anni, quelli a partire dagli anni Cinquanta,

²⁵ P. Agosti, G. Borgese, *C'era una volta un bambino*, Milano, Baldini e Castoldi, 1996

²⁶ P. Regorda, *La concerned photography in Italia*, Milano, Silvana-MuFocu, 2010

²⁷ *The concerned photographer, the photographs of Werner Bischof, Andre Kertesz, Robert Capa, Leonard Freed, David Seymour (Chim), Dan Weiner*. Editor C.Capa, text R.Sagalyn, J.Friedberg, New York, Grossman, 1968

²⁸ "Cinema nuovo" è stata una rivista di orientamento marxista fondata nel 1952 da Guido Aristarco. Tra i numerosi collaboratori figura anche Cesare Zavattini

²⁹ "Vie Nuove" è stata una rivista legata al Partito comunista italiano (PCI) fondata nel 1946 da Luigi Longo

³⁰ *Morire di Classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, Torino, Einaudi, 1969

in cui sia gli intellettuali, che il grande pubblico si rendono consapevoli della grande portata comunicativa della fotografia, soprattutto quando è impaginata, organizzata e divulgata attraverso riviste, periodici e *photobook*. Le premesse culturali della fotografia sociale sono diverse, provengono dalla scrittura, dalla pittura, dal cinema, ma anche dall'impegno socio-politico degli intellettuali come quello di Cesare Zavattini. Nel convegno "Il cinema e l'uomo moderno"³¹ tenutosi a Perugia nel 1949, Cesare Zavattini perorò la causa del cinema che deve tornare alla sua funzione di conoscenza dell'uomo e della società contemporanea, di ricerca della verità, coniando il principio del "pedinamento" proclamando: "il tempo è maturo per buttare via i copioni e per pedinare gli uomini con la macchina da presa" al fine di portare sullo schermo la vita attraverso i mille racconti delle persone che devono essere messe in grado di raccontarsi. Si inaugura, così, una nuova stagione per la fotografia italiana che abbandona "il momento decisivo" di bressoniana memoria per indagare l'umanità attraverso il flusso della vita quotidiana, fatta di semplici momenti, tutti allo stesso modo significativi e pregnanti di verità.

La sezione lascia quindi spazio allo sguardo di quegli autori che hanno visto, attraverso la fotografia, uno o più motivi d'ispirazione per raccontare del mondo dell'infanzia. Appare evidente, seppure con differenze e modalità sostanziali, un dato comune: la separazione tra mondo infantile - rappresentato a volte con uno sguardo affettuoso, a volte di severo richiamo all'ordine - e mondo adulto. Colpiscono, per l'accurata documentazione e descrizione dei soggetti senza concessioni a stili o a ideologie, le fotografie dei bambini di Napoli di Vernon Richards (1915-2001). Richards e la compagna Maria Luisa Berneri (1918-1949) vennero in Italia da Londra nel 1946, soggiornando prima a Milano ove incontrarono il giovane architetto Giancarlo De Carlo, la moglie Giuliana e il gruppo di amici attivi nella Resistenza. A Napoli incontrarono l'ingegnere Cesare Zaccaria, compagno di Giovanna Caleffi, la vedova di Camillo Berneri, uno dei principali teorici del movimento anarchico italiano deceduto nella guerra civile in Spagna nel 1937. Camillo e Giovanna erano i genitori di Maria Luisa. In occasione del soggiorno a Napoli, Vernon Richards realizzò un ampio servizio fotografico. Le immagini denunciano l'attenzione, dichiarata dall'autore in diversi momenti, alla condizione dell'infanzia a Napoli e agli effetti del piano Marshall sulla popolazione soprattutto infantile. Il movimento anarchico fu molto attivo sui temi dell'infanzia e verso ogni tipologia di assistenza alla popolazione nell'immediato dopoguerra. Dalle pagine di "Spain in the world" (1937-1938), il periodico anarchico a sostegno dei ribelli contro il regime franchista durante la guerra Civile, co-fondata da Vernon Richards, e dalle pagine di "Revolt !" (1934-1984) numerosi sono i contributi di intellettuali quali Herbert Read, John Woodcock, Emma Goldman, che sollevarono le questioni sociali inerenti l'infanzia, l'educazione e le condizioni di povertà che questi bambini vivevano. Proprio nell'immediato dopoguerra Maria Luisa Berneri e Vernon Richards stavano conducendo una ricerca sull'infanzia e i suoi numerosi linguaggi dal titolo *Children's Alphabets + Numbers*.

In una lettera al compagno Vernon si evince il forte interesse di Maria Luisa per la pedagogia, convinta della necessità di indirizzare forze e risorse per l'educazione dei bambini e dei giovani; scrive inoltre della necessità di fondare una nuova scuola che rompa regole e criteri educativi tradizionali a favore del diritto di tutte le persone ad avere accesso all'istruzione. Le immagini fotografiche di Richards mostrano la sua conoscenza del cinema Neorealista come lo stesso autore scrisse nelle prefazioni dei suoi *photobook*, editi dalla casa editrice Freedom Press negli anni Novanta, che raccolgono buona parte delle ricerche fotografiche di Richards. Le fotografie di Napoli

³¹ *Il cinema e l'uomo moderno. Atti del convegno Internazionale di Cinematografia*, a cura di U. Barbaro (Perugia, 24-27 settembre 1949), Milano, Le edizioni Sociali, 1950

sono, però, più descrittive e meno coinvolgenti di quelle, ad esempio di Chiara Samugheo, che pubblicò con il testo di Domenico Rea per la rivista "Cinema nuovo" nel 1955. L'attenzione ai bambini di Napoli era grande. Lo Stato, già alla fine del 1946, mise in piedi un progetto di solidarietà dall'idea del "Comitato per la salvezza dei bambini di Napoli"³² a cura del Partito Comunista Italiano, per accogliere, nutrire e curare i bambini di quella città facendoli ospitare presso famiglie contadine del nord, meno provate dal conflitto mondiale. Così molte famiglie dell'Emilia Romagna divennero luoghi dove accogliere e accudire questi bambini. Nel corso della sua durata, il progetto salvò dalla fame, dall'analfabetismo e dalle malattie oltre 70.000 bambini. Diverse fotografie di questi bambini ospitati da famiglie reggiane sono conservate presso l'Archivio fotografico dell'UDI, sezione di Reggio Emilia, custodito presso la fototeca della biblioteca Panizzi. Anche Arturo Zavattini, fotografo dello staff di Ernesto de Martino nella spedizione in Lucania, documentò le strade di Napoli, volgendo uno sguardo particolare all'infanzia, nell'ottobre del 1957. Immagini raccolte molto tempo dopo e poi pubblicate in *Passeggiata napoletana*³³, photobook presente in mostra. Un altro importante capitolo della vita culturale e intellettuale di Vernon Richards e Maria Luisa Berneri è l'incontro con George Orwell. Richards e la Berneri lo conobbero nel 1946 e Orwell chiese a Richards di fotografarlo con il figlio adottivo Richard, cedendogli anche i diritti, affinché questi fossero utilizzati solamente per la stampa anarchica e libertaria. I ritratti di Orwell sono, in effetti, gli unici che si conoscono dello scrittore inglese (pp.122-123), utilizzati in Italia dall'editore Mondadori per pubblicizzare i suoi libri³⁴.

Come è noto, George Orwell era contrario alla fotografia estetizzante perché riteneva che il ruolo del fotografo fosse quello di documentarista, un interprete della società che deve restituire, attraverso il suo occhio, una corretta lettura dei fatti. Bill Brandt, fotografo inglese, racconta in un'intervista del 1974, la reazione negativa di Orwell alla recensione del suo libro *The Road to Wigan Pier* (1937) corredato da 32 fotografie di minatori di carbone gallesi e di baraccopoli nell'East End di Londra scattate appositamente da Brandt. Il libro narra la storia di un disoccupato della zona industriale del Nord dell'Inghilterra. In particolare Orwell sosteneva che le fotografie, scattate per l'occasione, non fossero autentiche e non rispettassero la realtà. La fotografia, in questo caso, secondo lo scrittore, aveva perduto la sua funzione sociale. Le esperienze didattiche degli anarchici libertari, quali quella della scuola di Alexander Sutherland Neill (1883-1973) pedagogista scozzese, fondata a Summerhill, in Inghilterra nel 1923, sono documentate sempre da Vernon Richards nel 1946 (pp.124-125). Il principio pedagogico si basa sulla dimostrazione che: "il vero principio dell'educazione non ha bisogno di ricorrere alla paura e alla costrizione" basandosi sul movente basilare di parità tra adulto e bambino. Questo metodo non concepisce il concetto di classe tradizionale: i bambini vengono suddivisi in gruppi secondo le loro capacità. Non è raro per una sola classe avere alunni di diversa età. Oltre a gestire il proprio tempo, gli studenti possono partecipare alla comunità di autogoverno della scuola. Durante le riunioni scolastiche, gli allievi insieme al personale prendono decisioni che riguardano la loro vita giorno per giorno, discutendo i problemi e votando le leggi della scuola. Le norme concordate in questi incontri riguardano tutti gli aspetti della vita comune. Le riunioni servono anche a risolvere conflitti personali e di gruppo. Neill si avvicina alle teorie di Freud, in particolare alla libera espressione sessuale dei fanciulli, condizione considerata

³² G. Buffardi, *Il Comitato per la salvezza dei bambini di Napoli 1946-1954*, Roma, Editori Riuniti, 2017

³³ A. Zavattini, *Passeggiata napoletana*. Testi di G. Fiorentino, A. Longo, U. van Loyen, R. Valtorta, F. Marano a cura di F. Faeta e G.D. Fragapane, Roma, Postcart, 2017

³⁴ *Un attimo di verità. Vernon Richards fotografo*. A cura di F. Chessa, L. Gasparini, M. Mussini, testo di C. Ward, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, 2004

necessaria per il pieno sviluppo della personalità, che Richards ben documenta nelle diverse tappe pedagogiche. Se le regole vengono infrante dalle sperimentazioni di Neill documentate con grande attenzione da Richards, quelle proposte da Loris Malaguzzi e da Gianni Rodari nel 1972 con il *Corso di Fantastica* sono invece documentate da semplici fotografie scattate dall'operatore dell'Ufficio stampa del Comune (pp.126-127). Una documentazione scarna che poco concede all'interpretazione dei fatti ma che, proprio attraverso l'ingenuità delle inquadrature si avvicina alla "fotografia vernacolare", quella che si caratterizza per non avere esplicite ambizioni artistiche, ma che tende, in qualche modo, a documentare. Il soggetto, è fuori dubbio, è l'infanzia, non organizzata in gruppo, ma libera di esprimersi attraverso giocattoli e spazi ad essa dedicati. Come è noto nel 1972 il Comune di Reggio, grazie all'opera del pedagogista Loris Malaguzzi, organizza una settimana di incontri di formazione per gli insegnanti delle scuole dell'infanzia. L'ospite è Gianni Rodari e lo straordinario frutto di quella settimana, chiamata *Incontri con la Fantastica*, è uno dei libri culto per tutti gli insegnanti a venire: *La grammatica della fantasia*³⁵. L'opera di Rodari ha cambiato per sempre la produzione letteraria per l'infanzia, il mondo fiabesco di principi e castelli ha assunto le sembianze del quotidiano, i cavalieri e le fate sono diventati i piccoli eroi proletari della vita di tutti i giorni. Con lui la poesia attinge alla realtà e le dona l'indispensabile tocco di fantastico che non solo stimola il pensiero dei ragazzi, ma contribuisce a renderli adulti più completi e sfaccettati. Inoltre la collaborazione con Bruno Munari (1907-1998), designer, artista e scrittore ha dato esiti davvero singolari. La linea didattica che lega Bruno Munari e Gianni Rodari è tra le più interessanti del secondo Novecento. Il loro intento mira a sprigionare le forze creative dell'individuo inventando nuovi metodi pedagogici di approccio all'insegnamento e all'apprendimento, utilizzando parole e immagini. I libri scaturiti dalla loro collaborazione, e presenti in mostra sono *Filastrocche in cielo e in terra*³⁶ (1960), *Favole al telefono*³⁷ (1962), *Il Libro degli errori*³⁸ (1964). "Diverse sinergie legano Rodari a Munari", scrive Laura Panizza³⁹, tra le studiosi più accreditate della ricerca artistica e pedagogica dei due autori "entrambi attenti al mondo dell'infanzia e alla necessità di fornire ai lettori, con le parole e con le immagini, una nuova e diversa sensibilità nel guardare le cose. Munari, quando illustra i testi di Rodari, accentua il lato fantastico e non puramente descrittivo delle azioni e delle dinamiche narrative messe in campo, soprattutto attraverso la creazione di spaesamenti e situazioni immaginarie. Ad esempio, in *Filastrocche in cielo e in terra* (1960) emerge proprio la capacità di Munari di essere leggero, ma fulminante, di stupire costantemente e di giocare con pochi segni cromatici, che diventano la trama e l'eco delle parole. Un segno a tratti anche descrittivo e riconoscibile, ma soprattutto un segno cromatico evocativo essenziale, che va al cuore delle invenzioni rodariane. Come per Rodari la scrittura è testimonianza di libertà, così per Munari il segno è invenzione efficace, libera e irriverente nei confronti delle convenzioni. L'accostamento, anche casuale, di forme o parole fa volare lontani con l'immaginazione e, se tutto può essere proposto sotto forma di gioco, la creatività, nell'impiego delle parole di Rodari e delle immagini per Munari, non è fine a se stessa, ma svolge un ruolo fondamentale nello sviluppo autonomo del pensiero".

³⁵ G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 1973

³⁶ G. Rodari, *Filastrocche in cielo e in terra*, illustrazioni di B. Munari, Torino, Einaudi, 1960

³⁷ G. Rodari, *Favole al telefono*, illustrazioni di B. Munari, Torino, Einaudi, 1961

³⁸ G. Rodari, *Il Libro degli errori*, illustrazioni di B. Munari, Torino, Einaudi, 1964

³⁹ L. Panizza, *L'incontro di Bruno Munari con la didattica attiva – I fondamenti pedagogici dei laboratori Giocare con l'arte*, in "Ricerche di Pedagogia e Didattica" 4, Bologna, CLUEB, 2009, pp. 1-19; <http://rpd.unibo.it/article/download/1547/920> Ultima consultazione agosto 2020

Narrazioni

La sezione si apre con i ritratti dei figli di Denis Matthews (1919-1988) (p.134), famoso pianista e musicologo londinese, di spirito libertario e anarchico, amico di Vernon Richards. Di umili origini, Matthews divenne una celebrità nel campo della musica classica e come intellettuale frequentò il circolo degli anarchici e dei libertari insieme a molti intellettuali, come lo storico dell'arte Herbert Read, noto anche per aver scritto un importante manuale rivolto all'infanzia dal titolo *Educare con l'arte* (1943) e grande entusiasta dell'arte infantile, il filosofo Bertrand Russell, Jankel Adler, Kingsley Martin, George Orwell e, tra gli italiani Giancarlo De Carlo, Cesare Zaccaria, Carlo Doglio, inviato a Londra da Adriano Olivetti come corrispondente della rivista "Comunità"⁴⁰. Le fotografie dei figli di Matthews sono state pubblicate in *Beauty is More Than in the Eye of the Beholder: Photographs of Women and Children*⁴¹ del 1999. È uno sguardo intimo e personale rispetto all'osservatore oggettivo del *Weekend Photographer's Notebook* (1966) e *A part-time Photographer's Portrait Gallery* (1999).

Queste immagini, rivelano il lato più intimo, affettuoso e romantico della sua personalità che va ad arricchire la sua storia personale di attivista politico anarchico e libertario, proprio attraverso i ritratti delle persone a lui più care. I ritratti dei bambini, i nudi di donne sono ricerche formali che si rifanno, in particolare, alla scuola americana, in particolare alla ricerca di Edward Weston, compagno della fotografa Tina Modotti (1896-1942), anch'essa fotografa e attivista anarchica, o di Bill Brandt, che Vernon Richards ben conosceva. Sono immagini che non raccontano solamente una ricerca formale ed estetica, ma tentano di cogliere e di restituire la loro bellezza interiore, una bellezza che alberga in tutta l'umanità vagheggiata, così come enunciata dall'ideologia anarchica e libertaria. Afferiscono a questo approccio le immagini della serie *At the funfair* (p.135) del 1957. Sono immagini che ben si accostano a quelle di un fotoamatore anonimo che ritrae dei bambini intenti a giocare. L'autore è interessato alla bambina che è intenta a studiare la macchina fotografica (p. 133). Sarebbe davvero intrigante poter vedere le immagini da lei scattate per cogliere il punto di vista di chi, da sempre, è stato soggetto più che autore.

Dalla Collezione di Fotografia Europea provengono le immagini di Mario Dondero (1928-2015) (pp.136-137) che espose nell'edizione del 2011 in una mostra dal titolo *Mosaico italiano*. Definito dalla critica una "leggenda del fotogiornalismo, autentico poeta del reportage" egli espone immagini di documentazione sul movimento della cooperazione sul territorio reggiano. Agli inizi degli anni Sessanta segue gli attivisti del PCI che, in bicicletta, diffondono nelle campagne il quotidiano "L'Unità" immortalando una scena davvero curiosa e divertente del 1966: tre bambini, probabilmente figli di contadini che chiedono all'attivista: "Perché sei comunista?". Le sue immagini trasmettono un senso umano profondo, rivelano la naturalezza della condizione delle realtà sociali che Dondero ha documentato negli anni Sessanta, quali il mondo della scuola in Lombardia o l'infanzia nelle periferie delle città. È uno sguardo umano ma allo stesso tempo profondo che cerca nelle persone ritratte la naturalezza e la spontaneità, come è evidente nel ritratto del poeta Edoardo Sanguineti del 1963 con i figli (p.137). Dondero riesce a coniugare il reportage classico, quello ispirato da Robert Capa nella sua incessante ricerca della verità, e quello che si fonda su una cultura neorealista. Il lavoro di fotoreporter di Dondero risente, inoltre, delle importanti indagini fotografiche scaturite dal dopo guerra in avanti. Le immagini di Stanislo Farri⁴² sono invece antecedenti a quelle

⁴⁰ V. Richards, *A part time photographers. Portrait Gallery*, London, Freedom Press, 1999

⁴¹ V. Richards, *Beauty is More Than in the Eye of the Beholder. Photographs of Women and Children*, London, Freedom Press, 1999

⁴² Stanislo Farri. *Fare fotografia*, a cura di M. Mussini, Parma, CSAC- Università di Parma, 1986

di Dondero e afferiscono a un'area culturale e fotografica diametralmente opposta. Mentre Dondero si serve della macchina fotografica, a volte anche della penna, per cercare la verità attraverso le sue indagini, Farri (1924) si avventura nel mondo fotoamatoriale che lo distoglie dalla vita professionale e gli permette di sperimentare i materiali fotografici oltre che cercare nuovi e interessanti soggetti. Lo affascina "fare fotografia", avere la possibilità di comporre un'immagine che origini da una realtà da lui ben conosciuta, un'immagine che sia in grado di trasmettere un messaggio che non sia semplicemente di documentazione. (pp.138-139) Le fotografie proposte privilegiano il momento ideativo, creativo e in qualche misura anche aneddótico di cui il Pittorialismo e poi la fotografia umanistica francese si è largamente espressa. La cultura visiva di Farri è mediata da quella pittorica locale, in particolare quella di Gaetano Chierici e Cirillo Manicardi, che hanno ben rappresentato il mondo contadino da lui ben conosciuto. È anche una fotografia che spesso dialoga con i grandi fotografi della scena amatoriale italiana attraverso i canali dei concorsi nazionali e internazionali; concorsi perlopiù strutturati in generi fotografici. Era questa una tipologia di fotografia in cui il titolo dell'immagine conferiva significato all'immagine stessa e che richiedeva, anche in questo aspetto, invenzione e fantasia. Un aspetto, quello del rapporto tra immagine e parola, che ha caratterizzato la fotografia amatoriale del dopoguerra. Al termine della Seconda Guerra Mondiale la fotografia amatoriale italiana mostrava una tendenza unitaria, indirizzata verso il formalismo a cui Farri si ispirò fortemente. Nel 1957 partecipa alla *Prima Mostra Internazionale Biennale di Fotografia* di Venezia organizzata dal Circolo fotografico *La Gondola* dove, per la prima volta, Farri ha modo di conoscere e ammirare i grandi maestri della fotografia internazionale come Robert Capa, Henri Cartier Bresson, Werner Bischof e molti altri, prima conosciuti solo attraverso le poche riviste specialistiche. Un'esperienza che permise a Farri di fare un salto verso una fotografia più attenta ai contenuti e dare vita ad importanti progetti e ricerche sul territorio. L'archivio⁴³ di Stanislo Farri e un cospicuo nucleo di *vintage print* inerenti al periodo amatoriale sono conservati presso la Fototeca della Biblioteca Panizzi. Un omaggio va tributato anche a Renzo Vaiani (pp.140-141) che a fianco della sua attività di cronista ha svolto una pluriennale attività in studio, fotografando famiglie, e soprattutto bambini. Sono immagini, quelle proposte in mostra, che provengono dall'archivio di famiglia e che mostrano uno sguardo più libero rispetto a quello professionale in studio. Anche l'archivio professionale di Mario e Renzo Vaiani è conservato presso la Fototeca della Biblioteca Panizzi⁴⁴. La sezione delle *Narrazioni* non poteva non avvalersi anche del contributo di Cesare Zavattini sul tema dell'infanzia, assai caro allo scrittore⁴⁵. Zavattini, animato da una "ininterrotta professione di fede" verso l'umanità, in particolare verso i poveri, gli indifesi, i semplici di cuore, i bambini, quindi di un'umanità apparentemente libera da condizionamenti politici e culturali, si dedica sin dagli esordi della sua attività di scrittore e di regista, al mondo dei bambini. L'enciclopedico Zavattini ha scritto favole per e sui bambini, ha scritto giornalini, ha pensato a bambini attori, a bambini registi, si è interessato al disegno dei bambini, a trasmissioni radio televisive per bambini, ha scritto testi per fumetti, esperimenti linguistici per e con bambini, si è interessato di pedagogia e antipedagogia, al mondo della scuola. Il mondo dei bambini, è per lo scrittore "il lampo buono", che si contrappone alla realtà indurita dal tempo e dalla storia⁴⁶. È un mondo da scoprire e da cui trarre delle grandi verità.

⁴³ Stanislo Farri. *L'archivio dell'utopia*, a cura di L. Gasparini e M. Leoni, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, 2018

⁴⁴ Renzo Vaiani. *Lavoro e memoria*. Testi di A. Casoli, R. Cesarani, L. Gasparini, E. Vaiani, Reggio Emilia, Il buon corsiero, 2017

⁴⁵ N. Siciliani de Cumis, *Zavattini e i bambini. L'improvviso, il sacro e il profano*. Lecce, Argo ed., 1999

⁴⁶ Nel numero di dicembre della rivista online "Diari di Cineclub" si riscopre la sensibilità di Za verso i bambini. In <http://www.cesarezavattini.it> Ultima consultazione: agosto 2020

Tutti i linguaggi, dalla scrittura alla pittura, alla cinematografia alla fotografia devono essere portati alla conoscenza dei bambini. Anche la fotografia, come arte visiva, come linguaggio immediato va insegnata ai bambini per iniziarli al principio di "realtà". Scrive Zavattini: "La macchina fotografica è uno strumento da prima comunione, da commemorazione nel suo più popolare esercizio. Nessuno ha mai pensato di introdurlo nelle scuole per rendere meno enorme lo jato tra studi e vita; nessuno ha mai pensato di dare un tema da svolgere con la macchina fotografica. Sarebbero obbligati gli insegnanti, anche per una ragione tecnica, a un insegnamento più calzante con la realtà"⁴⁷. E' una spinta intellettuale che proviene dalla sua esperienza neorealista, esperienza condivisa con De Sica, con Blasetti, Soldati, Camerini, De Santis, Visconti, Cottafavi, Campogalliani, Emmer e altri, e che ha maturato anche una cultura visiva attraverso non solo il cinema, ma anche la fotografia. E' la storia del libro *Un paese* (1955), realizzato con il fotografo americano Paul Strand per l'editore Einaudi, un *photobook* legato alla vicenda di un altro vastissimo progetto di Zavattini dal titolo *Italia mia*⁴⁸, un crocevia e punto di snodo di vari linguaggi come cinema, letteratura e fotografia amatoriale. *Un paese*, pensato come un docu-film, diventa però un libro fotografico, mutuandone alcune caratteristiche. Proprio da questa esperienza, Zavattini stringe il sodalizio con il fotografo Gianni Berengo Gardin realizzando *Un paese vent'anni dopo*⁴⁹ partendo proprio da alcuni personaggi che Strand aveva scelto di ritrarre. "Berengo li ha rintracciati vivi, vivissimi, quali erano e quali sono, i bambini diventati adulti, gli anziani più anziani"⁵⁰. Ed è proprio Berengo Gardin che ritrae più volte Cesare Zavattini nella sua Luzzara, ad esempio durante uno spettacolo di burattini per bambini (pp.144-145), cercando di rispettare quello sguardo semplice e diretto, tanto propugnato dallo scrittore. Fotografie che sono state raccolte in un piccolo *photobook* dal titolo *Cesare Zavattini fotografato da Gianni Berengo Gardin*⁵¹.

Questo percorso sul mondo dell'infanzia attraverso il patrimonio fotografico e in parte librario, della Biblioteca Panizzi e della Collezione di Fotografia Europea, desidera chiudere con un'immagine emblematica dell'autore finlandese Pentti Sammallahti (1950) dal titolo *Barnhemsgatan Kampen* del 1965 sul mondo dell'infanzia che con il suo sguardo metafisico mostra la straordinaria sensibilità per l'attimo. L'attimo della fanciullezza in tutta la sua semplicità e mistero. Un'immagine che parrebbe la risposta al grido di Alice: "Chi sono io?"



⁴⁷ C. Zavattini, *Pitture di Zavattini in Opere 1931-1986*, introduzione di L. Malerba, a cura di S. Cirillo, Milano, Bompiani, 2001, p.1630

⁴⁸ Paul Strand e Cesare Zavattini, *Un paese: la storia e l'eredità*. A cura di L. Gasparini e A. Ferraboschi, Milano, Silvana, 2017

⁴⁹ C. Zavattini – G. Berengo Gardin, *Un paese vent'anni dopo*, Torino, Einaudi, 1976

⁵⁰ C. Zavattini – G. Berengo Gardin, *Un paese vent'anni dopo*, Torino, Einaudi, 1976, p.13

⁵¹ Cesare Zavattini fotografato da Gianni Berengo Gardin, a cura di L. Pellizzari, Milano, Sciadelli edizioni, 1991



Monica Leoni

L'infanzia nelle raccolte fotografiche di famiglia

Nel corso degli anni sono confluiti in Fototeca diversi archivi di famiglia, soprattutto tramite donazioni di famiglie nobili e borghesi della città. Intorno agli anni Ottanta è sorta una particolare attenzione verso il patrimonio fotografico "nascosto" nelle case della città per completare un percorso di tutela e conservazione delle fonti visuali che si affiancava agli archivi dei fotografi professionisti.

La prima raccolta di fotografie di famiglia venne intitolata *Reggio nel cassetto*. Dalle case delle famiglie emersero in quell'occasione migliaia di fotografie custodite gelosamente nei cassetti dei ricordi dei reggiani. Studiando nel tempo questo importante patrimonio, ci si è resi conto di come la storia sociale e culturale della comunità fosse strettamente legata a quelle immagini che, seppur private, tessevano di fatto la tela della storia di Reggio Emilia, raccontata da un punto di vista inedito e che si credeva fortemente necessario analizzare.

Con la mostra legata a Fotografia Europea del 2019, *Famiglie. Un mondo di relazioni*, si è voluto restituire alla collettività proprio questo lungo e laborioso percorso di ricerca e di studio sui fondi familiari, dimostrando come ogni singolo ricordo fissato in un'immagine possa essere prezioso per tracciare una storia più ampia.

Da questo tipo di studio e dalla risposta entusiasta della cittadinanza a questa esposizione, sostenuta dalla stampa locale, è quindi nata la volontà di ripetere la chiamata pubblica finalizzata ad una raccolta simile a quella fatta ormai più di 30 anni fa.

L'iniziativa, che aveva l'evocativo titolo *Le scatole dei segreti*, si è articolata in diversi mesi del 2019, da maggio ad ottobre, periodo durante il quale circa 40 famiglie hanno effettuato la loro donazione, per un totale di più di 1500 fotografie (singole o interi album). Si tratta di un tesoro che racchiude storie di vita vissuta, ritagli di vita quotidiana, immagini di gite fuori porta, di momenti trascorsi insieme alla famiglia. Scatti che stanno diventando patrimonio pubblico e che in questo modo non andranno più perduti, ma saranno accuratamente conservati, studiati e condivisi per continuare a documentare la vita della città e dei suoi abitanti.

Queste fotografie, arricchite dal racconto di chi le ha donate, costituiranno fonti utili a studiosi e storici in quanto testimonianza tangibile dei cambiamenti dei costumi, della città e della vita sociale. Esse parlano di storie di guerra, di povertà, di nobiltà, ma anche di bambini, di donne, di famiglie che insieme rappresentano piccoli capitoli di storie che contribuiscono a fare la Storia.

Tra i materiali pervenuti non si registrano solo album e immagini private, ma anche tipologie diverse di donazioni: ad esempio fotografie che vanno a completare fondi di studi fotografici già presenti in fototeca, come quello di Renzo Vaiani consegnate dal figlio Sergio, oppure i numerosi negativi su lastre di vetro donati dal nipote di Ettore Fornili, che lavorava con Guido Lazzaretti e Carlo Codeluppi nello studio *Foto Ars*. Sono state donate dalla figlia anche le fotografie inedite di Franco Ferioli, che insieme a Ivano Burani aveva pubblicato il libro *Reggio Emilia*

ieri e oggi per Publiart nel 1972¹. Un altro progetto editoriale, *Argine nel tempo*², promosso dal Circolo ARCI Manzoni di Villa Argine e risalente al 1999, ha poi fornito moltissimo materiale, edito ed inedito, costituito dalle riproduzioni delle fotografie che le famiglie del paese hanno messo a disposizione per la realizzazione di quello che possiamo definire un "album di comunità". Numerose anche le lastre dei negativi provenienti dalla famiglia Adani, marmisti di Correggio, che documentano non solo la vita familiare, ma anche il lavoro di bottega della famosa scultrice Carmela Adani, uno dei migliori ingegni artistici del Novecento locale e nazionale.

Scorrendo la maggior parte dei fondi di famiglia confluiti nelle *Scatole dei segreti*, non è stata una sorpresa constatare come molte fotografie ritraggano l'infanzia in tutti i suoi aspetti. Anche nella mostra sulle famiglie del 2019 una delle sezioni più ampie e accattivanti era stata quella dedicata all'infanzia. Il bambino è praticamente sempre presente nelle raccolte fotografiche di famiglia, nei ritratti fatti in studio, nelle immagini catturate dai familiari in casa, durante momenti di gioco o di studio, o nelle grandi occasioni della vita sociale.

Per questo motivo nella mostra che la Fototeca della Biblioteca Panizzi propone per il 2020 si è voluta approfondire meglio la figura del bambino e della rappresentazione dell'infanzia nei secoli scorsi. Studiando il materiale che ci è giunto, infatti, sono stati individuati diversi spunti che hanno suggerito di proseguire in un percorso che, partendo dalle fotografie di famiglia arrivi ad esaminare il tema dell'infanzia vista attraverso le fotografie artistiche delle raccolte conservate in Fototeca, per completare il viaggio con i Photobook custoditi nelle collezioni librerie della Sezione di Conservazione della Biblioteca, pubblicati da alcuni dei maggiori artisti internazionali del secolo scorso, attenti al tema dell'infanzia.

Italo Calvino, nel racconto *Le avventure di un fotografo*³ sosteneva: "Spesso la passione dell'obiettivo nasce in modo naturale e quasi fisiologico come effetto secondario della paternità. Uno dei primi istinti dei genitori, dopo aver messo al mondo un figlio, è quello di fotografarlo; e data la rapidità della crescita si rende necessario fotografarlo spesso, perché nulla è più labile e *irricordabile* d'un infante di sei mesi, presto cancellato e sostituito da quello di otto mesi e poi d'un anno e tutta la perfezione che agli occhi dei genitori può aver raggiunto un figlio di tre anni non basta ad impedire che subentri a distruggerla la nuova perfezione dei quattro, solo restando l'album fotografico come luogo dove tutte queste fugaci perfezioni si salvino e giustappongano, ciascuna aspirando a una propria incomparabile assolutezza." In questo passo c'è molto della giustificazione dell'assidua presenza dei bambini nelle raccolte fotografiche di famiglia.

Fin dalle origini, infatti, lo sguardo del fotografo si è soffermato sui bambini. Essi si ritrovano nei ritratti di famiglia, dai dagherrotipi alle cartes de visite, in formati fotografici adatti per essere portati con sé come ricordo, ma anche nelle fotografie montate ad arte dagli studi fotografici più famosi, per essere incorniciate e messe solennemente "a parete" al posto dei classici ritratti dipinti di inizio Ottocento, oppure per essere inseriti negli album che saranno importanti testimonianze delle storie familiari.

Nelle prime rappresentazioni dell'infanzia all'interno delle due sezioni iniziali di mostra, *Bambini nel tempo* e *L'educazione nel tempo*, si ritrova proprio lo spirito della messa in posa. Cesare Colombo, nel catalogo della

¹ I. Burani, F. Ferioli, *Reggio Emilia ieri e oggi*, Reggio Emilia, Publiart, 1972

² *Argine nel tempo. Mostra fotografica della storia di Argine*. Immagini raccolte dai soci del Circolo Arci di Argine, in collaborazione con il Comune di Cadelbosco Sopra, Brescello, Tipolitografia Valpadana, stampa 1998

³ Italo Calvino, *Le avventure di un fotografo*, in: *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1958

mostra del 2013 *Infanzie*⁴ afferma: "Se facciamo ora alcuni passi indietro, dentro i primi capitoli della tecnologia e del linguaggio fotografico – partendo dai dagherrotipi e arrivando alla fine dell'Ottocento – ci accorgiamo che ogni messaggio di comunicazione emotiva, verso l'osservatore della foto, viene definito attraverso l'obbligo della posa. Attraverso cioè il lungo intervallo, di almeno uno o due secondi, che immobilizzava i piccoli soggetti negli *atelier* dei ritrattisti, nelle abitazioni, nei cortili delle scuole. La posa, inutile dirlo, elimina però anche ogni gesto, ogni mutare di espressione, ogni indizio di quei valori dinamici che ci fanno riconoscere l'infanzia come una condizione di felice instabilità. Nella posa – lo capiamo facilmente – confluiscono le istruzioni del fotografo ritrattista, le raccomandazioni dei parenti che assistono alla seduta, ed un'elementare coscienza di ruolo del piccolo protagonista. Nel ritratto in posa, singolo o collettivo, si consuma un rito che è sempre sociale." Nelle raccolte degli archivi fotografici la maggioranza delle fotografie di famiglia sono quindi state scattate secondo questo preciso canone e ritroviamo in questo catalogo diversi esempi di bambini in posa, come, e più, degli adulti. Le fotografie di famiglia prima ancora di essere utilizzate per immortalare un evento straordinario per la famiglia (battesimi, matrimoni, ecc.), erano esse stesse un evento. La famiglia si preparava per il ritratto e prendeva un appuntamento in studio con il fotografo, che molto spesso dava loro precise indicazioni su come vestire e sulle pose da prendere, oltre a definire l'arredamento dello studio e gli oggetti da fotografare insieme ai soggetti. Nulla di tutto ciò corrispondeva, naturalmente, alla vera natura delle persone fotografate, soprattutto dei bambini, ma aveva sicuramente un significato dal punto di vista sociale, che verrà più tardi studiato da storici e antropologi.

Nelle raccolte di famiglia, quindi, le fotografie più antiche rispondono a questa esigenza di dare della famiglia un'immagine conforme ai canoni stilistici e sociali dell'epoca, che ai nostri occhi appare stereotipata. Un'immagine da mostrare ad amici e parenti, ma soprattutto da inserire negli album di famiglia. A questo rito del ritratto non potevano certo sottrarsi i più piccoli. Nelle fotografie qui scelte, vediamo proprio l'evoluzione del ritratto infantile, dalle immagini in studio, in famiglia prima e da soli poi, per arrivare alle fotografie delle classi scolastiche, dove la posa diventa ancora più fondamentale, anche soltanto per mantenere un ordine e una gerarchia all'interno della composizione. Delle fotografie qui presentate, arrivate con la raccolta del 2019 *Le scatole dei segreti*, molte appartengono a famiglie dell'alta borghesia cittadina. E' il caso della famiglia Baronj Veneri, il cui nucleo è parte integrante della storia della città, con legami di parentela che spaziano tra le famiglie nobili e borghesi del territorio e che documenta, grazie ai numerosi scatti fotografici ai componenti della famiglia fin da bambini, l'intera vita di alcuni dei loro membri. In questo caso è Stefano Maccarini, discendente della famiglia e donatore della raccolta alla Fototeca, insieme alla madre Leopolda Casali Baschieri, che in un articolo uscito nel 1998 sulla "Strenna del Pio Istituto Artigianelli"⁵ recupera parte dell'antica storia familiare, attraverso le vicende di un luogo, la "fattoria dell'Oca" a Cavola di Toano. E' questa una famiglia con un complesso albero genealogico e legami di parentela che partono dal XVI secolo. I figli del giudice della Suprema Corte di cassazione Carlo Vincenzo Baronj, si fondono per matrimonio a famiglie importanti come i baroni Trivelli e i conti Veneri, fino ad arrivare a vantare vicinanza con Papa Pacelli, Pio XII. Uno dei loro membri acquisiti, l'avvocato romano Giuseppe Pediconi, appassionato di

⁴ C. Colombo, G. Giordano, L. Danna, T. Garzena, S. Leonardo, *Infanzie, i molteplici aspetti dell'infanzia in un secolo di fotografia*, Torino Associazione per la fotografia storica, 2013. Catalogo della mostra tenuta a Torino presso la Biblioteca Civica Villa Amoretti

⁵ S. Maccarini, *La famiglia Baronj de l'Oca*, in "Strenna del Pio Istituto Artigianelli", a. VII, n. 2, dicembre 1998, pp.61-65

fotografia, compose un bell'album fotografico proprio sulla tenuta di Toano, con scatti di familiari ed amici che qui venivano invitati a soggiornare, trasportati, si narra, da diligenze, cavalli e muli per le valli dell'Appennino reggiano. Oppure è il caso della famiglia del direttore della filiale reggiana della Banca d'Italia, Arturo D'Aversa, che, arrivato in città durante la seconda guerra mondiale, sposa Olga Bertani di Reggio Emilia. Questo piccolo fondo fotografico, che ci arriva dalla signora Dina Pozzi amica di famiglia, contiene molte fotografie del direttore Arturo D'Aversa da bambino, con il timbro di uno studio fotografico di Benevento, in cui nacque il 18 maggio 1896. Esse sono tanto numerose da permettere ai posteri di documentare la sua crescita, anno dopo anno, fino ai 12 anni di età. Sul verso di alcune foto, in formato "carte de visite", vengono riportati a mano immaginiamo dalla madre, anche dettagli fisici come l'altezza e il peso.

All'interno delle raccolte giunte in Biblioteca, non potevano certamente mancare interi album fotografici. Essi sono infatti la massima espressione della raccolta e della documentazione della storia familiare, oltre ad essere oggetti solitamente conservati con grande cura e difficilmente deperibili nel corso degli anni, e quindi poco soggetti a distruzione o perdita. Gli album in mostra contengono, ovviamente, fotografie di membri della famiglia ritratti fin dai primi anni di vita: anche, e soprattutto, in queste forme di raccolte l'evoluzione della prole e dei nipoti, da piccolissimo all'età adulta, è più che mai tracciabile, come in una sorta di diario per immagini della vita della persona ritratta. Gli album venivano composti soprattutto dalle donne della famiglia. Molti di essi sono prodotti "strada facendo", durante la crescita del bambino, altri invece sono chiaramente stati assemblati in seguito, a volte utilizzando vecchi contenitori riadattati, come l'album della famiglia Baroni Anceschi Veneri, dove le fotografie ereditate sono state inserite in un raccogliatore antico ma non originale con l'intento di conferire, a posteriori, un ordine che non avevano avuto prima e che solamente un componente della famiglia avrebbe ancora potuto ritrovare.

Per entrambe le tipologie di raccolta, lo scopo è sempre il medesimo: collezionare, ordinare e recuperare memorie, per testimoniare la propria storia privata.

Recuperare, conservare ed ordinare le memorie di famiglia può anche essere un'occupazione che nasce nel presente per portare lontano nel passato. Nella raccolta delle *Scatole dei segreti* troviamo infatti anche donatori che si sono occupati personalmente di raccogliere e catalogare i ricordi di famiglia, al punto da creare vere e proprie narrazioni, che sono confluite in articoli, saggi o in volumetti da distribuire ai parenti e ad una stretta cerchia di amici. Un caso tra i tanti: quello di Valeria Ruffoni, nipote del pittore Achille Incerti, che ha raccolto memorie, fotografie e aneddoti familiari, ha ricostruito alberi genealogici e registrato racconti e leggende di nonne e zie, che ha poi fatto confluire in una piccola pubblicazione molto accurata, in cui ognuno può ritrovare un pezzo di storia della famiglia, ma anche di una comunità più ampia, quella reggiana, come testimoniano molte delle fotografie ambientate in città dove parte della sua famiglia si era trasferita dalla lontana Svizzera.

C'è poi chi si è attivamente adoperato per custodire le memorie dell'intera città e non solo esclusivamente della sua famiglia. E' il caso di Remo Bonzagni, personaggio eclettico, disegnatore meccanico e poeta nato nel 1901 e morto nel 1968, che ha lasciato una serie di veri e propri libretti manoscritti, arrivati in Biblioteca attraverso percorsi tortuosi, che raccontano la storia di Reggio Emilia, attraverso fotografie, immagini, ritagli di giornale collezionati e custoditi all'interno delle sue memorie.

Le raccolte di famiglia sono utili anche per testimoniare in che modo è stato vissuto il cambiamento storico, sociale, culturale: nel 1854 grazie all'invenzione del formato "carte-de visite" di Disdéri, la moda del ritratto fotografico si

consolida e si introduce in ogni ceto sociale. Con lo sviluppo tecnologico sia dei materiali sensibili che dell'attrezzatura, poi, la fotografia ha un grande impulso e diffusione. La figura del "dilettante" fotografo diviene importante sia per la storia, sia per la tecnica della fotografia poiché egli coglie con semplicità e spontaneità i momenti intimi della vita domestica, distaccandosi dal linguaggio solenne e pomposo del fotografo professionista, che resta comunque coinvolto nella realizzazione delle immagini ufficiali e di occasioni speciali. Il dilettante, invece, documenta i piccoli eventi, quelli che costituiscono l'insieme della vita quotidiana, anche della famiglia. Le fotografie familiari, realizzate sia da un professionista in studio, sia da un amatore all'aperto, in gita o in vacanza, ma anche nei cortili e nelle aie di casa propria, o all'interno delle case, sono importanti testimonianze di consuetudini sociali e familiari. Il fotoamatore, però, a differenza del fotografo professionista, è libero dalla responsabilità di celebrare la famiglia adottando l'iconografia classica e le immagini da lui realizzate possono mostrare una realtà, oltre che più spontanea, sicuramente più ricca di dettagli e di emozioni. All'interno del catalogo della mostra, scorrendo le immagini che riguardano i bambini, si riconosce come il susseguirsi delle epoche sia evidenziato da diversi aspetti: l'abbigliamento, l'arredamento, ma anche la posa del bambino ritratto cambiano notevolmente, nonostante la fotografia fatta in studio, e quindi in posa, continui a costringere i piccoli protagonisti in atteggiamenti stereotipati. E' il caso, ad esempio, delle fotografie delle bambine del fondo della famiglia Baroni Veneri del 1924 e del fondo di famiglia di Paola Tirelli, del 1951, dove, anche qui a differenza della posa, l'arredamento dello studio e l'abbigliamento delle due bambine cambiano radicalmente, segnando indubbiamente le mode dell'epoca nello scorrere del tempo. Le fotografie del periodo fascista, poi, accentuano notevolmente la costruzione dell'immagine che doveva seguire i dettami della propaganda di regime. Anche la rappresentazione dei bambini, in divisa da Balilla o di altri ordini di assistenza fascista per l'infanzia vi era assoggettata. In netto contrasto con le fotografie di bambini sfollati in campagna insieme alle loro famiglie, che vengono invece ripresi in pose abbastanza disinvoltate, che potrebbero alludere ai *pic-nic* domenicali, ma che, in realtà, nascondono tutt'altro tipo di stati d'animo. Esempio, a questo proposito, una delle fotografie del fondo della famiglia di Barbara Ferioli. Essa ritrae una classica passeggiata in centro città di due cuginetti con una elegante signora. La memoria familiare, però, ci ricorda che questa potrebbe essere l'ultima fotografia scattata al bambino. Mario Boselli, morirà infatti insieme alla madre meno di un anno più tardi, sotto i bombardamenti del 1944. La famiglia conservava ancora il suo pallottoliera, che ha donato alla Biblioteca e che è esposto in mostra che a fianco della fotografia, assumendo un valore evocativo di una vita troppo presto spezzata. Nella raccolta della famiglia Ferioli, come in quasi tutti i fondi di questo tipo, sono presenti molte fotografie che ritraggono le classi scolastiche frequentate dai componenti della famiglia. Anche in questo caso, la storicizzazione di queste immagini dà modo agli studiosi di rispondere ad una serie di interrogativi e di tracciare una sorta di storia delle istituzioni scolastiche attraverso le immagini. All'interno delle raccolte arrivate nel 2019 abbiamo rinvenuto un piccolo diario di bambina degli anni Settanta, in cui la piccola autrice, Attilia Notari, aveva chiesto alle compagne di scuola e alle amichette di incollare una loro fotografia e fare una dedica a ricordo della loro amicizia. Il piccolo quaderno diventa così una sorta di diario-album, che viene completato dalla bambina con le fotografie di se stessa e dei parenti. Una testimonianza di raccolte di immagini composte direttamente dai bambini. Altre fotografie dal sapore "commemorativo" sono quelle ritrovate nel fondo donato da Paola Codeluppi, dove la famiglia viene ricostruita "virtualmente" attraverso un fotomontaggio; una di queste titola: "Sempre vicini". La protagonista stessa spiega: "questa è una fotografia della mia famiglia scattata nel 1940, quando il mio papà fu

costretto a lasciarci per andare in guerra in Grecia. Quando ricevette la fotografia, pensò di inserirsi assieme a noi". La vicinanza dei congiunti, quindi, ripristinata da un artificio fotografico che dichiara l'appartenenza alla famiglia dei loro membri, lontani a causa della guerra.

Alcune testimonianze dei familiari ci hanno poi svelato il futuro, che, nel gioco del tempo che passa, ora è diventato passato, dei bambini che sono stati ritratti. Lucia Levrini, per esempio, nel consegnare le fotografie dei familiari, ha precisato come il bambino ritratto in alcune fotografie, Umberto Giaroni, fosse stato "preso a bottega di falegname dallo zio, Contardo Giaroni, cavaliere di Vittorio Veneto, nel 1945. Continuerà il lavoro in falegnameria, annessa all'abitazione di via Premuda, fino all'età di 70 anni".

Le fotografie, quindi, ci parlano, portando testimonianze ancora più efficaci quando siamo in grado di farle dialogare con i racconti, gli oggetti, i diari di chi ce le consegna. Questo tipo di storie venivano narrate, in passato, dalle nonne e dalle mamme che raccontavano a figli e nipoti le vicende dei parenti lontani nel tempo e nello spazio, aiutate dai loro album di famiglia che rendevano le narrazioni affascinanti e cariche di interesse. Ed è ciò che fanno ora le famiglie che donano le loro fotografie alla città, le quali di nuovo interrogate, ci raccontano dettagli che altrimenti andrebbero perduti e non potremmo certamente conoscere o soltanto ipotizzare unicamente osservando un'immagine. Storicizzandosi, queste testimonianze arricchiscono le documentazioni visive di particolari che rimarranno nel tempo, come i volti e i ritratti di chi ci guarda dal passato.

La chiamata pubblica *Le scatole dei segreti* del 2019, ripercorre naturalmente, e forse involontariamente, proprio attraverso le raccolte di famiglia pervenute, la storia della famiglia per immagini. Ogni famiglia possiede, all'interno delle proprie scatole dei segreti, nei cassetti dei propri armadi o nelle soffitte, una piccola "porzione" della più universale Storia sociale della famiglia e dell'infanzia, oltre che della propria storia personale. Tutte queste famiglie, insieme, hanno contribuito e contribuiscono a fare la storia dell'intera comunità.



La classe di Virginia Incerti con la bandiera Svizzera, ca. 1911
albumina su cartoncino, 15x17 cm
Famiglia Incerti Ruffoni

Laura Gasparini

Il libro fotografico: tracce e studi di una forma estetica.

I could see a new frontier in creating books

Ed Ruscha



Il termine *photobook* o libro fotografico ha caratterizzato la storia della fotografia e dell'editoria fin dai loro esordi, ma è recente la definizione di questo oggetto bibliografico, o artistico, così come è recente il suo status di oggetto da collezionare. Di recente David Company¹ ha delineato una traccia storiografica nel tentativo di giungere ad una definizione di un oggetto apparentemente semplice, ma nella sua costruzione complessa e articolata perché diversi sono gli autori e i materiali che concorrono alla sua costruzione e quindi alla sua definizione. Non è infatti solamente il fotografo a definirne la forma, ma anche l'autore del testo, scrittore, poeta o giornalista (a volte è lo stesso autore delle fotografie), oppure il grafico, l'editore stesso e, ovviamente, la fortuna critica. Sono anche le categorie estetiche, ambito in cui si inserisce la produzione e l'attenzione del *photobook* a determinarne la definizione, termine forse troppo deciso, ma utile alla dissertazione, perché, come ha scritto Elizabeth McCausland: "These forms are not watertight compartments; they are fluid and intermingle"².

Le caratteristiche estetiche, legate ovviamente ai contenuti, sollecitano i collezionisti a realizzare i primi tentativi di classificazione del *photobook*. Sebbene il collezionismo dei *photobook* sia un fenomeno recente, esso ha raccolto e suggerito informazioni, dando così un contributo significativo al loro studio. Proprio dai collezionisti sono giunti i primi repertori che documentano il gusto e la attenzione verso questi prodotti editoriali, offrendo inoltre le loro riflessioni teoriche sul libro fotografico, attraverso analisi concettuali utili a definire l'oggetto artistico, invitando gli studiosi accademici e la critica a misurarsi su questo nuovo terreno. I punti di vista dei diversi collezionisti sono naturalmente differenti e spesso non coincidono tra loro, ma questo confronto ha portato un arricchimento allo studio del *photobook* che va ben oltre la definizione di libro illustrato, anche se a volte le definizioni sembrano sovrapporsi. I registi più noti sono: Andrew Roth, *The Book of 101 Books : Seminal Photographic Books of the Twentieth Century* (2001) e *Open Book*, (2004); M. Parr and G. Badger, *The Photobook: A History*, Volume I (2004) e Volume II (2006); e M. Auer and M. Auer, *Photobooks 802 Photo Books from the M. + M. Auer Collection* (2007).

In realtà la definizione del *photobook* è importante almeno quanto la storia di questo oggetto. Elizabeth Shannon³ ha ben delineato le possibili trame che tessono la storia del *photobook*, come, ad esempio, il rapporto tra il fotografo e l'autore del testo, o tra il grafico e il fotografo, tra il fotografo e l'editore e infine il collezionista, che con

¹ David Company, *The 'Photobook': What's in a name?* [2014]. In <<https://davidcompany.com/the-photobook-whats-in-a-name/>>. Ultima consultazione: maggio 2020

² E. McCausland, *Photographic Books* in W. D. Morgan, ed., *The Complete Photographer: a complete guide to amateur and professional photography*, National Educational Alliance, New York 1942, p. 2784

³ *The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century*, *St Andrews Journal of Art History and Museum Studies*, 2010

la sua attenzione e il suo interesse fa lievitare il valore commerciale dell'opera e muove non solo il mercato delle gallerie, ma anche l'attenzione delle istituzioni museali.

La forma del libro, come è noto, è stata adottata fin dagli esordi dai pionieri della fotografia: Henry Fox Talbot in *The pencil of the nature* (1844-1846) ha illustrato i diversi aspetti della sua invenzione definendolo un nuovo linguaggio di rappresentazione. Il formato, la grafica, la sequenza delle immagini nonché la qualità delle stampe, denotano la volontà di Talbot di esplicitare e sottolineare le potenzialità estetiche più che di compilare un manuale tecnico così come, invece, fece J.L.M. Daguerre commercializzando il brevetto della dagherrotipia, nel 1839. Un altro pioniere della fotografia è Anna Atkins che nel realizzare *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* nel 1843 in cianotipia utilizza la forma del libro. Patrizia Di Bello⁴ sostiene che "la casa della fotografia è stata sia la forma del libro sia le pareti della galleria". Nonostante ciò, secondo la studiosa, le storie della fotografia non hanno generalmente attribuito al fotolibro un posto d'importanza centrale, anzi, molto spesso non gli hanno prestato proprio alcuna attenzione. Le storie della fotografia sino ad ora compilate sono state scritte sovente seguendo traiettorie di sviluppi tecnologici, storie nazionali, generi, immagini iconiche o corpi di riferimento di lavoro di singoli fotografi, piuttosto che come la storia di un nuovo mezzo che ha determinato un nuovo linguaggio e che si avvale di molteplici forme e figure.

Nel 1973 è Susan Sontag⁵ che nel suo saggio fondamentale sull'incalzare delle immagini nella società e la loro "urgenza" di essere viste, comprese, assimilate, affronta il rapporto tra libro e fotografia. Un rapporto strettamente legato dalla dimensione concettuale dei due manufatti che chiamano in causa il lettore, artefice della fortuna critica del *photobook*. Il problema della definizione del *photobook*, in questo contesto non è una priorità e viene demandato ad altri saggi come quello di Silvia Bordini⁶ che ha esaminato le diverse definizioni nel contesto in cui sono state elaborate come il collezionismo, l'editoria, il mondo dei fotografi giungendo alla ovvia definizione che: "il *photobook* "converge" sull'idea del valore e significato che le singole immagini assumono soltanto in quanto concepite e organizzate come parte di un tutto, elementi di una serie". [p.17]

Ritornando ai primi approcci sulla storia del libro fotografico, è stata la studiosa Carol Armstrong in *Scenes in a Library. Reading the photograph in the book 1843-1975* (1998), che per prima ha indagato lo stretto rapporto tra fotografia e testo in particolare nella forma del libro dagli esordi della fotografia. La studiosa sostiene che oggi siamo abituati a vedere la fotografia legata al testo, subordinata ad esso. Gli album fotografici di famiglia, dai quali la studiosa evince i prodromi del libro fotografico, ne sono un esempio, così come nella stampa periodica quotidiana, dove il rapporto tra testo e immagine è talmente interiorizzato che in alcuni casi l'immagine perde di valore a causa del testo, ma è anche vero che a volte, accade il contrario, cioè che l'immagine è talmente comunicativa da impoverire il testo o renderlo superfluo. Nel suo saggio, Carol Armstrong indaga i primi momenti di sperimentazione del nuovo linguaggio, la fotografia, nel rapporto con la pagina stampata e nella forma del libro. Per farlo esamina diverse tipologie di libri fotografici degli esordi come *The Pencil of Nature* di Talbot, un libro specifico sul linguaggio della fotografia e un libro scientifico: *Photographs of British Algae* di Anna Atkins, ma

⁴ *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond book*, by Patrizia Di Bello (Editor), Colette Wilson, Shamooin Zamir, I.B.Tauris London-New York, 2012

⁵ S. Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1978, pp. 4-5

⁶ S. Bordini, *Photobook. L'immagine di una immagine*, Postmedia, Milano 2020

anche le prime iniziative editoriali in cui sono apparse le fotografie a fianco del testo, tra cui *The Moon* di Carpenter e Nasmyth⁷ e *Expression of the Emotions* di Charles Darwin con le fotografie di Oskar Gustave Rejlander del 1872. La Armstrong approfondisce l'analisi attraverso due narrazioni di viaggio - uno reale: *Egypt and Palestine* di Francis Frith (1858-1860) e l'altro di fantasia: il poema di Henry Longfellow, *Hyperion: A Romance* (1836) che narra del viaggio immaginario del protagonista, illustrato con fotografie - e il libro di poesie di Alfred Lord Tennyson, *Idylls of the King* (1874) illustrato con le fotografie di Julia Margaret Cameron. All'interno di questi specifici contesti la Armstrong esamina attentamente il rapporto tra immagine e testo riconducendolo al preciso momento della lettura, solitaria e individuale, in un momento in cui si aprono suggestioni oltre che apprendere informazioni. Elementi importanti e costanti nella costruzione dei *photobook* esaminati sono la sequenza e la verosimiglianza che guidano il lettore sui binari della narrazione e della descrizione: quella testuale e quella visiva. Su questo inedito e raffinato binomio affidato soprattutto alla magia inedita dell'immagine fotografica, (ricordiamo che siamo agli esordi della fotografia, nata nel 1839) si innesta ben presto l'industrializzazione dell'editoria e quindi dei *photobook* che si avvale di nuove tecniche di riproduzione e di stampa, come quelle fotomeccaniche. Questa tipologia di riproduzione supera la magia delle fotografie ottenute con la luce, mai uguali da un esemplare all'altro e che proprio per questo trasmettono valori estetici interessanti. La stampa fotomeccanica è ottenuta da una ripresa con negativo, la cui immagine viene riportata su una matrice di zinco fotosensibile quindi stampabile con torchio tipografico in numerose copie. Oltre che ottenere immagini uguali nelle dimensioni e nei valori tonali, esse sono molto più stabili ed è possibile stamparne in grande quantità. Questo procedimento, per la praticità e i bassi costi, prende piede e ridimensiona il fascino e l'interesse per la stampa analogica e di conseguenza del *photobook* come oggetto artistico in copie limitate, ma contemporaneamente apre un mercato molto più ampio, popolare e divulgativo al libro con immagini, oltre che ovviamente ai quotidiani che propongono non solo testo, ma anche immagini. Lo sviluppo di questo sistema, alla fine del secolo, ha permesso di sorpassare la traduzione della fotografia in incisione per essere pubblicata sui libri e sui quotidiani e allo stesso tempo ha creato un rapporto più serrato tra immagine e testo modificando profondamente sia il concetto di sequenza sia quello di serie, di impianto grafico della pagina e di illustrazione.

Si apre così un nuovo capitolo della storia dell'editoria, come i *photobook* tratti dai film e nelle versioni popolari, i fotoromanzi, i *photobook* per bambini che illustrano la natura, i popoli, la geografia, o altre tipologie di fotoracconti che sono stati ideati grazie non solo agli sviluppi tecnologici della stampa e della fotografia, ma anche alle storie dei diversi paesi, dei diversi generi, realizzati per lo più da fotografi noti. Da ricordare anche l'imponente lavoro editoriale di Walt Disney in questo settore.

La tecnica fotografica permette di uscire dallo studio, dando vita così altri generi fotografici come il *reportage* e facendo nascere di conseguenza altre storie, altri modi di vedere la realtà e nuovi modi di raccontarla, grazie a uno sguardo che si apre all'esterno. L'impatto della stampa fotomeccanica sull'uso della fotografia nell'ambito dei periodici di produzione italiana, è stato affrontato da una serie di studiosi che hanno raccolto le loro ricerche in: *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*⁸. In particolare Tiziana

⁷ J. Nasmyth – J. Carpenter *The Moon. Considered as a Planet, a World, and Satellite*, John Murray, London 1874. Riproposto come *photobook* nella ristampa del 2016

⁸ *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a cura di B. Cinelli, F. Fergonzi, M.G. Messina, A. Negri, Bruno Mondadori, Milano 2013

Serena⁹ affronta il tema dell'impaginazione della fotografia, del suo rapporto con la pagina nel contesto della serie e della narrazione del contenuto, dell'*editing* in relazione con il "lettore-spettatore", una figura che, vedremo giocherà un ruolo centrale nella fortuna critica del *photobook*, naturalmente una figura ben diversa nell'ambito dei rotocalchi rispetto al libro fotografico. A questo saggio, ben documentato va aggiunta però l'esperienza di Elio Vittorini che assume un ruolo di congiunzione tra il libro fotografico e il periodico. Le esperienze di Vittorini, legate al testo e all'immagine fotografica, sono: "Il politecnico. Settimanale dei lavoratori" (1945-1947) e "Cinema nuovo" (1952-1996) mentre le esperienze con la forma del libro sono *Americana*, iniziata nel 1939 e pubblicata nel 1941 e *Conversazioni in Sicilia* del 1953 con le fotografie di Luigi Crocenzi. Vittorini nell'articolo, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, apparso 13 anni dopo la pubblicazione di *Americana* su "Cinema nuovo" dell'aprile del 1954 spiega il suo interesse, come scrittore, nel rapporto tra testo, immagine e pagina. "Erano tempi, quelli di *Americana*, in cui le varie forme di racconto fotografico non si erano manifestate. [...] A me non importava nulla del valore estetico o illustrativo che la fotografia poteva avere singolarmente, ciascuna per sé. [...]"

Era nell'accostamento tra le foto, anche le più disparate, ch'io riottenevo o tentavo di ottenere un valore più o meno estetico e un valore illustrativo o un valore documentario. Nell'accostamento delle foto, nel riverbero di cui una foto si illumina dall'altra, giungevo alle frasi narrative". Ovviamente questo è il punto di vista dello scrittore, ma che introduce il ruolo del *photoeditor*, ben diverso da quello dell'editoria fotografica e dei periodici specializzati. L'evoluzione del concetto di sequenza dal cinema alla stampa, dà origine al genere del *photo-story* nell'ambito del fotogiornalismo americano, al *rèportage* in ambito francese, secondo la poetica della fotografia umanistica francese, e in Italia alla fotocronaca, di cui il neorealismo ha dato grande sfoggio di sé.

E' da ricordare che la vicenda di *Un paese* di Strand e Zavattini è legata alla vicenda di *Italia mia*, un progetto articolato attraverso diverse forme e linguaggi, un crocevia e punto di snodo di vari linguaggi come il cinema, la letteratura e la fotografia. *Un paese*, pensato come un docu-film, diventa però un libro, mutuandone alcune caratteristiche¹⁰. Progetto che Zavattini mutuò attraverso anche il cinema, con i *photobook* americani.

La ricerca e l'opera oltre che il ruolo che ebbe Walker Evans come *photoeditor* di "Fortune" (1934-1965) offre un altro punto di vista sul rapporto tra testo e immagini che ritroveremo in relazione ai *photobook* da lui stesso progettati e realizzati. Forse fa eccezione *Un paese* di Strand e Zavattini, dove il testo dello scrittore deve apparire, per volontà del fotografo, un elemento grafico che contribuisce alla composizione della pagina¹¹.

Una delle conclusioni della Armstrong è che gli storici dell'arte hanno teso a rimuovere la fotografia dal contesto editoriale per relegarla a mera illustrazione; così facendo non è stato dato un contributo critico al genere del *photobook* lasciando l'editoria e il mercato al loro destino. Un destino che determinerà altre caratteristiche del *photobook*, tra le quali la qualità di stampa tipografica, la tipologia della carta e il numero delle edizioni, concetto sul quale la Armstrong si è dilungata così come su quello della qualità di stampa fotografica, differente da un esemplare all'altro. Vi sono, indubbiamente, degli aspetti comuni che svolgono un ruolo fondamentale nel veicolare il messaggio artistico e i contenuti, come il *design* e il *layout* grafico. Il processo creativo del *design* organizza e aggiunge spessore al significato di una pubblicazione non solo attraverso il *layout*, ma anche al lavoro tipografico

⁹ *Il tesoro dei pirati. La fotografia a inchiostro fra rotocalchi e riviste fotografiche, 1947-1959*, pp.117-142, ivi

¹⁰ A.Ferraboschi, *Il cinema diventa libro: il progetto di Italia mia e Un paese*, in *Un paese: la storia e l'eredità*, Silvana, Milano 2017, pp.36-51

¹¹ L.Gasparini, *Paul Strand e Cesare Zavattini, Un paese: la storia e l'eredità*, Silvana, Milano 2017, pp.12-35

e alle caratteristiche materiche del libro. In un *photobook* il significato del lavoro del fotografo e dell'autore del testo viene amplificato attraverso l'interazione dei due linguaggi: testo e immagini. E' l'aspetto grafico che consente a questi due elementi di stabilire una connessione con il lettore attraverso la loro visualizzazione e presentazione in stretto rapporto con la pagina, quindi con il formato. E' evidente l'importanza del contributo del grafico così come quello del tipografo. Questi contributi risentono anch'essi delle mode dei tempi e, rientrando anch'essi in una categoria estetica, si muovono determinando correnti, tendenze che a volte muoiono, a volte rimangono sotterranee nel corso della storia per poi ricomparire, o rimanere ad imperitura memoria, assegnando all'esemplare un valore non solo estetico, ma anche di pregio e quindi economico. Sono elementi mutuati dalla tradizione del libro d'artista che, come già affermato, ha preso avvio con le avanguardie storiche¹² che hanno rivoluzionato l'idea della forma del libro spostandola dalla funzione di lettura ad una mera espressione artistica, come oggetto in sé, spezzando l'originario equilibrio fra parola e immagine, subordinando la prima alla seconda.

Si inaugura quindi la ricerca e la sperimentazione nel creare libri non per essere letti, ma per accogliere, raccogliere, organizzare le immagini secondo certi principi compositivi in relazione alle peculiarità narrative del libro.

Proprio su questo aspetto si apre una riflessione significativa sulla sequenza delle immagini, un elemento estetico che ha contribuito a conferire una connotazione più precisa del *photobook*. Come già affermato le avanguardie storiche si sono misurate con la forma del libro, ma allo stesso tempo con il fotomontaggio e negli anni '20 registi e teorici del cinema elaborano teorie, a volte molto sofisticate, del montaggio, dell'*editing* cinematografico, sperimentazioni a volte rivoluzionarie e di grande intensità, basti pensare alle teorie e alle opere di Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov¹³. Dibattiti teorici che hanno influito notevolmente sul concetto e sulla definizione di sequenza delle immagini e di conseguenza sulla composizione. Come hanno affermato gli artisti russi, essa non è limitata al rettangolo del mirino della cinepresa o della macchina fotografica, al susseguirsi delle immagini, alla serie, alla composizione dell'insieme. Nel campo fotografico è noto come molti fotografi si siano dovuti adeguare, o abbiano dovuto sopportare, l'*editing* del grafico della casa editoriale subendo, a volte distorsioni e cattive interpretazioni del proprio lavoro.

Approfondimenti su questo aspetto, pregnante di aneliti politici e sociali, sono: lo studio di Blake Stimson che analizza il catalogo e la mostra di *Family of man*, inaugurata nel 1955 e che fu itinerante per più di 10 anni in tutto il mondo; il libro di Robert Frank, *The Americans*, un progetto iniziato nel 1955-1956 e pubblicato per la prima volta nel 1958, e la documentazione tipologica di architettura industriale di Bernd e Hilla Becher, iniziata nel 1957. Ognuno di questi progetti si è caratterizzato attraverso la forma seriale delle fotografie, sottolineando l'importanza di una fotografia seguita da un'altra in modo che appaiano un insieme intimamente connesso, ma allo stesso tempo autonome e distinte. Ognuno di questi progetti ha apportato grandi novità nella composizione e soprattutto nella fruizione, rigenerando l'idea e la concezione stessa del *photobook*¹⁴.

Esso acquisisce un significato profondo, quello di saggio fotografico che nasce lentamente, dalla serie, dalla se-

¹² *Guardare, raccontare, pensare, conservare. Quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*, a cura di A.Moeglin-Delcroix, L.Dematteis, G.Maffei, A.Rammaudo, Corraini, Mantova 2004; G. Maffei e M. Picciau, *Il libro come opera d'arte – The book as a work of Art*, Corraini, Mantova 2006; *Books! Dagli anni sessanta ad oggi. Libri d'artista del fondo Liliana Dematteis in deposito al Mart di Trento e Rovereto*, a cura di M. Gazzotti, Silvana, Milano 2008

¹³ *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*, a cura di P. di Bello, C. Wilson, S. Zamir, IB Tauris, London-New York 2012

¹⁴ B. Stimson, *The Pivot of the World. Photography and Its Nation*, MIT Press, Cambridge (MA) 2006

quenza, dalla composizione del libro e non solamente da una singola immagine ben costruita. Alcuni saggisti hanno suggerito che la serie, la sequenza rivelano una verità che si sviluppa negli interstizi tra le immagini, nel rapporto tra di loro, nel movimento dell'occhio da un'immagine all'altra, dall'inizio alla fine del libro. Se ne deduce che il *photobook* diventa un congegno per l'occhio sorretto da un progetto articolato, ben pensato e ricco di spunti e riflessioni. Sarah James analizza alcuni dei principali progetti fotografici tedeschi dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta, quei progetti che si sono sviluppati nell'immediato dopoguerra in una nazione divisa¹⁵. Basandosi non solamente sui progetti fotografici, ma anche su mostre allestite, saggi critici, testi introduttivi, documenti in archivi privati e libri fotografici, *Common Ground* si configura come un regesto comparato tra i progetti dell'est e della Germania Ovest, da cui scaturisce l'evoluzione del linguaggio fotografico, in particolare attraverso la sequenza, la serialità e la ripetizione, elementi sintattici che ben si addicono, secondo la studiosa, ad affrontare temi sociali e politici nella ricerca dell'identità tedesca. La studiosa ripropone con un nuovo sguardo le personalità di Bernd e Hilla Becher, Karl Blossfeldt e August Sander, nonché figure storicamente trascurate come Karl Pawek, Evelyn Richter e Rudolf Schäfer. Un percorso tracciato in precedenza da László Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*¹⁶, che rappresenta un approccio interessante perché, come vedremo, apre una nuova forma dell'arte moderna e poi di quella contemporanea: lo spazio dell'archivio. E' proprio il metodo di lavoro di August Sander che andando oltre la serie apre al concetto di archivio ideando e realizzando il progetto *Menschen des 20. Jahrhunderts*. La studiosa Barbara Fässler¹⁷ studia il metodo di lavoro dell'autore, in particolare il sistema delle categorie logiche elaborate dallo stesso Sander per affrontare la numerosa serie di ritratti delle molte categorie sociali tedesche del suo tempo per restituire uno spaccato, progetto che non porterà mai a termine, data la vastità del tema. Le fotografie realizzate vanno ad implementare l'archivio di Sander, che diviene un sistema di conoscenza e per paradosso la sua stessa opera. Sander però, aveva organizzato le immagini per "antologie", in pratica dei portfoli, che contenevano 12 immagini ciascuno per un totale di 100 antologie che raccolgono quasi 2000 immagini. Morì realizzandone solamente 45¹⁸. Com'è noto, il portfolio è un insieme di immagini strutturate e determinate dall'autore. L'autore si può avvalere di alcuni elementi sintattici come appunto la sequenza, elemento importante ma non necessario. Augusto Pieroni definisce un portfolio: "una sequenza fotografica coerente, autosufficiente dal punto di vista comunicativo, formale, narrativo – autoriale," che "Serve a presentare al meglio le abilità, le competenze, gli interessi specifici o la creatività del proprio autore"¹⁹. Per alcuni aspetti il portfolio potrebbe essere un primo passo verso la progettazione di un *photobook*. Il caso di Edward S. Curtis con la sua monumentale opera dal titolo *The North American Indian (1907–1930)* nato come portfolio di immagini e testi con scopo scientifico, poi confluiti in 20 volumi, è uno degli esempi più significativi di questo possibile passaggio.

E' una forma che alcune case editrici italiane hanno adottato attorno agli anni Settanta del Novecento per pubblicare una serie scelta di immagini d'autore. E' il caso di Electa Portfolios che ha pubblicato Talbot, Nadar, Blumenfeld, Cartier Bresson, Tina Modotti, Hine, e altri. Oggetti che hanno raggiunto un discreto valore sul mercato.

¹⁵ S. E. James, *Common Ground. German Photographic Cultures across the Iron Curtain*, Yale University Press, New Haven (CT) 2013

¹⁶ L. Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, Bauhaus Bücher 8, Albert Langen Verlag, München 1925

¹⁷ B. Fässler, *August Sander. Fotografia, archivio e conoscenza*, Postmediabook, Roma 2014

¹⁸ *August Sander. La fotografia non ha ombre oscure*, a cura di G. Sander, Alinari, Firenze 1996

¹⁹ A. Pieroni, *PORTFOLIO! Costruzione e lettura delle sequenze fotografiche*, Postcard editore, Roma 2015

Perché quindi la forma del libro? E perché dunque la fotografia ha trovato in essa una tra le più valide forme espressive? Susan Sontag, ancora lei, afferma che per molti decenni è stato il libro la modalità più diffusa per mettere in ordine, miniaturizzandole, le fotografie, garantendo loro in questo modo, se non l'immortalità, la longevità offrendole ad un pubblico più vasto. La fotografia pubblicata in un libro è l'immagine di un'immagine ed è la sequenza a valorizzarla, a rendere il libro funzionale alla trasmissione del messaggio. Questo sistema ha permesso la facilità di divulgazione dell'opera di un autore fotografo, di un tema, di un soggetto che ben realizzato può diventare un oggetto prezioso che rimane tra le mani di intenditori e collezionisti.

Le Avanguardie artistiche, all'inizio del Novecento, hanno sperimentato questa forma ed è da ricordare che con l'avvento della Pop Art, tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta si è rivalutata l'estetica della stampa fotomeccanica che è caratterizzata dalla presenza di un retino o *partner* che assolve la funzione di distribuire i chiaroscuri dell'immagine fotografica sulla matrice di stampa tipografica. Una qualità ben lontana dalla stampa ai Sali d'argento ma che ha dettato un'estetica che è stata ripresa da diversi artisti come Andy Warhol e Roy Lichtenstein in particolare. La tecnica di stampa è un altro elemento significativo del *photobook*, che ne determina il genere come ad esempio un libro di larga divulgazione se stampato col retino fotografico e in *offset*, tecnica utilizzata per la stampa commerciale a buon prezzo, oppure in fotolitografia o in *photogravure*, come un Paese di Strand, ad esempio. Tecnica ricercata dall'autore diventa parte integrante del linguaggio espressivo.

Molti studiosi del libro d'artista operano uno slittamento estetico oltre che divisione degli ambiti di studio, indicando il primo libro d'artista e *photobook* in *Twenty six gasoline station* di Ed Ruscha del 1962. E' un tentativo di individuare "un capostipite di questa espressione artistica" se mai ce ne fosse la necessità²⁰. I presupposti per definirlo tale sono i seguenti: "L'impaginazione del libro è semplice ma curata: l'immagine è situata sulla facciata destra, su quella di sinistra compare una didascalia che indica il nome del benzinaio, la località, e lo Stato in cui si trova. Lo stesso rigore è presente anche nella composizione grafica della copertina, occupata unicamente dal titolo del lavoro, che sarà un modello, insieme al formato, per diverse altre pubblicazioni dell'autore. Gli scatti sono realizzati dallo stesso Ruscha che poi sviluppa la pellicola, stampa i negativi, li seleziona e decide in che sequenza disporli all'interno del libro. Per determinare la successione non si basa sul reale ordine con cui ha incontrato, lungo la via, le stazioni di servizio ma si lascia guidare dal proprio senso estetico." E più avanti "[...] di piccolo formato, poco costoso (solo 3 \$), stampato in *offset* e in diverse copie: un prodotto industriale molto lontano dalla tradizione dei libri illustrati o fatti a mano. [...] Il fine di Ruscha è quello di creare un prodotto artistico accessibile al grande pubblico e allo stesso tempo sganciato dalle leggi del mercato. [...] Ruscha va verso una visione democratica dell'arte [...] riuscendo a mettere in discussione il concetto di libro e quello di opera".

C'è da chiedersi se queste analisi, benché accurate, non tengano conto delle altrettanto importanti ricerche, ad esempio, del Modernismo, di Paul Strand in particolare, che per tutta la sua carriera studiò il *layout* della fotografia nella pagina, il formato del libro, la sequenza, la qualità di stampa, il rapporto con il testo. Elementi di presentazione dell'immagine che mediò anche nella realizzazione di una mostra per riproporre quei rapporti e relazioni tra immagine, pagina e spettatore: noti infatti sono i suoi studi sulle caratteristiche del *passepartout* delle immagini che devono essere esposte in mostra. Siamo certi che H.F. Talbot, nel progettare *The pencil of nature* non fosse altrettanto attento alla stessa sintassi del *photobook*? Certamente gli intenti erano diversi. E' un dato certo che

²⁰ M. Gazzotti, *Un viaggio tra le pagine dagli anni Sessanta a oggi attraverso la collezione di Liliana Dematteis*, in *Books! Dagli anni sessanta ad oggi. Libri d'artista del fondo Liliana Dematteis in deposito al Mart di Trento e Rovereto*, Silvana, Milano 2008, p. 13-14

E. Ruscha, con le sue sperimentazioni, rinnova un ambito interessante che si gioca tra l'artista, il libro nelle sue diverse forme e il pubblico. L'elemento innovatore nella poetica di Ruscha è l'abbandono dell'idea di oggetto da collezione, prezioso e tirato in poche copie numerate. Le forme, i materiali, la qualità di stampa, la rilegatura sono semplici, economici e sobri. Chiunque può acquistarlo. La fisicità del *photobook* deve lasciare spazio all'aspetto concettuale e apparire un mezzo per veicolare il progetto. La forma del libro e la fotografia diventano gli strumenti basilari dell'arte concettuale e dell'arte povera, così definite da Germano Celant. Per queste loro caratteristiche di estrema semplicità i photobook vengono spesso indicati come "cataloghi" e se prevale il testo "saggi illustrati". Su questo tema è illuminante il saggio di Liz Wells dal titolo *Beyond the Exhibition*²¹.

Scopo del saggio è quello di identificare i modelli di pubblicazione mutati nel tempo, le motivazioni associate e di conseguenza una valutazione del prodotto editoriale, le conseguenze sia per il contenuto, autore e fotografo, che per l'editoria. È implicito per la studiosa che i cataloghi di mostre o qualsiasi tipo di pubblicazione legata alla mostra, sono significativi perché sopravvivono alle mostre temporanee e solo per questo si caricano di valori culturali e storici ulteriori. "Se non ci sono volantini, cataloghi o libri, una mostra "scompare" " afferma diretta la studiosa. Ai fini della ricerca la Wells cerca una definizione di alcuni prodotti editoriali come "catalogo" che descrive come un registro o un elenco completo sistematicamente o metodicamente organizzato, spesso con brevi dettagli o descrizioni che facilitano l'identificazione della fotografia. A volte contiene una breve spiegazione e ovviamente la riproduzione. Un catalogo si riferisce a una collezione o ad una mostra. I cataloghi sono spesso guide per le mostre e diventano solo in seguito registrazioni chiave di eventi. Differenti sono gli stili di cataloghi. Non solo il metodo di compilazione, ma anche la grafica indica finalità diverse. Possono infatti essere progettati come strumento accademico rigoroso o come *souvenir* della esposizione. Si possono realizzare per la mostra anche piccoli libri, con immagini in sequenza, che hanno lo scopo di comunicare, di ricordare l'evento e che non rispondono necessariamente alle esigenze di ricerca o grafiche, ma storicizzandosi, possono diventare interessanti.

Infine l'autrice analizza la forma della "monografia" che si differenzia dal "catalogo" perché raccoglie non solamente il *corpus* delle immagini, ma anche la rassegna critica. Il libro fotografico quindi si arricchisce di contributi di testo che aggiungono significato alle immagini. Di recente la Royal Photographic Society della Gran Bretagna ha pubblicato le versioni digitali dei cataloghi delle mostre fotografiche dal 1870 al 1915, un utilissimo strumento di ricerca e un formidabile strumento didattico²².

Per la studiosa la distinzione tra "monografia" e "libro d'artista" è imprecisa. Essa è condizionata dal punto di partenza, essendo la monografia un "trattato" su un autore o su un tema, mentre il "libro dell'artista" o *photobook* è basato principalmente sull'aspetto auto-espressivo. Ma i confini, spesso, sono labili, perché il grafico può evidenziare, attraverso il suo lavoro, il lato artistico dell'autore più che quello scientifico e accademico, realizzando così un oggetto dalle caratteristiche interessanti anche dal lato estetico.

È stato il mercato, attraverso galleristi lungimiranti, a sostenere questa forma e mantenere un'identità che a volte sfuggiva anche agli addetti ai lavori.²³

Sono aspetti formali e concettuali che vengono elaborati per i decenni successivi, soprattutto negli anni Settanta,

²¹ In: *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*, a cura di P. di Bello, C. Wilson, S. Zamir, I.B. Tauris, London-New York 2012, pp. 129-143

²² The Royal Photographuc Society, <http://erps.dmu.ac.uk/catalogue_all.php>. Ultima consultazione: maggio 2020

²³ G. Maffei, *Libri e documenti. Arte povera 1966-1980*, Corraini, Mantova 2007

incrociando più linguaggi, come ha ben documentato Celant²⁴. Basti ricordare i libri d'artista o *photobook* di Franco Vaccari, come *Esposizione in tempo reale* [1973], che documenta la sua performance alla Biennale di Venezia del 1972, *700 km di esposizione*, sempre del 1972 e *Viaggio sul Reno* del 1974. Opere che per la concezione della fotografia e per la forma del libro hanno influenzato notevolmente il giovane Luigi Ghirri che proprio in quegli anni frequentava i concettuali modenesi come Vaccari, Claudio Parmiggiani, Giuliano della Casa e Franco Guerzoni, con i quali collaborò per realizzare diversi libri d'artista. Un impulso che, esteticamente, ha sottolineato la materialità della fotografia. Queste, infatti non sono solamente immagini, ma la loro materialità (*photobook*) è parte integrante del loro significato e del loro essere.²⁵

L'esperienza all'interno dell'arte concettuale italiana è stata basilare per Luigi Ghirri per modulare il personale concetto di libro fotografico. Il *photobook* è per l'autore l'esito finale di un progetto che spesso prevede non solamente fotografie, ma testi, inserti di materiali diversi come cartoline, disegni e fotografie anonime. In *Colazione sull'erba*, (1982) l'autore scrive: "Quando io fotografo penso al libro più che alla mostra [...] proprio perché ritengo che sia il modo migliore di presentare un lavoro: ognuno, avendolo in mano, sceglie il suo tempo. Non penso necessariamente a libri su carta patinata extra lusso. Ci sono lavori che si leggono addirittura a soffietto, sono strutturati mentalmente perché le foto si debbano vedere una dopo l'altra, mai contemporaneamente. [...] La foto, intorno, deve avere il bianco che cancella lo spazio circostante esattamente come quando si fotografa e si sceglie un soggetto si cancella il mondo circostante". Ogni parte del libro quindi è un elemento sintattico, utile alla comprensione del lavoro dell'autore.

La relazione tra fotografia e mondo dell'arte non si esprime solamente a partire dagli anni Sessanta del Novecento. I rapporti tra i due linguaggi sono stati costanti fin dall'invenzione della fotografia. Basti pensare come la fotografia sia servita da modello per la pittura accademica e come gli *atelier* dei fotografi siano stati luoghi di incontro e scambi culturali. L'esempio dell'iniziativa di Nadar, che organizzò la prima mostra degli Impressionisti nel suo studio nell'aprile del 1874 vale per tanti altri²⁶.

La fotografia, come più tardi il cinema, è stata vista come una estensione della percezione, della visione. I recenti studi di storia dell'arte hanno dimostrato gli intensi esperimenti con la fotografia di Edvard Munch²⁷, quelli di Medardo Rosso²⁸, a cui si fa risalire, per i suoi esperimenti di luce e interazione tra scultura e fotografia, l'origine delle installazioni nel campo dell'arte. Questo per citare solo alcuni esempi di come gli artisti abbiano utilizzato la fotografia. Ma ancora più interessante è il momento in cui il fotografo scopre l'*atelier* dell'artista e vi entra con la macchina fotografica. L'*atelier* non è solamente un luogo di incontro, ma agli occhi del fotografo appare come l'autoritratto dell'artista. È uno spazio magico in cui per la prima volta l'opera si mostra agli occhi degli esterni, così come le modalità di lavoro dell'autore. Patrizia di Bello nel suo saggio *Sculpture, Photograph, Book: The sculpture of Pablo Picasso* (1949) nell'esaminare il photobook dal titolo *The sculptures of Picasso* del 1949

²⁴ G. Celant, *Off media. Nuove tecniche artistiche: video, disco, libro*, Dedalo Libri, Bari 1977; G. Celant, *Book as art work, 1960-1972*, Nigel Greenwood Inc Ltd, London 1972

²⁵ E. Edwards, J. Hart, *Photographies, Objects, Histories: on the materialità of images*, Routledge, London-New York 2004; N. Leonardi, *Fotografia e materialità in Italia. Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, Postmedia, Milano 2013

²⁶ E. Orsini, *Atelier. I luoghi del pensiero e della creazione*, Moretti e Vitali, Bergamo 2012

²⁷ *Edvard Munch: The Modern Eye*, a cura di A. Lampe, C. Cheroux, F. Albera, Beaubourg-Centre Pompidou di Parigi, 2012

²⁸ P. Mola, *Rosso. Trasferimenti*, Skira, Milano 2007; *Solo. Medardo Rosso*, a cura di M. Fagioli e S. Risaliti, Museo del Novecento, Firenze 2011-12

[In *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond* book, by Patrizia Di Bello (Editor), Colette Wilson, Shamoan Zamir, I.B.Tauris London-New York, 2012 pp. 91-109] afferma che “Le fotografie di Brassai delle sculture di Picasso riproducono la distanza dall'opera d'arte in una galleria, l'ingiunzione contro il toccare, e allo stesso tempo ci portano a un livello di intimità tattile e visiva non disponibile all'interno dello spazio espositivo”.

André Kertész, visitando l'atelier di Mondrian nel 1926, rimane profondamente colpito dalla sobria ricerca spaziale del pittore che lo induce a riflettere sul suo linguaggio e scrive: “Ho cercato di semplificare, semplificare, semplificare il più possibile il mio sguardo”. Così come altre significative esperienze come quella di Henri Cartier Bresson che visita l'atelier di Giacometti nel 1961, dimostrandosi interprete consapevole e intimamente complice delle modalità espressive e descrittive della personalità dell'artista. Alexander Liberman pubblicò un *photobook* con immagini a colori, tra i primi, dal titolo Liberman, *The Artist in His studio*²⁹, mentre Brassai raccoglierà le numerose fotografie degli atelier e degli artisti che incontrò nella sua carriera in un *photobook* dal titolo, *Les artistes de ma vie*³⁰. Vi è poi una più stretta collaborazione tra il fotografo e l'artista che si materializza nella partecipazione attiva alla creazione del *photobook*. I casi più eclatanti sono le collaborazioni di Henri Cartier Bresson con Matisse in *Images à la Sauvette* con l'elegante copertina disegnata da Henri Matisse³¹ e in seguito con Mirò nel *photobook* dal titolo *Les Europeens*³². Ma vi è un altro aspetto intrigante nel rapporto tra fotografia e arte: è quello di Walker Evans, che nel 1938 è invitato a tenere una sua mostra personale al MoMa di New York dal titolo *American Photographs*. Per la prima volta una mostra monografica di fotografia entra in un museo e l'autore, sentendone la responsabilità, studia e riflette sulla sequenza delle immagini mostra e in catalogo, ponendole in dialogo con le opere d'arte esposte nel museo stesso. Per la sequenza delle immagini lavora intensamente con Lincoln Kirstein, amico personale del regista russo Sergei Eisenstein e di Harry Potamkin, teorici del linguaggio filmico e della sequenza. Entrambi erano assertori del “potere delle immagini che si esprime attraverso la loro sequenza”, per mezzo del loro accostamento. La strategia di Kirstein nell'allestire la mostra di Evans fu di organizzare una sequenza fotografica che utilizza un contrasto ironico tra le immagini per mostrare la poetica di Evans nel leggere la società americana: “are living citations of Hegelian theory of opposites”³³.

L'esito della pubblicazione è un *photobook* che, per la qualità di stampa, per la sequenza e per la poetica di Evans, ha segnato l'editoria e ha suggerito nuovi e inediti percorsi alle generazioni successive. Esso è composto da 87 fotografie in bianco e nero, poste solamente a destra, mentre la pagina di sinistra è bianca; le didascalie e le date sono riportate in fondo per non disturbare la lettura delle immagini e la sequenza. Modello di impaginazione che sarà seguito da Robert Frank con gli *Americans* del 1958 e da Edward Ruscha *Twenty six gasoline station* del 1962. Per Walker Evans l'editing del libro era una sorta di poetica. Come ha scritto Peter Galassi l'editing, volutamente sobrio e essenziale, insieme alla sequenza delle immagini: “ha contribuito alla costituzione di una unità indivisibile della sua espressione artistica”.³⁴

²⁹ A. Liberman, *The Artist in His studio*, Penguin Publishing Group, New York 1960

³⁰ Brassai, *Les artistes de ma vie*, Denoel, Paris 1982

³¹ *Images à la sauvette. Photographies par Henri Cartier-Bresson*, Éditions Verve (Draeger Frères), Paris 1952

³² H. Cartier-Bresson, *Les Europeens*, Editions Verve, Paris 1955

³³ B. Rathbone, *Walker Evans. A biography*, Houghton Mifflin Company, New York 1995, p.160-162

³⁴ *Art in our time. A chronicle of The Museum of Modern Art*, edited by H.S.Bee and M. Elligott, N.Y., The MoMa 2004, p.51

Anche l'allestimento della mostra ha presentato numerose e diverse novità e sperimentazioni relative ai montaggi, oltre che alle sequenze lungo le pareti del museo, ad esempio fotografie attaccate al muro senza cornice, ingrandimenti di particolari, cartoline e altri materiali. Il libro diventa però per Evans un una sorta di lascito, un'eredità che doveva durare nel tempo, andare oltre il periodo di allestimento della mostra. Il successo della mostra e soprattutto del *photobook* non si fece aspettare, tanto che il MoMa ristampò cinque edizioni: la prima nel 1938, la seconda nel 1962, la terza nel 1975, la quarta nel 1988 e la quinta nel 2012 per rendere disponibile alle nuove generazioni il pensiero e il lavoro di Evans.³⁵

In Italia il rapporto tra arte e fotografia nella direzione sopra accennata è affrontato da Ugo Mulas che si reca nello studio di Lucio Fontana a partire dal 1964, creando un racconto per immagini sul momento concettuale che precede l'azione delle sue opere spaziali dal titolo “L'attesa”, confluito, insieme ad altri progetti dell'autore, nella monografia dal titolo *La fotografia* di cui Ugo Mulas è autore anche dei testi³⁶. Ma il *photobook* più interessante, secondo questo profilo, è *New York: arte e persone* del 1967 che raccoglie più di 500 fotografie in bianco e nero che raccontano l'ambiente, la socialità di artisti newyorkesi tra i più diversi, come Marcel Duchamp, Barnett Newman, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Larry Poons, Kenneth Noland, John Chamberlain, Jim Dine, Frank Stella, Lee Bontecou, George Segal, Jim Rosenquist, Tom Wesselmann, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Andy Warhol che fecero di New York il fulcro e l'asse dell'arte contemporanea. E' uno sguardo intimo della scena dell'arte di New York degli anni Sessanta accompagnato dal testo di Alan Solomon.³⁷ Sempre su questo filone sono diversi i *photobook* italiani: citiamo qui quello di Luigi Ghirri, *Atelier Morandi* del 1992 con testo di Giorgio Morandi, uno degli ultimi libri di Ghirri prima della sua scomparsa³⁸ e che segue lo studio di Aldo Rossi.

Sul versante storico si palesa come una storia particolare quella del *photobook* italiano che ha esordito nell'immediato dopoguerra, ma ha stentato a decollare a causa delle difficoltà del mercato editoriale, dalle diverse posizioni della critica in ambito fotografico e dalla preparazione culturale di un tessuto sociale e culturale nel complesso non ancora maturo a progettare e soprattutto a recepire un simile prodotto editoriale. La vicenda di Strand e Zavattini ne è un esempio, ma nonostante le difficoltà vi sono stati libri di grande interesse progettuale oltre che di realizzazione come ha ben dimostrato Miryam Criscione in *Il libro fotografico in Italia*. Dal dopoguerra agli anni Settanta³⁹

David Company⁴⁰ sostiene che la forma del libro abbia accompagnato la nascita e lo sviluppo della fotografia dai suoi esordi, ma che fino agli anni Venti del Novecento non ci sia stata una reale esigenza di darne definizione, benché il *photobook* abbia caratterizzato la storia dell'editoria e ovviamente della fotografia.

Company, a sostegno della sua affermazione, porta diversi esempi come *Antlitz der Zeit* di August Sander (*The Face of Our Time*, 1929) e *Atget: Photographe de Paris* (1930) che ricevettero pochissima attenzione

³⁵ H. Kim, *Celebrating 75 Years of Walker Evans's American Photographs* in <https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/10/18/celebrating-75-years-of-walker-evans-american-photographs/>. Ultima consultazione: giugno 2020

³⁶ U.Mulas, *La fotografia*, Einaudi, Torino 1973

³⁷ U.Mulas, *New York: arte e persone*, testo di A. Solomon, Longanesi, Milano 1967

³⁸ L. Ghirri, *Atelier Morandi*, testo di G.Messori, Paris, Contrejour - Palomar, Bari 1992

³⁹ M.Criscione, *Il libro fotografico in Italia. Dal dopoguerra agli anni Settanta*, Postmedia, Milano 2020; P.Regorda, *La concerned photography in Italia. Fotografia e impegno civile*, Silvana Editoriale-Mufocu, Milano 2010

⁴⁰ D. Company, *The 'Photobook': What's in a name?* in <<https://davidcompany.com/the-photobook-whats-in-a-name/>>. Ultima consultazione: maggio 2020

dagli storici dell'arte e dagli studiosi che si interessavano alla storia delle immagini, contrariamente al filosofo Walter Benjamin e in seguito al fotografo e editor di "Fortune" Walker Evans. Entrambi confidavano nella forma del libro come un mezzo eccellente di comunicazione. David Company e altri studiosi di fotografia avvertono nell'avvento della televisione, quindi nella comunicazione per immagini, il declino del libro fotografico, (forse quello commerciale?) senza però considerare che proprio tra fotografo e scrittore, tra fotografo e regista, tra fotografo e scienziato si stabilisce una collaborazione e una unità di intenti che determina il core, il nucleo interessante del prodotto culturale e che rimane tra le mani e nella biblioteca del lettore. Cosa che la televisione e altri mezzi di comunicazione di massa non restituiscono e non permettono affatto. Il fascino e le suggestioni che suggeriscono le immagini in movimento come cinema e televisione, è noto sia agli scrittori che ai fotografi. E' noto anche come lo stesso Zavattini, prima di decidere il formato e la sequenza delle immagini, il ruolo del testo per il suo *photobook*, *Un paese* (1955), con la collaborazione di Paul Strand, avesse consultato alcuni tra i più significativi *photobook* americani in particolare i *documentary book* come "12 million black voices" di R. Wright e E. Rossman del 1941. Il *documentary book* è un genere nato negli Stati Uniti alla fine dell'Ottocento e sviluppatosi in seguito, in particolare negli anni Trenta. Questo genere prevede la stretta collaborazione di uno scrittore o di un giornalista con il fotografo, genere che rafforza le radici nel progetto governativo della *Farm Security Administration* per documentare e raccontare la depressione che colpì gli stati del Sud degli Stati Uniti nel 1929. Diversi sono gli esempi di *photobook* come quelli di Margaret Bourke-White e dello scrittore Erskine Caldwell (1937) a cui seguì "Let us now praise famous men" con le fotografie di Walker Evans e testo di James Agee uscito nel 1941.

Negli Stati Uniti nasce all'interno del Modernismo un altro genere, che pone maggior accento sull'aspetto lirico e poetico delle immagini così come sul testo, che deve rispondere a criteri poetici o narrativi. Sono *photobook* che hanno una circolazione minore, tra gli artisti, tra i fotografi e i collezionisti, ma che indubbiamente hanno tracciato nuove vie di ricerca con esiti inaspettati anche in Europa sia per la fotografia, sia per l'editoria.

Se dagli anni Sessanta agli anni Ottanta "Un paese" di Strand e Zavattini è stato un modello, un esempio da seguire,⁴¹ è riscontrabile come in ogni periodo storico, in generi diversi della fotografia e dell'editoria, o ambiti culturali differenti siano stati "eletti", individuati altri libri fotografici che, a detta dei fotografi e degli studiosi hanno dato una svolta essenziale al concetto di *photobook*. Questo è accaduto senza dubbio con le Avanguardie storiche, ma soprattutto con l'avvento della Pop-art, che ha portato alla ribalta l'estetica povera del quotidiano, e linguaggi che guardavano più al presente nella ricerca di una rottura con il passato.

Le immagini nei libri, in definitiva, hanno il potenziale di essere apprezzate indipendentemente dal testo e a volte dalla sequenza. Il lettore che tiene in mano, sfogliandolo, il libro, viene ampiamente ricompensato da questa esperienza. E' lui che interagisce e mette in moto i meccanismi della percezione e dell'apprendimento, gratificandosene. Sfolgiando il libro a caso, il lettore attiva la sua sensibilità e la sua logica di apprezzamento. In qualsiasi momento può essere colpito dal "punctum" di una immagine anche estraneo alla narrazione e in questo modo il lettore lo fa proprio. E' questo, forse, parte del fascino del *photobook*? Probabilmente un censimento sulle diverse tipologie di libri fotografici, di pregio, di divulgazione, per l'infanzia ecc, legati non solamente alla storia della fotografia, ma anche a quella della editoria ci racconterebbe molto di più. Vale forse la pena accennare alla creazione dei *photobook* per i bambini studiati da Frédérique Destribats .

⁴¹ L. Gasparini, *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese: la storia e l'eredità*, Silvana, Milano 2017, pp.12-35

La Destribats⁴² afferma che i primi libri per bambini illustrati fotograficamente sono stati introdotti alla fine del diciannovesimo secolo. La loro divulgazione è stata incoraggiata da alcuni fattori come l'introduzione graduale di leggi relative alla scuola dell'obbligo, che ha portato a una crescente domanda di libri illustrati e ovviamente ad un incremento di giovani lettori e di istituzioni educative.

I primi libri illustrati fotograficamente per bambini sono arrivati sotto forma di album fotografici accuratamente creati e realizzati dai genitori. Questi a volte venivano pubblicati per un pubblico più vasto, come nel caso di *Seelchens Gute Tat* di Lulu Meusser, pubblicato da Hermann Meusser a Berlino intorno al 1920, un affascinante esempio di album fotografico per giovani, con stampe fotografiche originali che illustrano una narrazione di fantasia di una ragazza madre e della sua bambina che cercano la strada per raggiungere il paradiso. Un racconto stereotipato e conformista, ma che all'epoca risultava interessante per i temi toccati per la prima volta, quali la religione, la moralità, il comportamento sociale e l'educazione. Testo e immagini sono rivolte, ovviamente alle giovani generazioni: un *photobook* quindi che si propone come strumento didattico ed educativo.

Come i libri tradizionali per l'infanzia anche i *photobook* si sono evoluti nel tempo soprattutto per abbracciare vari generi editoriali come i libri di documentazione della natura e della geografia, narrazioni costituite da piccoli attori, volumi di grafica e fotografia per guidare la fantasia dei piccoli lettori, compreso l'utilizzo di fotomontaggi. E' lungo l'elenco degli autori, sia dilettanti, anonimi ed esperti che hanno scritto o illustrato fotograficamente i libri per bambini, esplorandone il genere. Tra i nomi illustri sono da ricordare: Laure Albin-Guillot, Claude Cahun, Edward S. Curtis, Dominique Darbois, Robert Doisneau, Tana Hoban, Frank Horvat, Eikoh Hosoe, André Kertész, Danny Lyon, Duane Michals, Sarah Moon, Aleksandr Rodchenko, Claude Roy, Cindy Sherman, Edward Steichen, William Wegman e Ylla. Non si tratta ovviamente solamente di storie raccontate per immagini, ma anche di libri d'artista per bambini, libri di testo, dizionari illustrati, abecedari, guide educative con l'intento non solo di informare ed educare, ma anche di fornire strumenti per alimentare la fantasia, gli interessi e migliorare la comprensione della realtà in cui i giovani lettori vivono. La fotografia, nella forma del libro, diviene strumento essenziale e straordinario. La studiosa afferma che la storia del genere mostrerebbe che i libri fotografici per bambini sono in sintonia, e spesso anche in anticipo, con il loro tempo oltre a costituire interessanti critiche alla società.

Dalla metà degli anni Ottanta la fotografia pare scomparire dall'editoria per i bambini, editoria che privilegia grafica, disegni e illustrazioni di artisti noti e meno noti, definendo una decisa inversione di tendenza all'enorme flusso di immagini che ha determinato l'avvento del digitale e il conseguente sviluppo dei *photobook* che, come genere, hanno notevolmente incrementato il fenomeno del *self publishing*.

Un fenomeno che ha modificato profondamente l'editoria tradizionale, saltando l'editore, la redazione e il distributore. Mutamenti sostanziali a cui ha contribuito anche il linguaggio della fotografia così come ha dimostrato Denise Wolff in *The Accidental PhotoBook*⁴³ un interessante approfondimento sui *photobook* progettati e realizzati in un ambito non strettamente artistico, ma che per la cura e l'alta qualità delle immagini assumono un valore estetico e culturale non indifferente. E' una riflessione ben documentata e argomentata anche da Martin Parr e da Gerry Badger nel loro primo volume *The Photobook. A History*, dove nel capitolo *Facing Facts*.

⁴² F. Destribats, *On Children's photobooks* in < <https://aperture.org/pbr/frederique-destribats-childrens/> .
Ultima consultazione: giugno 2020

⁴³ D. Wolff, *The Accidental PhotoBook*, in < <https://aperture.org/pbr/accidental-photobook/> >
Ultima consultazione: giugno 2020

The Nineteenth-Century Photobook as Record (34-59 pp.) gli autori elencano alcuni *photobook* noti agli studiosi come *Photographs Taken Under the Patronage of Her Majesty the Queen in the Crimea* di Roger Fenton del 1856 e altri come *The Book of Bread* di Owen Simmons⁴⁴. Un *photobook* commerciale sulla fabbricazione del pane nelle sue diverse forme e impasti arricchito da fotografie originali la cui realizzazione è stata curata in tutti i dettagli per restituire la materialità delle diverse forme di pane escludendo la riproduzione fotomeccanica perché riduttiva riguardo i dettagli e i valori tonali. Un volume che nel mercato dell'antiquariato ha raggiunto valori ragguardevoli. Denise Wolff si è avventurata nel vasto mercato editoriale dei libri commerciali come quelli dedicati alla gastronomia, al cibo e non meno quelli di propaganda. Libri fotografici che probabilmente non entreranno mai nelle classifiche dei migliori *photobook*, ma che posseggono caratteristiche interessanti la cui fortuna dipende essenzialmente dalla fotografia e dall'editing e molto raccontano dell'epoca, del soggetto più che del fotografo. Volumi che meritano sicuramente attenzione e che popolano le biblioteche. Essi appartengono a un genere, quello commerciale, che è stato in grado di richiamare, di recente, l'attenzione dei fotografi più noti nel campo dell'arte e della fotografia, di risvegliare l'entusiasmo di molti artisti a esplorare le intersezioni tra i generi catturando così un pubblico differente da quello appassionato d'arte e di fotografia. Un cambio di passo e un cambio di angolazione, di punto di vista che arricchiscono non solo la storia del *photobook* e dell'editoria, ma anche quella del gusto e della moda.

Immagini

⁴⁴ O. Simmons, *The Book of Bread*, Maciaren & Sons, London 1903, p.56

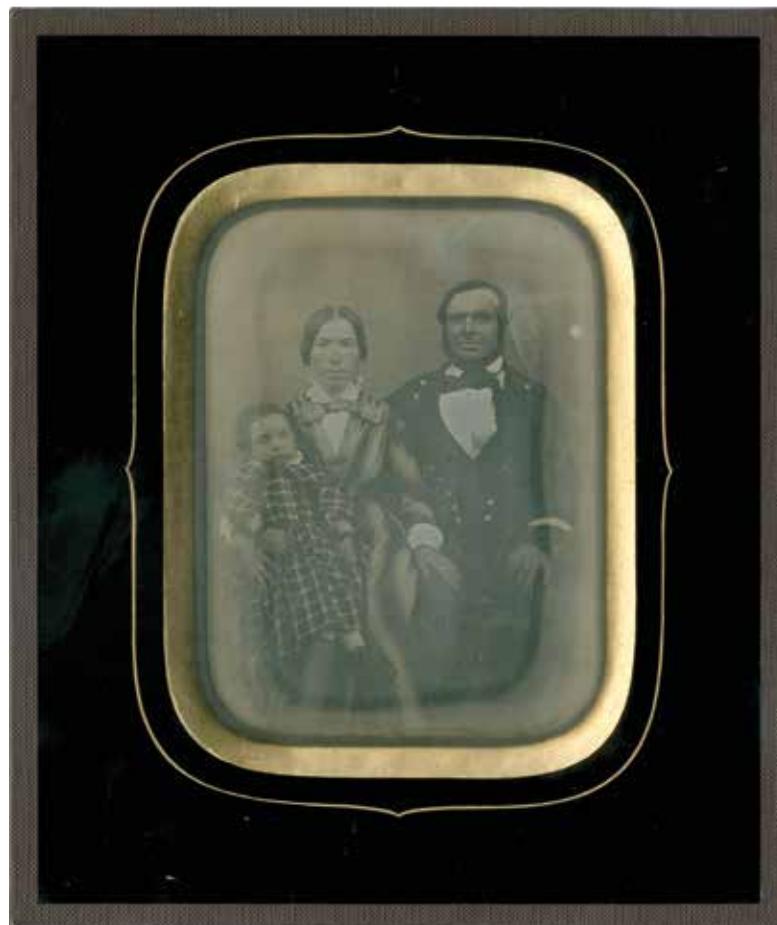
Bambini nel tempo

La sezione propone una galleria delle prime tipologie di immagini fotografiche: dagherrotipi e ferrotipi, per rappresentare la ritrattistica tipica dell'epoca, i cui codici linguistici ed estetici si rifacevano a modelli accademici della pittura di fine Ottocento. Il ritratto di famiglia rispetta la rappresentazione frontale al fine di restituire la fisionomia e il ceto sociale, a scapito dello stile del fotografo che viene demandato, come già accennato, ad un codice di rappresentazione ben consolidato. E' una immagine che poco concede all'intimità della famiglia e al mondo degli affetti, si tratta di una "messa in posa" dettata dal fotografo, da un professionista che regola la "scena" determinandone un modello che viene ripetuto, con piccole varianti per tutte le classi sociali, o almeno per quelle che si potevano permettere un ritratto fotografico. Sebbene il linguaggio sia stereotipato, l'immagine che ne risulta è più una traccia che non un ritratto pittoricamente inteso. L'immagine fotografica diviene così importante non solo per la famiglia, ma, storicizzandosi, si rivela utile anche per gli studi di sociologia e antropologia. Con l'evolversi del mezzo fotografico si assiste ad un cambiamento anche dell'iconografia, della messa in posa e ben presto si scopre che il linguaggio della fotografia può essere un potente mezzo di comunicazione per veicolare messaggi moraleggianti, patriottici e propagandistici. La rappresentazione dell'infanzia segue questa evoluzione visuale ed estetica.



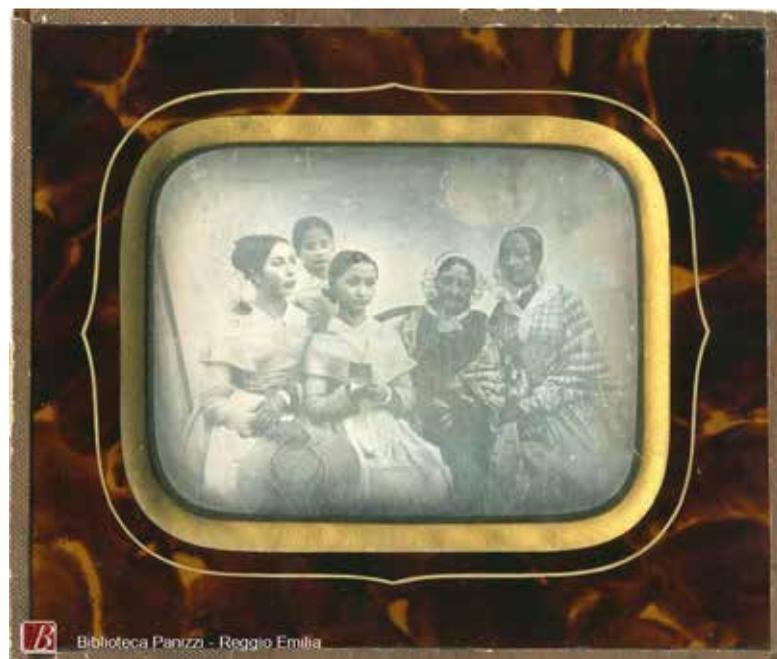
Famiglia Vercellone di Sordevolo (Biella), ca. 1850
dagherrotipo, 17x21 cm
Raccolta Andrea Mandarino

Ritratto di famiglia, ca. 1845
dagherrotipo, 19x24 cm
Raccolta Giovanni Davoli



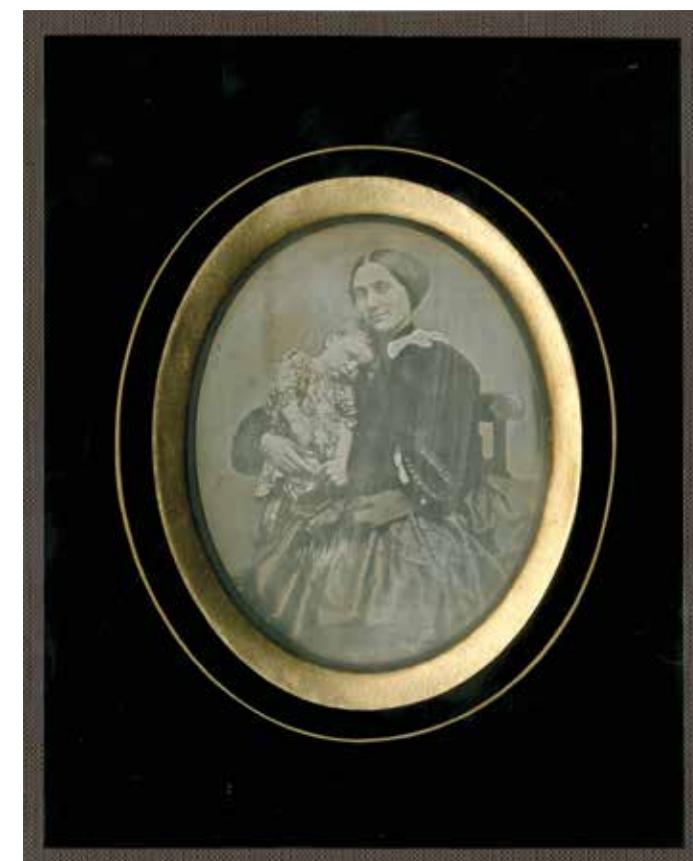
Ufficiale di marina con moglie e figlia, ca. 1855
dagherrotipo ritoccato a colori, 21x17 cm
Raccolta Andrea Mandarino

Michele Barzotelli
Gruppo di cinque donne, ca. 1850
dagherrotipo, 13x15 cm
Raccolta Andrea Mandarino



Ritratto di donna seduta con due bambine, ca. 1855
dagherrotipo, 9x8 cm
Raccolta Andrea Mandarino

Ritratto di donna con bambina in braccio, ca. 1850
dagherrotipo, 18x14 cm
Raccolta Andrea Mandarino





Ritratto femminile con bambina, ca. 1850
ambrotipo ritoccato a colori, 9x8 cm
Collezione Michael G. Jacob

Ritratto femminile con bambina, ca. 1840
dagherrotipo, 8x7 cm



Ritratto femminile con bambina, ca. 1850
dagherrotipo, 9x8 cm
Collezione Michael G. Jacob



Ritratto di madre con bambina, ca. 1855
dagherrotipo ritoccato a colori, 9x8 cm
Raccolta Giovanni Davoli



Madre con bambina, 1870 ca.
ferrotipo, 9x6 cm
Raccolta Antonio Catellani

Uomo con bambino, 1860 ca.
ferrotipo, 8x6 cm
Raccolta Antonio Catellani

Fanciulle, ca. 1870
ferrotipo, 13x10 cm
Raccolta Antonio Catellani

Famiglia Pansa in Cina, ca. 1890-1893
albumina, 12x16 cm
Raccolta Famiglia Pansa



Giuseppe Fantuzzi
Famiglia, ca. 1890
 gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 14x7 cm
 Famiglia Baronj-Veneri



Francesco Pastore
Gennaro d'Aversa con la moglie Concetta Zamparelli,
Attilio e Arturo d'Aversa, 1901
 albumina, 16x11 cm
 Dina Pozzi



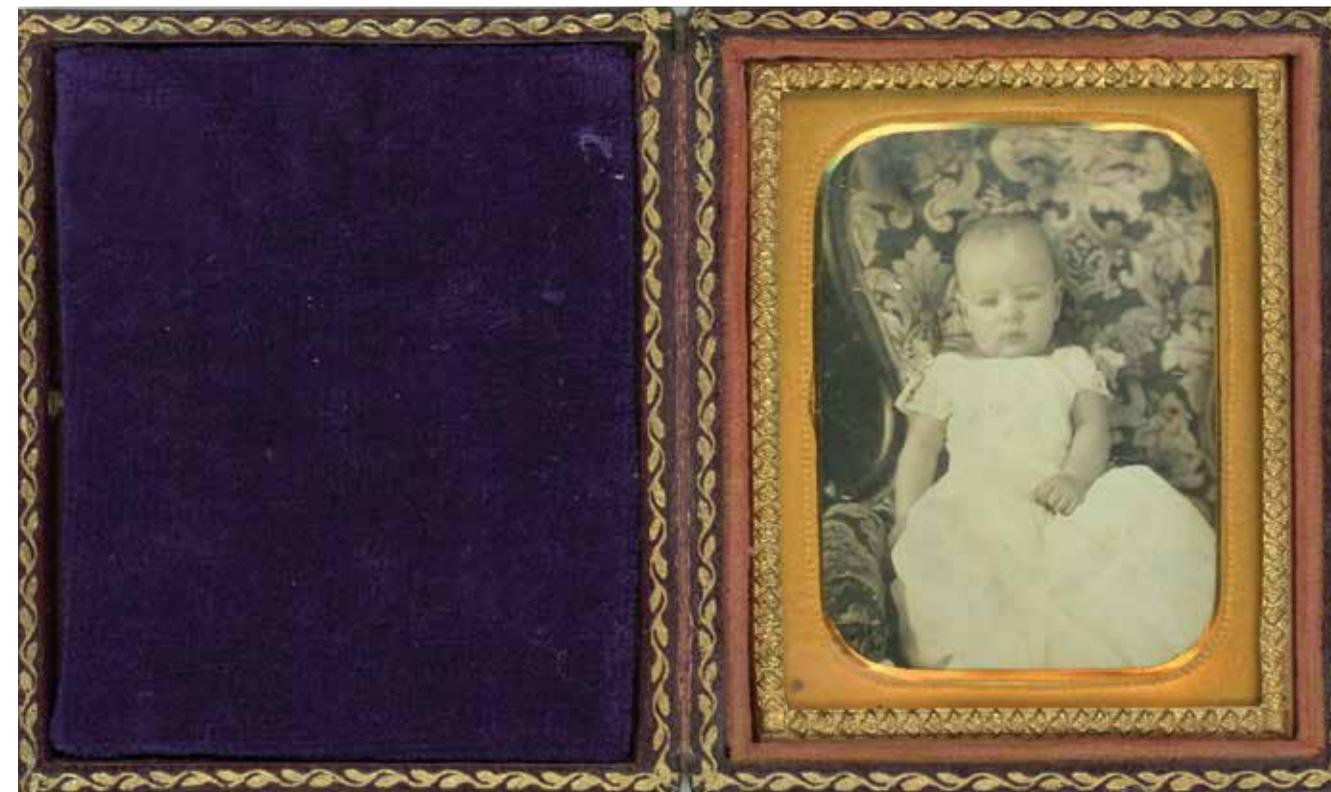
Camillo Luppi
Margherita, Emma e Maria Baschieri, ca. 1890
 albumina, 14x9 cm
 Famiglia Casali Baschieri



Paolo Saccani
Famiglia Casali, ca. 1890
 albumina, 11x8 cm
 Famiglia Casali Baschieri



*Maria Baronj Baschieri con le figlie Teresa e Marta, la balia e la cuoca di Ippolito Baronj a Roncolo, ca. 1900
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 11x9 cm
Famiglia Baronj-Veneri*



*Ritratto di neonato, 1850 ca.
dagherrotipo, 7x6 cm
Collezione Michael G. Jacob*



Caroline Cordelia Poole, ca. 1851
ferrotipo ritoccato a colori, 9x8 cm
Raccolta Giovanni Davoli

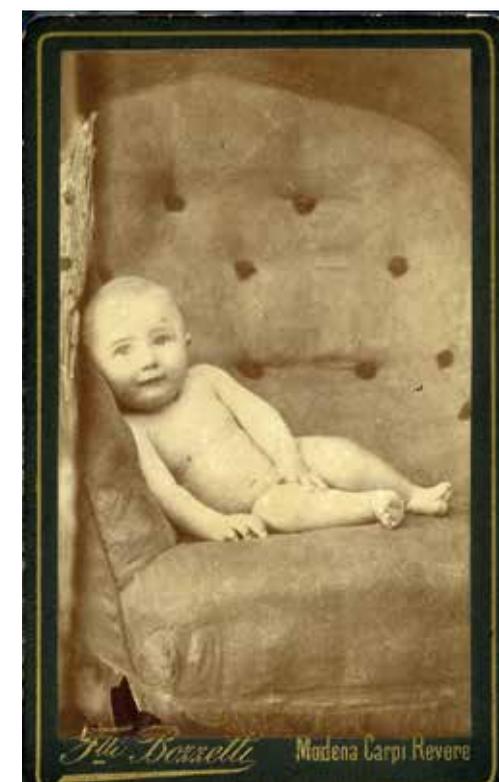
Bambino, ca. 1870
ferrotipo, 9x6 cm

Bambino, ca. 1870
ferrotipo, 9x6 cm

Bambino, ca. 1870
ferrotipo, 9x6 cm



Pellegrino Orlandini
Arlés Casali, ca. 1900
albumina, 9x6 cm
Famiglia Casali Baschieri



Fratelli Bozzetti
Ritratto infantile, ca. 1900
albumina, 9x5 cm
Famiglia Casali Baschieri



Guido Lazzaretti
Teresa Baschieri, ca. 1910
gelatina bromuro d'argento
su carta baritata, 9x6 cm
Famiglia Casali Baschieri



Fratelli Bozzetti
Ritratto di bambino, ca. 1895
Albumina, 10x6 cm
Famiglia Casali Baschieri



Giuseppe Fantuzzi
Camillo Adorni a dieci mesi, ca. 1893
albumina, 10x6 cm
Dina Pozzi



Bambino, 1875 ca.
ferrotipo, cm 8x6
Raccolta Antonio Catellani

Bambina, ca. 1870
ferrotipo ritoccato a colori,
9x6 cm

Bambino, ca. 1870
ferrotipo ritoccato a colori,
9x6 cm

Bambina, ca. 1870
ferrotipo ritoccato a colori,
9x6 cm





Angelo Sorgato
Ritratto di bambino, ca. 1900
albumina, 10x6 cm
Famiglia Baronj-Veneri



C. Scapinelli
Virginia Fiastri, ca. 1870
albumina, 11x6 cm
Archivio Virginia Guicciardi-Fiastri



Giuseppe Fantuzzi
Gino e Maria Baronj, ca. 1890
albumina, 14x9 cm
Famiglia Baronj - Veneri



Fratelli Sorgato
Virginia Guicciardi Fiastri
con i fratelli Giulio e Guglielmo, ca. 1875
albumina, 17x11 cm
Archivio Virginia Guicciardi Fiastri



Giuseppe Fantuzzi
Alda Veneri, ca. 1900
albumina, 10x6 cm
Famiglia Baronj-Veneri



Giuseppe Fantuzzi
Amelia Veneri, ca. 1900
albumina, 10x6 cm
Famiglia Baronj-Veneri



Giuseppe Fantuzzi
Alda e Amelia Veneri, ca. 1900
albumina, 14x10 cm
Famiglia Baronj - Veneri



Arturo d'Aversa, 1897
albumina, 17x11 cm
Famiglia Dina Pozzi

Francesco Pastore
Arturo d'Aversa, 1898
gelatina bromuro d'argento
su carta baritata, 17x11 cm
Famiglia Dina Pozzi

Francesco Pastore
Arturo d'Aversa, ca. 1898
gelatina bromuro d'argento
su carta baritata, 17x11 cm
Famiglia Dina Pozzi

Francesco Pastore
Arturo d'Aversa, 1903
gelatina bromuro d'argento
su carta baritata, 17x11 cm
Famiglia Dina Pozzi

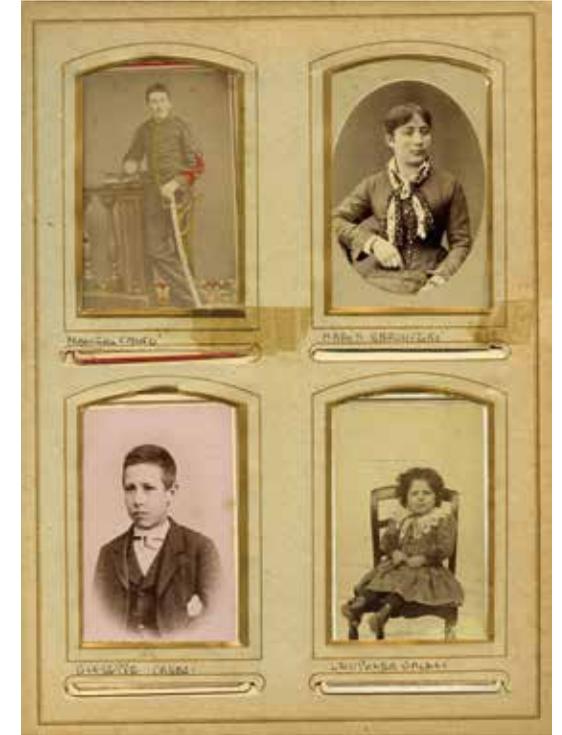
Francesco Pastore
Arturo d'Aversa, ca. 1905
gelatina bromuro d'argento
su carta baritata, 17x11 cm
Famiglia Dina Pozzi

Luigi Intorcias
Arturo d'Aversa, ca. 1905
gelatina bromuro d'argento
su carta baritata, 17x11 cm
Famiglia Dina Pozzi

Arturo d'Aversa, ca. 1907
gelatina bromuro d'argento
su carta baritata, 17x11 cm
Famiglia Dina Pozzi

Arturo d'Aversa, ca. 1910
gelatina bromuro d'argento
su carta baritata, 17x11 cm
Famiglia Dina Pozzi



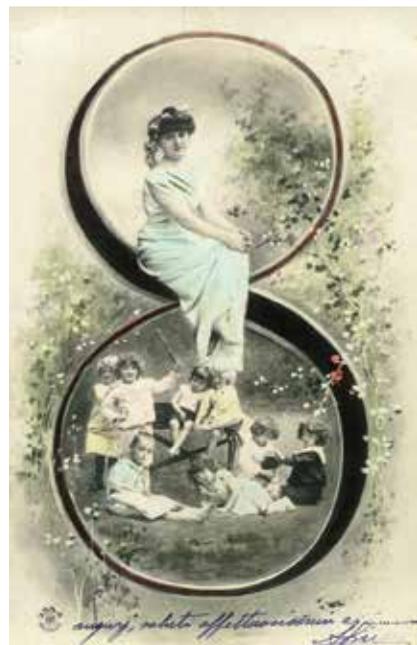


Pagine dell'album della famiglia Casali, 1860 – 1900
albumine e gelatine bromuro d'argento
Famiglia Baschieri Casali



Pagine dall'album di Alessio Alessi, 1867-1902
albumine e gelatine bromuro d'argento
26 pagine, 104 fotografie
Famiglia Bagnoli Bergonzoni

Fotografie dall'album della famiglia Manzini
Ritratti di Paola e Francesco Manzini, 1933-1948
albumine e gelatine bromuro d'argento su carta baritata
Famiglia Paola e Francesco Manzini



Cartoline postali, ca. 1900
Berlino, Neue Photographische Gesellschaft
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 14x9 cm
Raccolta Anna Maria Lucchesini

Ritratto di bambina, ca. 1900
cartolina viaggiata in data 15 maggio 1904
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 14x9 cm
Raccolta Anna Maria Lucchesini

1 Gennaio, Buon Anno, ca. 1900
cartolina viaggiata con indicata la data 30-12-1904,
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 14x9 cm
Raccolta Anna Maria Lucchesini



Ritratti di bambini, ca. 1890
albumina, 29x39 cm
Collezione privata

H. C. White
The Tea Party, 1902
albumina stereoscopica, 9x18 cm
Raccolta Andrea Mandarino



Cartolina di propaganda "W la Francia, W il Belgio, W l'Italia, W Trento e Trieste, W la Libertà", ca. 1915
cartolina viaggiata in data 16.8.1915
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 14x9 cm
Raccolta Alessio e Anna Maria Lucchesini



Bambini, ca. 1916
cartolina viaggiata il 16.6.1916
collo tipo ritoccato a colori, 14x9 cm
Raccolta Alessio e Anna Maria Lucchesini



Violiniste, ca. 1890
albumina, 16x11 cm
Raccolta Antonio Catellani



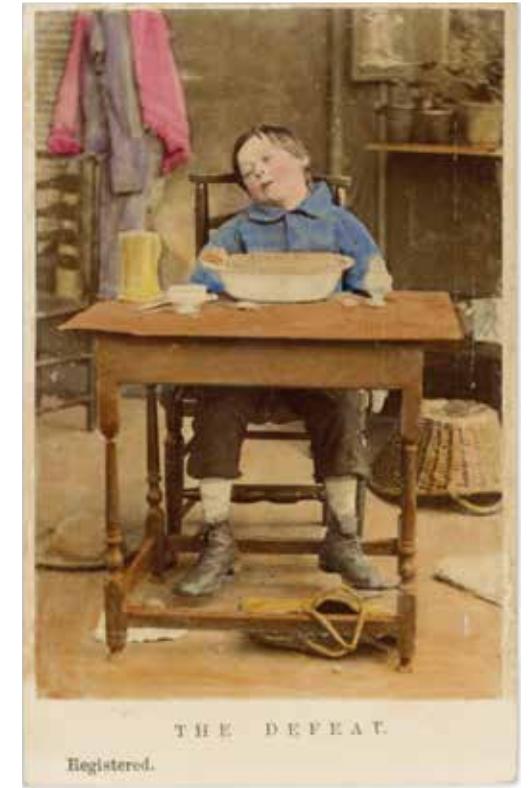
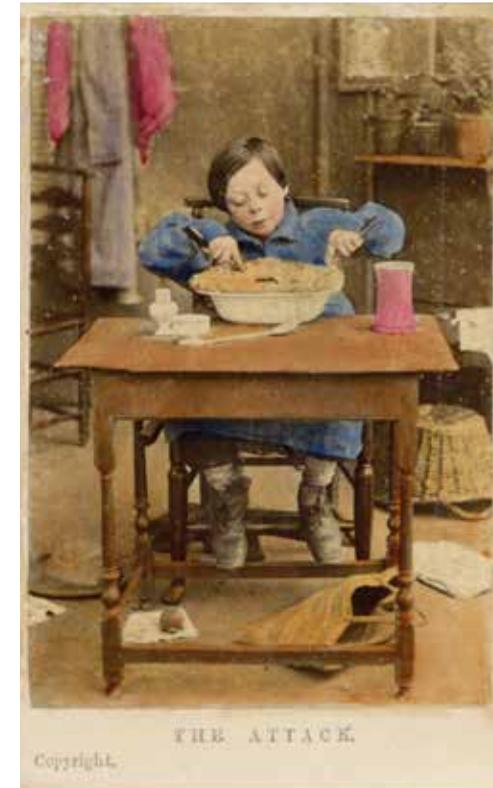
Ragazza col violino, ca. 1910
albumina, 15x13 cm
Raccolta Antonio Catellani



Carlo De Marchi
I figli dei Sovrani d'Italia A.A. R.R. Princ. Jolanda, Mafalda, Umberto, Giovanna, Maria, 1915
collotipo, 14x9 cm



I figli dei Sovrani d'Italia A.A. R.R. Princ. Jolanda, Mafalda, Umberto, Giovanna, Maria, 1915
collotipo, cm 14x9
Collezione privata



Il ragazzo si alzò dal tavolo con cucchiaio e scodella in mano, e disse: "Per favore, Signore, ne voglio di più."

Nel 1839, l'anno in cui la fotografia divenne realtà, la fame era normale quotidianità per molti bambini. In quell'anno, Charles Dickens racconta la storia di un ragazzino ospitato in un istituto a cui veniva elargita una carità misera e quindi insufficiente alle necessità degli orfani. Ma la scena di *Oliver Twist* che chiede un altro po' di rancio, diventa improvvisamente comica, anzi satirica, per le reazioni degli adulti presenti, scioccati dalla temerarietà dell'orfano ribelle.

L'umorismo inglese ha sempre esplorato questi contrasti fra dovere e obbligo, fra morale e moralismo. È spesso evidente nei cosiddetti 'album fillers', cioè foto con cui si voleva dare una tregua divertente ed insolita con l'intento di interrompere la parata di ritratti paludati che formavano l'album fotografico di famiglia.

Nei fillers si possono trovare esempi di *potty humour*, cioè volgarità nascoste in raffigurazioni di bambini che giocano, o 'moral lessons' che denunciano i comportamenti ambigui degli adulti. Ci sono ancora storie più tradizionali e ammonitorie come l'incontro di Cappuccetto Rosso con il Lupo Cattivo. E dopo trent'anni dalla pubblicazione di *Oliver Twist*, si potevano ancora trovare immagini ispirate dal famoso passaggio del romanzo di Dickens, dove bambini affamati prima si abbuffano, poi cadono in un sonno profondo avendo vinto la 'battaglia' per la sopravvivenza.

(M. G. Jacob)

Little red riding hood, 1860 ca.
albumina colorata, 10x6 cm
Collezione Michael G. Jacob

The attack - The defeat,
albumine colorate su cartoncino,
10,5x6,5 cm
Collezione Michael G. Jacob



Achille Coen
Ritratto di bambina, ca. 1900
gelatina bromuro d'argento
su carta baritata, 13x8 cm
Famiglia Mario Caleri

Ferruccio Sorgato
Gaetano, Gabriella e Sofia Casali, ca. 1910
gelatina bromuro d'argento
su carta baritata, 13x9 cm
Famiglia Casali Baschieri

Giuseppe Fantuzzi
Severina e Drusiana, 1913
gelatina bromuro d'argento
su carta baritata, 14x9 cm
Famiglia Baronj-Veneri

Guido Lazzaretti
Marta e Teresa Baschieri, ca. 1915
gelatina bromuro d'argento, 11x7 cm
Famiglia Baronj-Veneri

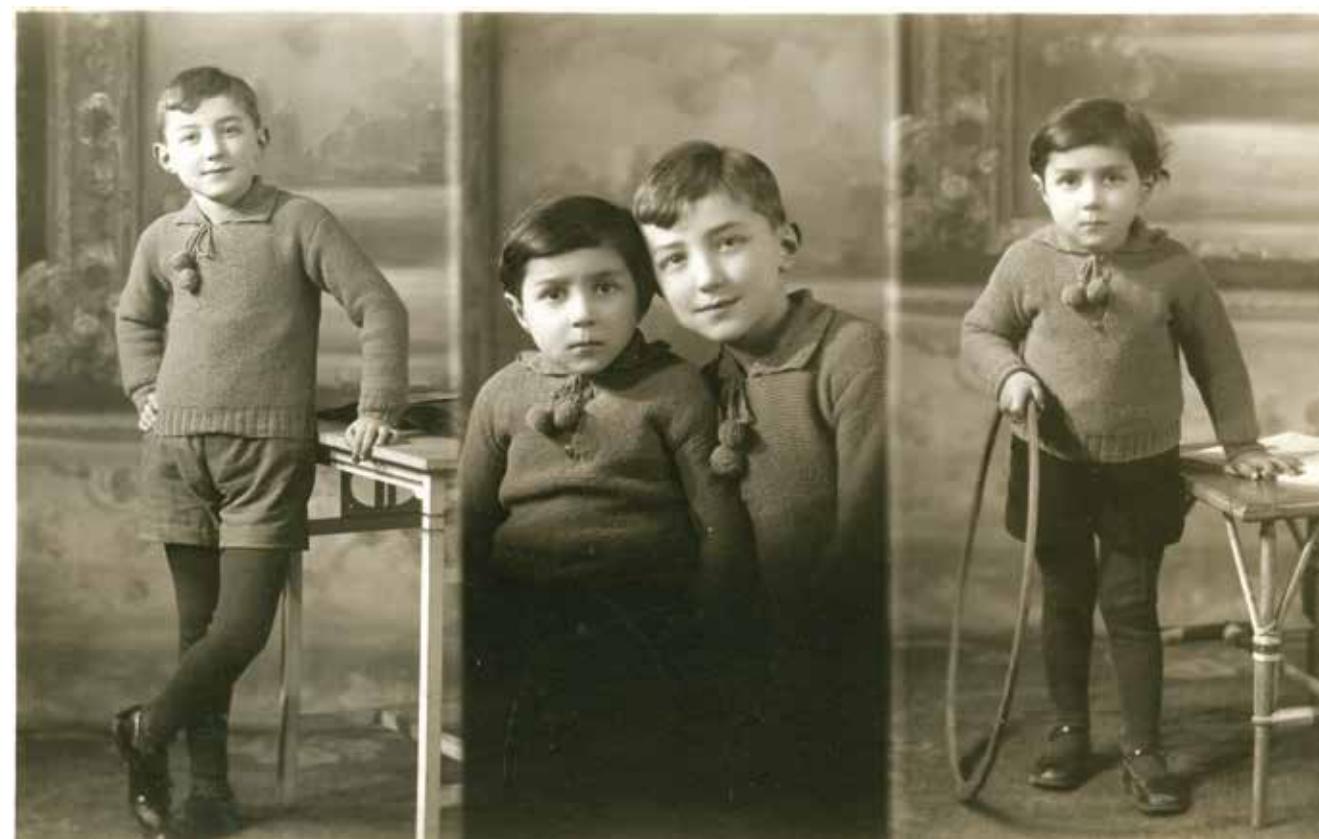


Filippo Costantini
Mara e Virginia Cattani, 1935 ca.
gelatina bromuro d'argento, 28x21 cm
Famiglia Valentina Barbieri



L. Vaccari
Arturo, Paolo, Ada Barbanti, ca. 1920
 gelatina bromuro d'argento, 8x13 cm
 Famiglia Baronj-Veneri

Mario Vaiani
Ritratto di bambina, 1924
 gelatina bromuro d'argento, 14x8 cm
 Famiglia Baronj-Veneri



De Pietri V.
Gianfranco e Umberto Levrini, 1933
 gelatina bromuro d'argento, 8x13 cm
 Famiglia Lucia Levrini

Paola Tirelli, 1951
 gelatina bromuro d'argento, 14x8 cm
 Famiglia Paola Tirelli





Mario Bertoldi
All'egregio Sig. Prof. Bertolini Cav. Renato il frutticoltore, 1935
gelatina bromuro d'argento su cartoncino, 20x25 cm
Ferraboschi Paride



Famiglia di Enzo Manzini, e Medaglia dell'Unione Fascista
Famiglie Numerose per Premio demografico del 1930
ristampa da negativo
La famiglia Manzini venne premiata con la medaglia dell'Unione Fascista
Famiglie Numerose





Fototecnica Scansani
Sempre ricordandolo, Irma, 1933
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 14x9 cm
Ferraboschi Paride



La Fotorapida Cagnolati
Balilla, ca. 1930
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 14x9 cm
Ferraboschi Paride



Ritratto di due bambini, ca. 1930
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 9x6 cm



Foto 900
Piccola lupa, ca. 1940
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 13x8 cm
Dono Mizzi Sandra



Zaira Fantuzzi con la figlia Angela (Edda) Zanetti e il cuginetto Mario Boselli in via Emilia, 1943
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 8x13 cm
Famiglia Barbara Ferioli

Mario Boselli morirà a causa dei bombardamenti che colpirono Reggio Emilia nel gennaio 1944



Ritratto di famiglia, 1942
ristampa da negativo, 13x18 cm
Famiglia Paola Cecchini

Quella ritratta è una famiglia di sfollati di Reggio Emilia, ospitati a Coviolo dalla famiglia Montanari



*Remo Codeluppi durante la Guerra in Grecia
e Mafalda Bonazzi coi figli Paola e Gianni, ca. 1940*
Fotomontaggio, 4x7 cm, 12x8 cm
Famiglia Paola Codeluppi



*Pasquina con il marito Alberto e Piera,
madre di Edda e Antonello a S. Bartolomeo, 1945*
gelatina bromuro d'argento, 6X9 cm, 9x6 cm
Famiglia Mario Caleri

L'educazione nel tempo

La fotografia di classe entra nell'album dei ricordi per immortalare momenti ufficiali della vita scolastica dei figli, che si svolge in spazi esterni da quello privato della famiglia. La sezione non contempla solamente il mondo della scuola, ma anche l'assistenza e l'avviamento al lavoro, quel mondo fatto di norme, di codici istituzionalizzati per educare l'infanzia e per condurla nel mondo degli adulti. Le fotografie delle classi scolastiche colpiscono, per lo più, per omogeneità di stile: esse appartengono ad un rito di socializzazione davvero particolare.

A fianco di queste immagini rappresentative della realtà scolastica trovano posto quelle delle coltivazioni di guerra durante l'epoca fascista che documentano la militarizzazione del mondo della scuola e quindi dell'infanzia. Sono immagini di un'infanzia che doveva essere educata per realizzare la rivoluzione fascista. Muta radicalmente la documentazione del mondo dell'infanzia al termine della Seconda Guerra Mondiale, una documentazione che mostra lo stato di povertà, indigenza delle classi subalterne e le azioni per toglierle dalla miseria. La sezione si chiude con le sperimentazioni anarchiche inglesi della *Summerhill School* nel 1947 e del *Corso di Fantastica* di Gianni Rodari tenutosi a Reggio Emilia nel 1972.



Scolaresca, ca. 1855
dagherrotipo, 6x9 cm
Raccolta Andrea Mandarino

Scolaresca con l'insegnante, 1887
ferrotipo, 14x12 cm
Raccolta Andrea Mandarino



Sal. Domenegani
Scolaresca femminile, 1890 ca.
 albumina, 14x20 cm
 Collezione privata

Scolaresca femminile, 1890 ca.
 albumina, 12x16 cm
 Collezione privata



Scolaresca femminile, 1890 ca.
 albumina, 17x21 cm
 Collezione privata

Scolaresca femminile, 1890 ca.
 albumina, 13x20 cm
 Collezione privata

Scolaresca maschile, 1890 ca.
 albumina, 12x17 cm
 Collezione privata



Scolaresca, 1890-1900
aristotipo, 12x18 cm
Collezione privata

Scolaresca femminile, 1890-1900
aristotipo, 12x16 cm
Collezione privata

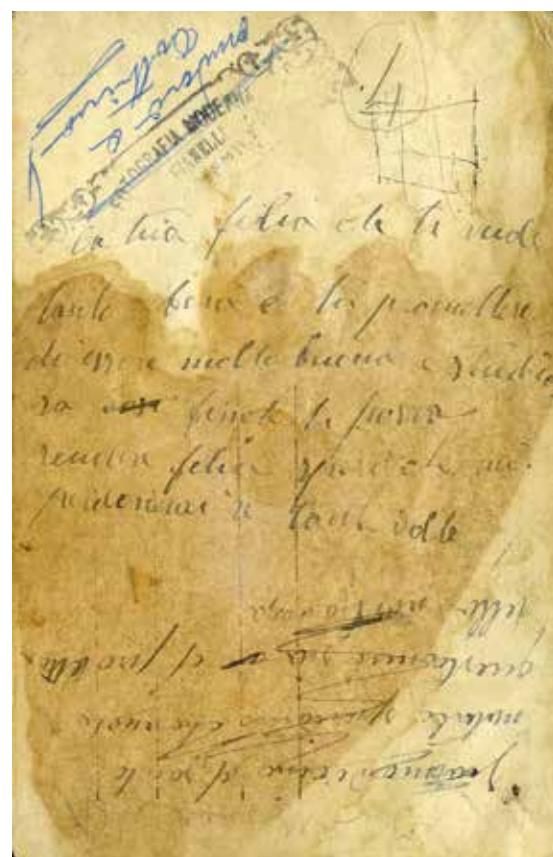


A.V.
Scolaresca, 1900 ca.
gelatina bromuro d'argento
su carta baritata, 12x17 cm
Collezione privata

Grignaschi
Ricordo anno scolastico, 1911-12
aristotipo, 11x16 cm
Collezione privata



RICORDO ANNO SCOLASTICO 1911-12 — GRIGNASCHI - NOVARA, Piazza Cavour



Classe del seminario di Marola
con don Ezio Ferrari (recto) e dedica (verso), 1943
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 14x9 cm
Famiglia Caleri Mario



Eber Bergonzoni
Scolari, ca. 1941
gelatina bromuro d'argento su carta baritata (ristampa),
35x26 cm

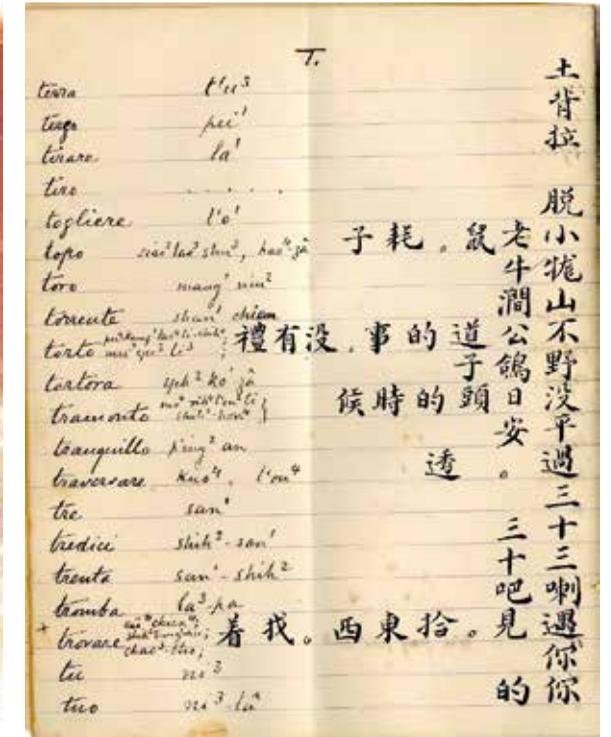


Scuola elementare De Amicis, 1947-1950
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 9x14 cm
Famiglia Barbara Ferioli



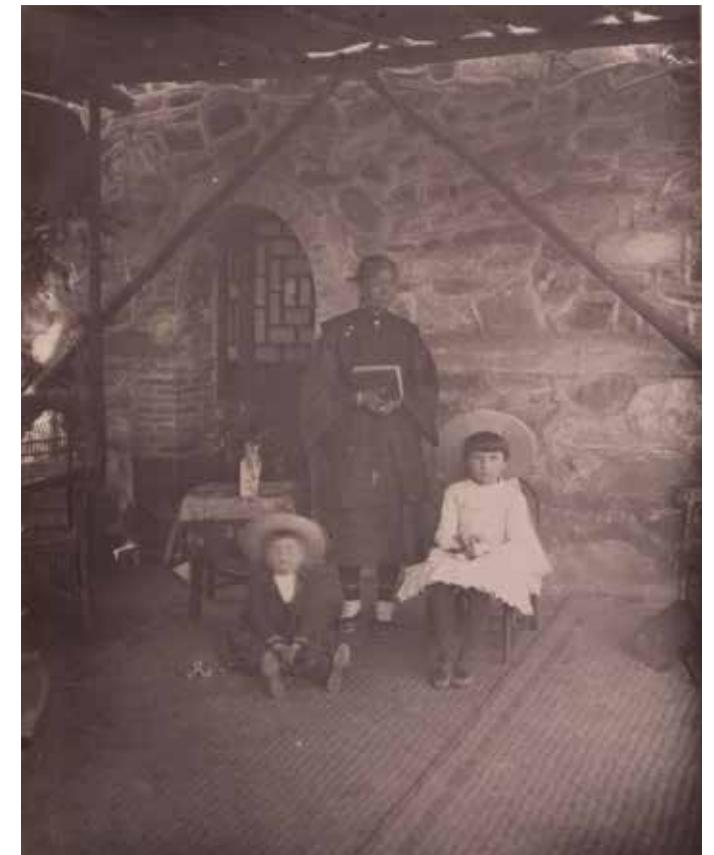
Foto Artoni
Scuola elementare De Amicis, 1947-1950
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 9x14 cm
Famiglia Barbara Ferioli

Scuola materna UDI
nelle case popolari di via Mascagni, 1947-48
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 16x11 cm
Famiglia Tirelli Paola



Dizionario di Cinese-Italiano
compilato dal maestro di cinese
per i figli di Alberto e Maria Pansa
Fondo Pansa

I figli di Alberto e Maria Pansa
con il maestro di cinese, ca. 1890 - 1893,
albumina, 12x16 cm
Fondo Pansa





Bambini che compitano, 1920 ca.
gelatina bromuro d'argento
su carta baritata, 17x23 cm
Collezione privata



*Madre che assiste i figli
durante i compiti scolastici*, 1920 ca.
gelatina bromuro d'argento
su carta baritata, 19x20 cm
Collezione privata



Renzo Vaiani
*Coltivazioni di guerra
 in viale Umberto I, 1942*
 gelatina bromuro d'argento
 su carta baritata, 24x30 cm
 Ristampa da negativo originale
 eseguita dall'autore nel 1985.

Eber Bergonzoni
*Coltivazioni di guerra alla scuola
 elementare Matilde di Canossa, ca. 1941*
 gelatina bromuro d'argento su carta baritata
 (ristampe), 35x26 cm



Renzo Vaiani
Celebrazioni fasciste in Piazza della Vittoria, 1940
 gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 24x30 cm
 Ristampe da negativi originali del 1940 eseguite dall'autore nel 1985.



Renzo Vaiani
Leva fascista, 1943-1944
 gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 18x24 cm
 Ristampe da negativi originali eseguite dall'autore nel 1985.



Opera Nazionale Maternità e Infanzia, scuola di economia domestica, 1940 ca.
 gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 8x13 cm
 Famiglia Baschieri Anceschi Veneri



Dante Badodi
Attività scolastiche per bambini dell'ospedale psichiatrico San Lazzaro, 1931
Riproduzione da negativi originali

Foto Ars
Classe di ricamo all'ospedale psichiatrico San Lazzaro, ca. 1935
gelatina bromuro d'argento su vetro, 10x15 cm



Gruppo di bambini dell'asilo insieme alle maestre, 1945-1949
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 8x13 cm
Archivio UDI Reggio Emilia

Manifestazione per l'otto marzo, 1950-1955
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 8x12 cm
Archivio UDI Reggio Emilia

Campeggio, 1946
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 9x6 cm
Archivio UDI Reggio Emilia

Gruppo di bambine, 1945-1955
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 9x14 cm
Archivio UDI Reggio Emilia



Manifestazione per l'Otto marzo, 1950-1955
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 8x12 cm
Archivio UDI Reggio Emilia

Manifestazione per la pace, 1950-1955
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 8x12 cm
Archivio UDI Reggio Emilia

*Allievi dell'Istituto Tecnico Industriale
ad una manifestazione, 1950 ca.*
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 9x14 cm
Archivio PCI



Giovanni Albore
Iniziativa assistenziale nel dopoguerra a sostegno dell'infanzia, 1945-1949
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 14x9 cm
Archivio UDI Reggio Emilia



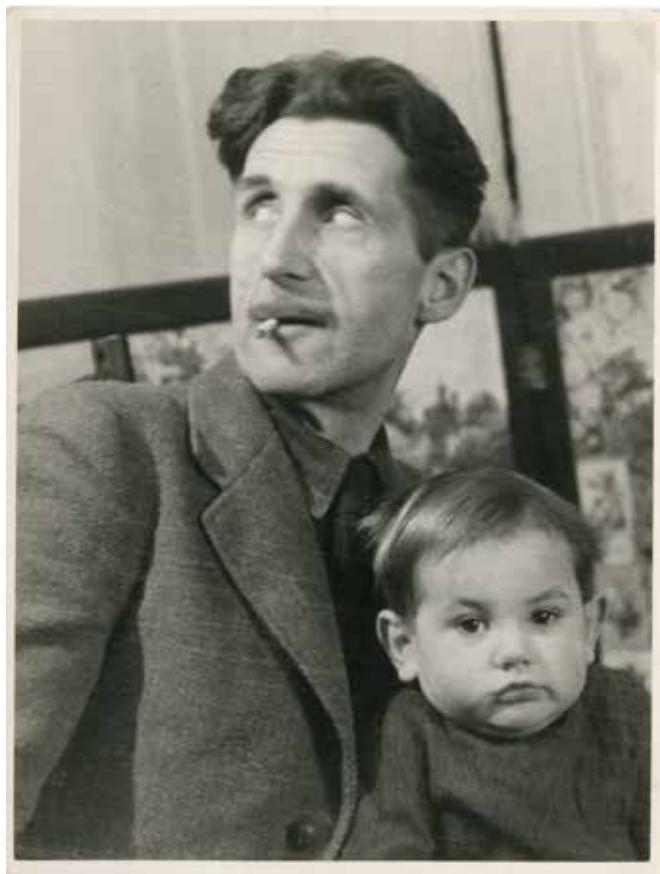
Vernon Richards
Bambini di strada a Napoli, 1946
 gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 21x16 cm,
 11,5x16 cm, 15x14 cm
 Archivio Vernon Richards



Vernon Richards
Militari alleati a Napoli, 1946
 gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 21x16 cm
 Archivio Vernon Richards

Vernon Richards
Veduta di Napoli, 1946
 gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 21x16 cm
 Archivio Vernon Richards

Vernon Richards
Bambini al lavoro a Napoli, 1946
 gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 12,5x17,5
 cm o 25,5x24 cm
 Archivio Vernon Richards



Vernon Richards
 George Orwell con suo figlio adottivo, 1946
 gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 21x16 cm
 Archivio Vernon Richards

Vernon Richards
 George Orwell con suo figlio a Londra, 1946
 gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 21x16 cm
 Archivio Vernon Richards



Vernon Richards
Bambini al Peckham Health Centre, 1947
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 11x16 cm, 21x16 cm
Archivio Vernon Richards

Vernon Richards
Alexander Sutherland Neill e la Summerhill school, 1946
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 18x16 cm, 21x16 cm
Archivio Vernon Richards



"Corso di Fantastica" tenuto da Gianni Rodari, 1972
negativi bianco e nero, gelatina bromuro d'argento su poliestere, 6x7 cm
Archivio del Comune di Reggio Emilia

Inaugurazione della Biblioteca "Rosta Nuova" alla presenza di Gianni Rodari, 1972
provini a contatto, gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 24x30 cm
Archivio del Comune di Reggio Emilia



Gabinetto Fotografico del Comune di Reggio Emilia
Bambini nelle scuole d'infanzia, ca. 1970
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 13x18 cm
Archivio del Comune di Reggio Emilia



Gabinetto Fotografico del Comune di Reggio Emilia
Bambini nelle scuole d'infanzia, ca. 1970
 gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 13x18 cm
 Archivio del Comune di Reggio Emilia

Gabinetto Fotografico del Comune di Reggio Emilia
Bambini nelle scuole d'infanzia, ca. 1970
 gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 13x18 cm
 Archivio del Comune di Reggio Emilia

Narrazioni

Questa sezione raccoglie alcune immagini degli autori più rappresentativi (ma non solo), della collezione della Fototeca della Biblioteca Panizzi. Sono immagini che rivelano ad esempio il lato più intimo, affettuoso e romantico della personalità di Vernon Richards, che vanno ad arricchire la sua storia personale di attivista politico anarchico e libertario, proprio attraverso i ritratti delle persone a lui più care. Mario Dondero, definito dalla critica una "leggenda del fotogiornalismo, autentico poeta del reportage", è presente in mostra con le immagini da *Mosaico italiano* che documentano il movimento della cooperazione sul territorio reggiano agli inizi degli anni Sessanta. Alcuni *vintage prints* di Stanislaw Farfi sono relativi al suo periodo amatoriale, quello dell'immediato dopoguerra, e risultano caratterizzate da un formalismo accentuato che strizza l'occhio al post neorealismo. Alcune immagini di Renzo Vaiani, noto professionista e fotografo industriale, sono state scattate nei momenti liberi in cui girando per i giardini pubblici coglie aspetti legati agli istanti di vita e di gioco dei bambini. La sezione non poteva non avvalersi del contributo di Cesare Zavattini, animato da una "ininterrotta professione di fede" verso l'umanità, in particolare verso i poveri, gli indifesi, i semplici di cuore, i bambini, quindi verso un'umanità apparentemente libera da condizionamenti politici e culturali, alla quale si dedica sin dagli esordi della sua attività di scrittore e di regista. Esempari sono stati i suoi progetti fotografici con Paul Strand e Gianni Berengo Gardin. Infine, il percorso sul mondo dell'infanzia si chiude con un'immagine emblematica del fotografo finlandese Pentti Sammallahti dal titolo *Barnhemsgatan Kampen* del 1965 che con il suo sguardo metafisico mostra la straordinaria sensibilità per l'attimo. L'attimo della fanciullezza in tutta la sua semplicità e mistero. Un'immagine che parrebbe la risposta al grido di Alice: "Chi sono io?"



Anche i bambini fotografano, 1950 ca.
gelatina bromuro d'argento su carta baritata 23x27 cm
Collezione privata

Bambini che giocano con l'acqua, 1940 ca.
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 16x23 cm
Collezione privata

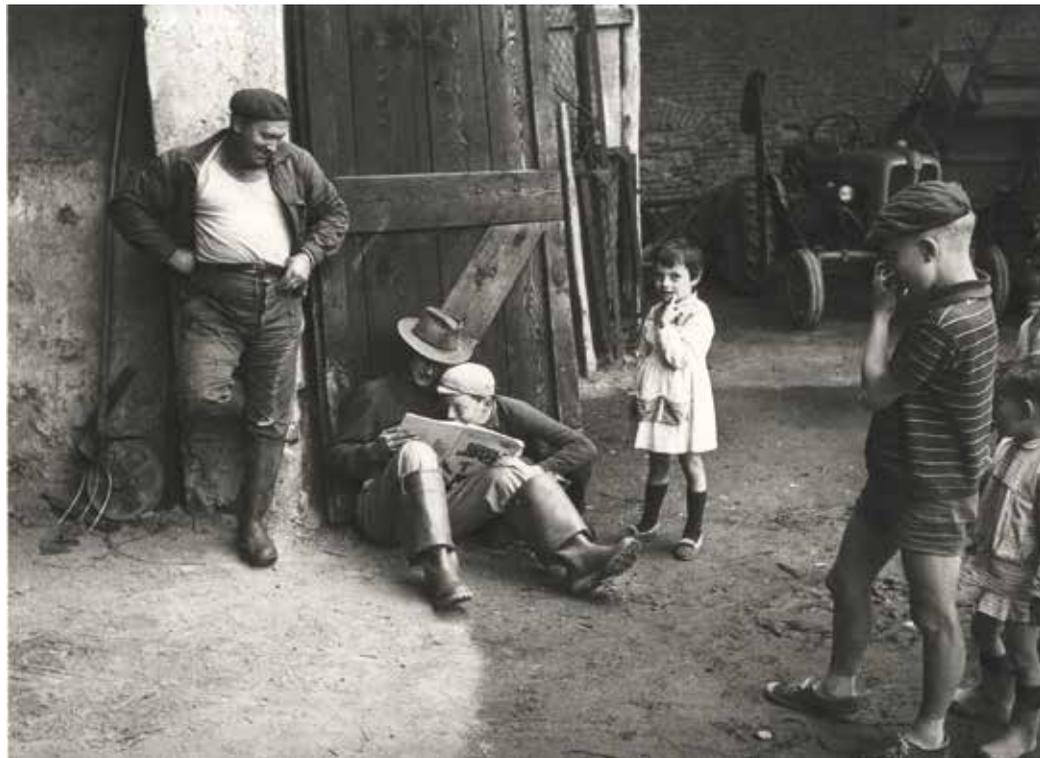
Bambine che giocano per strada, 1950 ca.
gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 18x19 cm
Collezione privata



Vernon Richards
I figli di Herbert Read e Denis Matthews, 1950-1960
 Gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 21x16 cm
 Fondo Vernon Richards



Vernon Richards
English Funfairs, 1955-60
 gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 24x19 cm
 Fondo Vernon Richards



Mario Dondero
Il mondo della scuola, Lombardia, anni '60
Stampa fine-art su cartoncino baritato
warmtone, 30x40 cm



Mario Dondero
In un paese lombardo, barbiere di famiglia, anni '60
Stampa fine-art su cartoncino baritato
warmtone, 40x30 cm



Mario Dondero
Il diffusore de "L'Unità", 1965
Stampa fine-art su cartoncino baritato
warmtone, 30x40 cm

Mario Dondero
Edoardo Sanguineti a Torino, anni '60
Stampa fine-art su cartoncino baritato
warmtone, 30x40 cm

Mario Dondero
Il mondo della scuola, Lazio, ca. 1960
Stampa fine-art su cartoncino baritato warmtone, 40x30 cm



Stanislao Farri
Prima comunione, 1958
Gelatina bromuro d'argento
su carta baritata, 30x40 cm
Archivio Stanislao Farri

Stanislao Farri
Prime confidenze, 1959
Gelatina bromuro d'argento
su carta baritata, 30x40 cm
Archivio Stanislao Farri

Stanislao Farri
Felicità zingaresca, 1958
Gelatina bromuro d'argento
su carta baritata, 40x30 cm
Archivio Stanislao Farri

Stanislao Farri
Figura ambientata, 1974
Gelatina bromuro d'argento
su carta baritata, 40x30 cm
Archivio Stanislao Farri

Stanislao Farri
Giochi sui gradini, 1958
Gelatina bromuro d'argento
su carta baritata, 40x30 cm
Archivio Stanislao Farri





Renzo Vaiani
Bambini ai giardini pubblici, 1950-1960
Gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 12x9 cm
Collezione famiglia Vaiani



Renzo Vaiani
Ritratto di bambina a S. Mauro Mare, 1967
Gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 30x40 cm
Collezione famiglia Vaiani



A Roma con la figlia Milli, fine anni '50
Ristampa da file digitale
Archivio Zavattini

Za a Luzzara con in braccio il figlio di un amico, 1963
Ristampa da file digitale
Archivio Zavattini

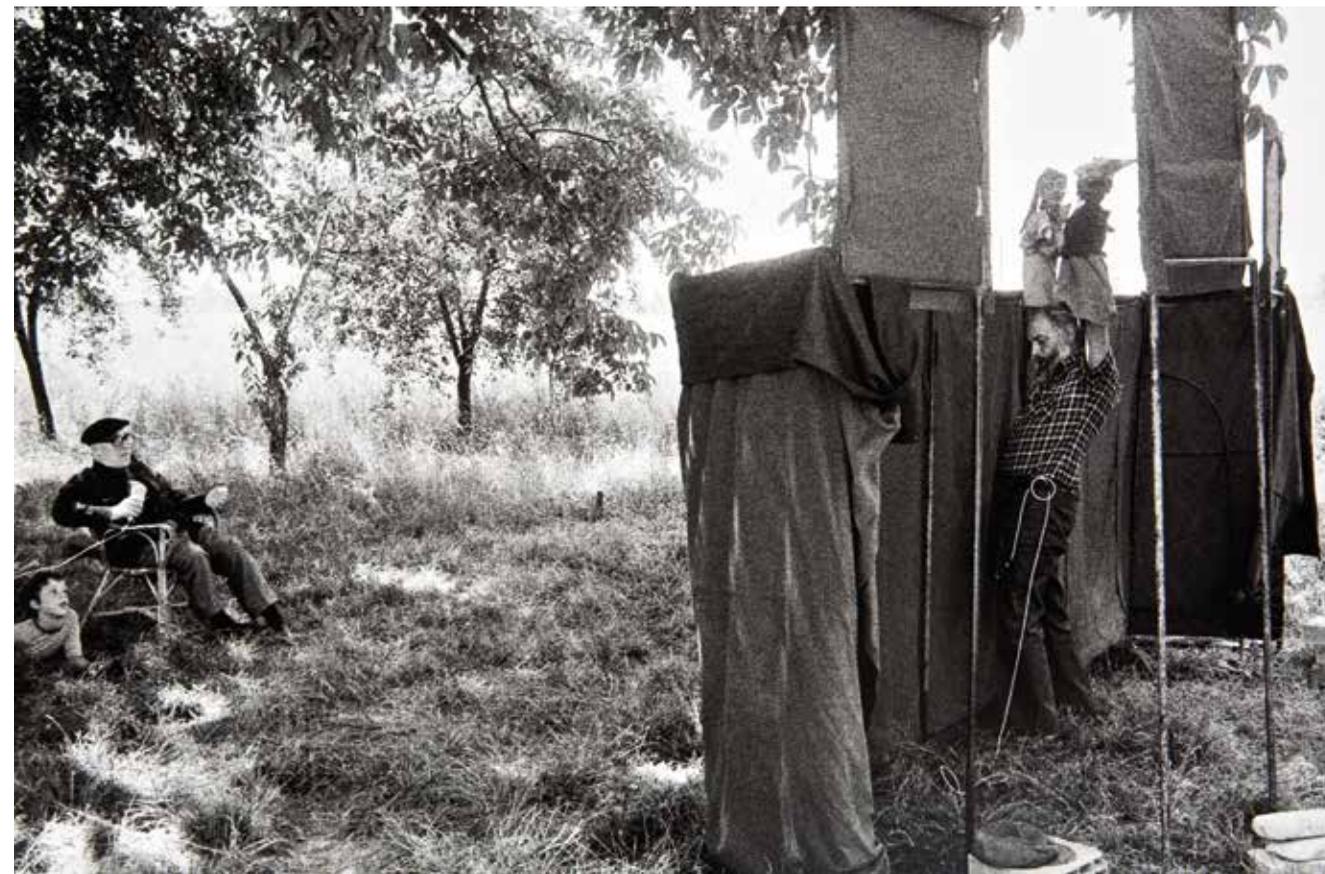
Evaristo Fusar
Za a Viareggio, 1964
Ristampa da file digitale
Archivio Zavattini

Arturo Zavattini
Sant'Oreste (Roma), anni '50
Ristampa da file digitale
Archivio Zavattini
© Arturo Zavattini

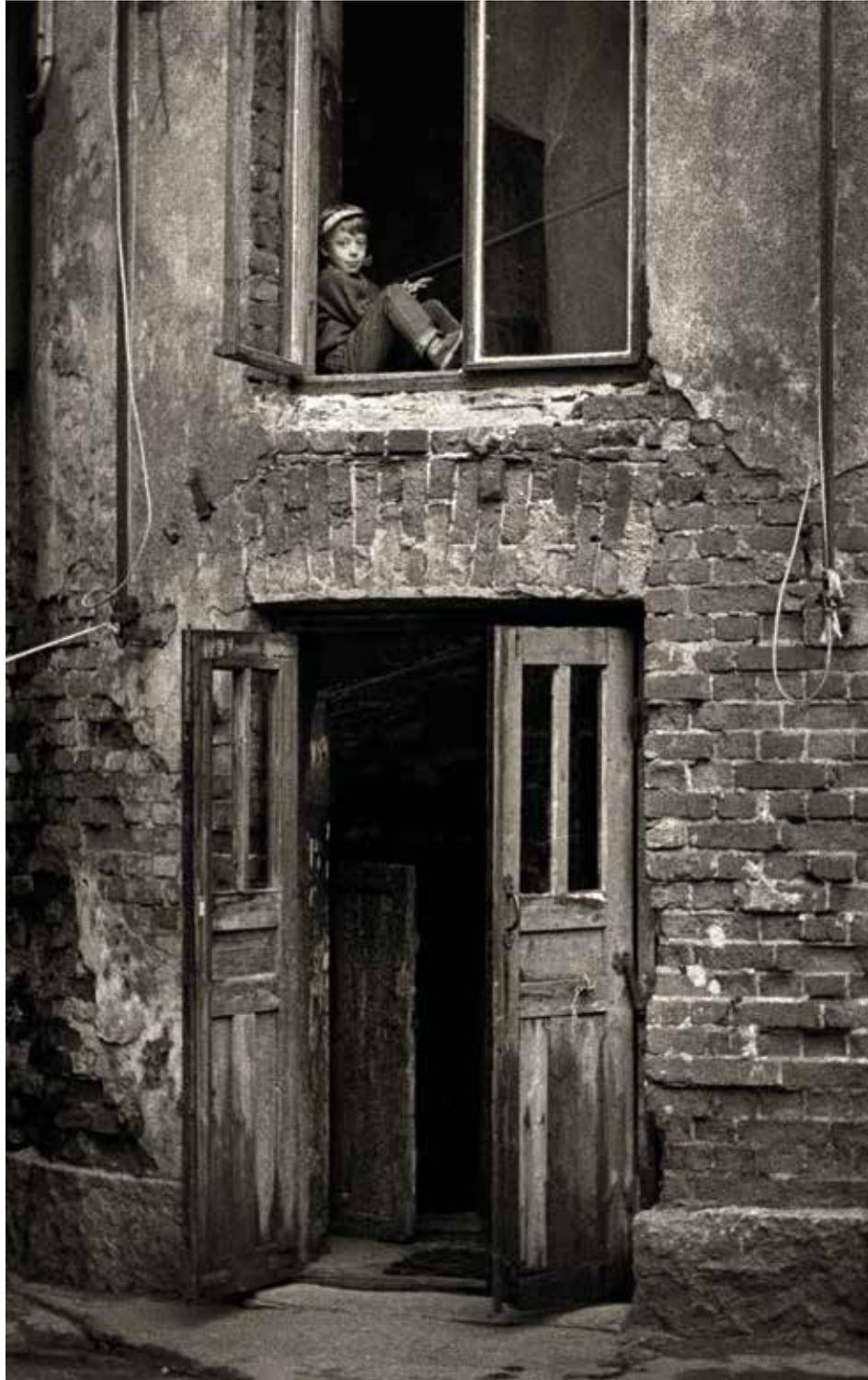




Gianni Berengo Gardin
Za ad uno spettacolo dei burattini di Sarzi a Luzzara, 1973
 Ristampa da file digitale
 Dono dell'autore



Gianni Berengo Gardin
Za ad uno spettacolo dei burattini di Sarzi a Luzzara, 1973
 Ristampa da file digitale
 Dono dell'autore



Sammallahti Pentti
Barnhemsgatan Kampen, 1965
Gelatina bromuro d'argento su carta baritata con viraggio al selenio, 12x9 cm
Collezione di Fotografia Europea, 2007

Photobook

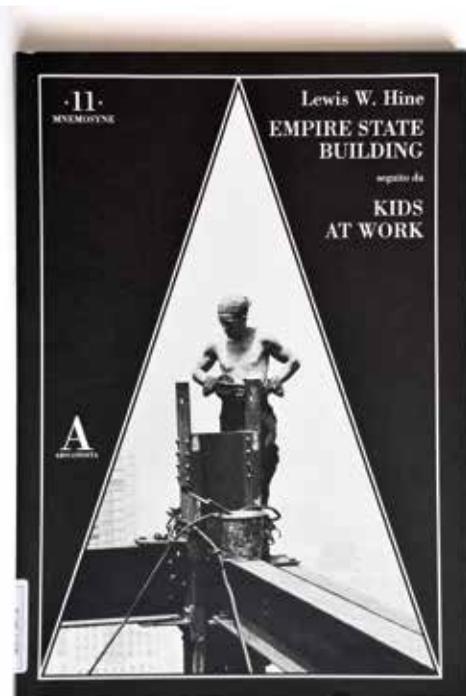
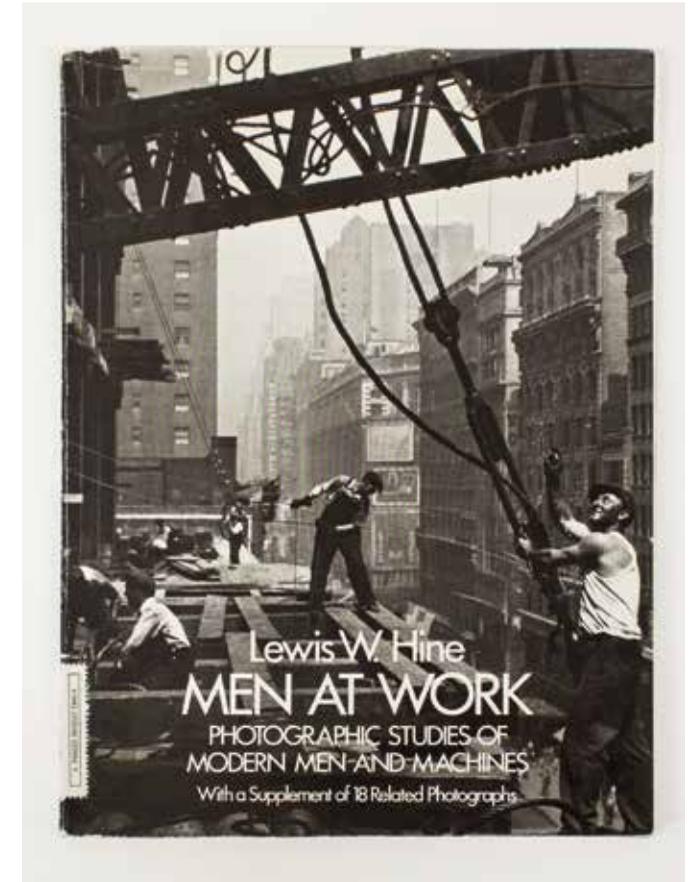
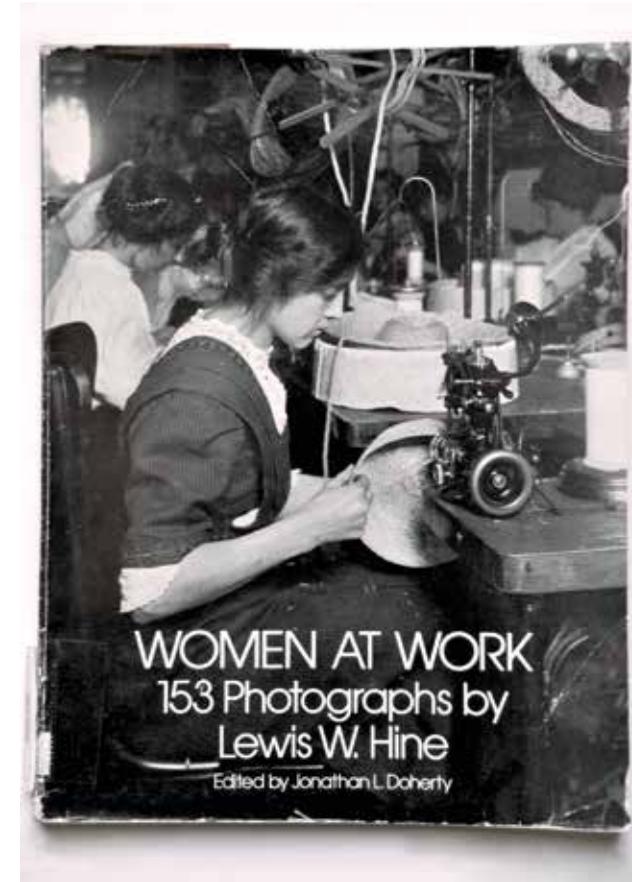
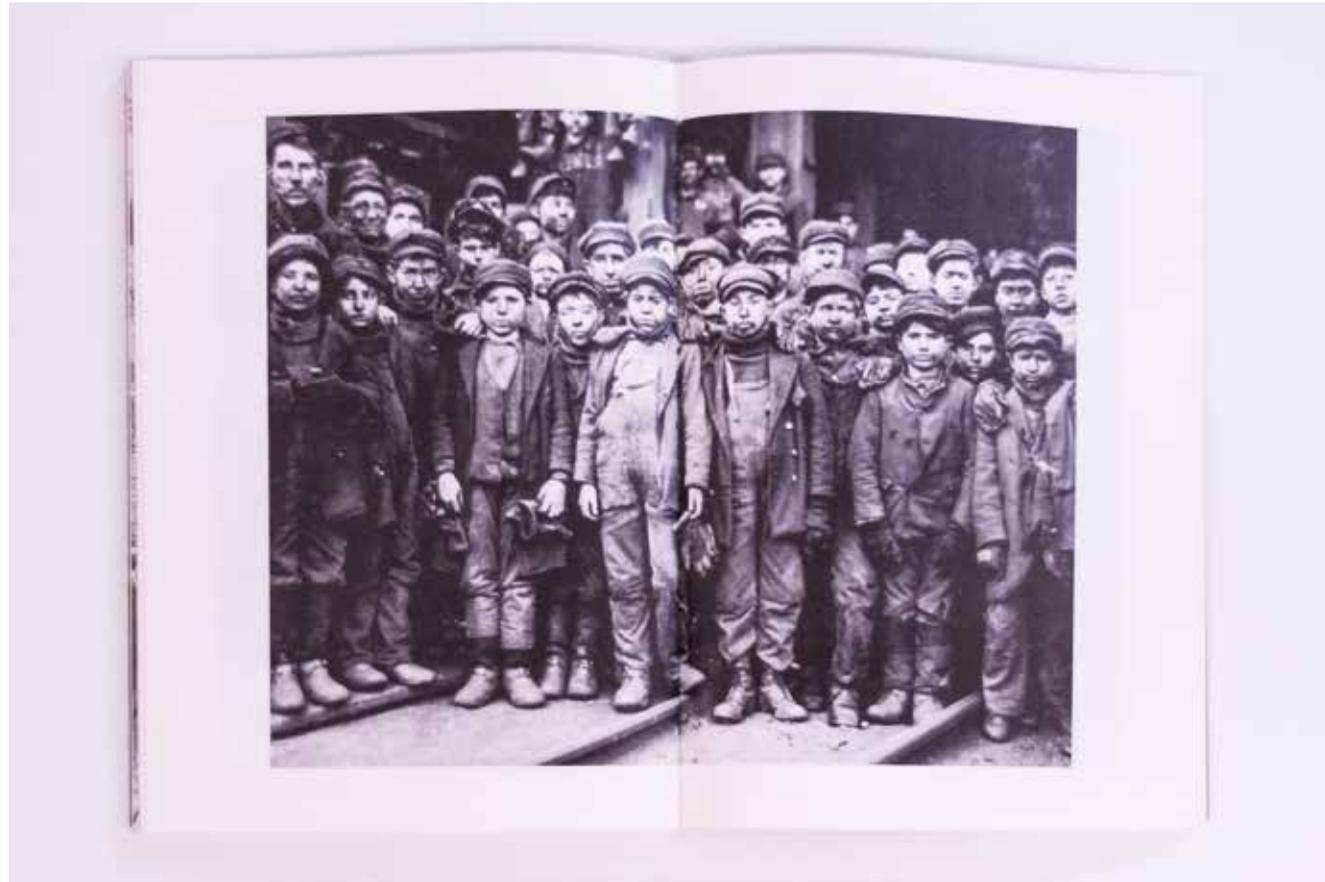
Questa sezione mostra una selezione di *photobook* del patrimonio della Biblioteca Panizzi che hanno trattato il tema dell'infanzia. La forma del libro, dell'album e del diario nella sua relazione tra immagine e testo è parte della storia della fotografia e, ovviamente, della letteratura e dell'editoria. Il tema dell'infanzia ha avuto notevole spazio e numerose declinazioni grazie a fotografi, scrittori, grafici e interpreti di ogni nazionalità che qui, seppur sommariamente, si desidera illustrare.



Lewis Carroll, *Le bambine di Carroll: foto e lettere di Lewis Carroll a Mary, Alice, Irene, Agnese, ...*, a cura di Guido Almansi, Parma, F.M. Ricci, 1974, 189 p., 35 cm
Fa parte della serie: I segni dell'uomo

Lewis Carroll, pseudonimo di Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898) è stato uno scrittore, matematico, fotografo, logico, sacerdote anglicano nell'età vittoriana. Divenne noto per i due romanzi *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie* e *Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò*. I suoi romanzi furono fonte di ispirazione per James Joyce, Jorge Louis Borges, mentre la sua imponente opera fotografica, incentrata sul ritratto di bambine divenne complementare all'opera letteraria nella direzione del rovesciamento del punto di vista e cioè quello dell'infanzia.





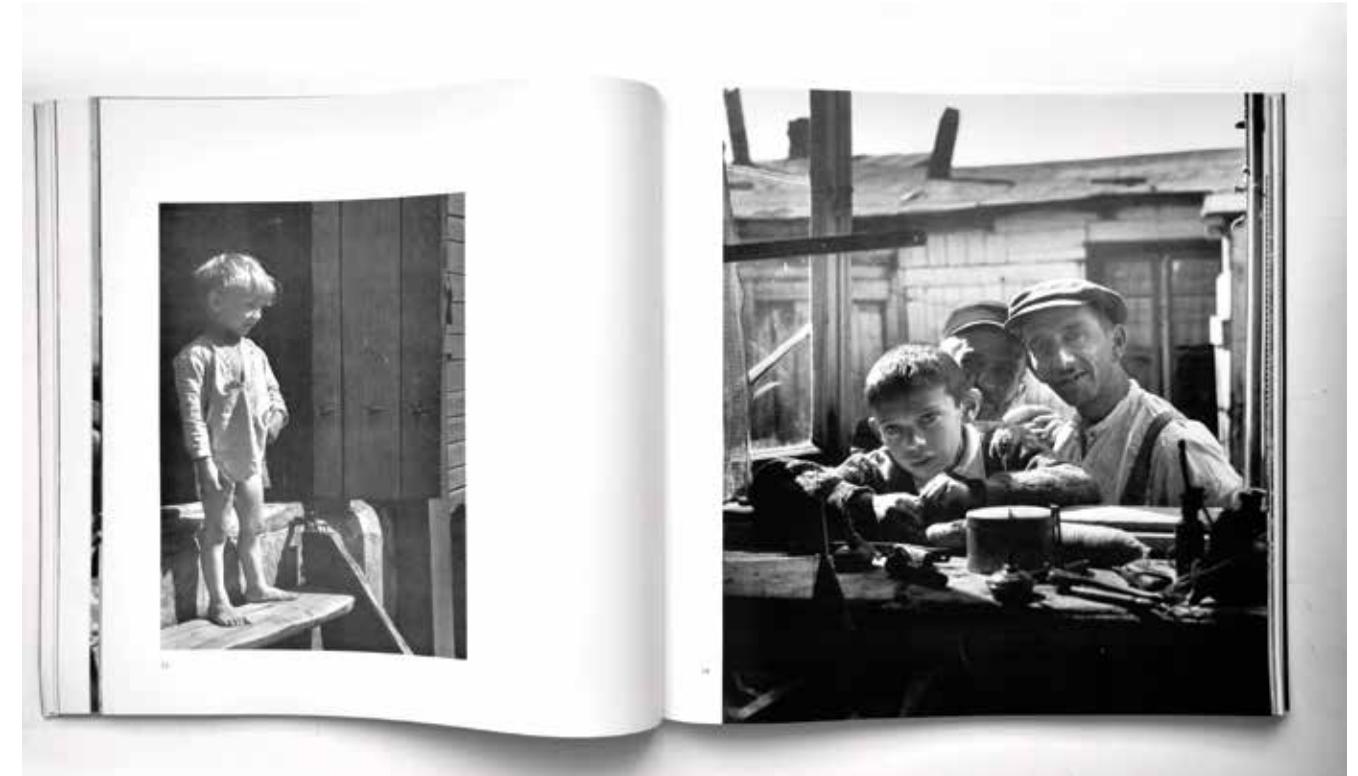
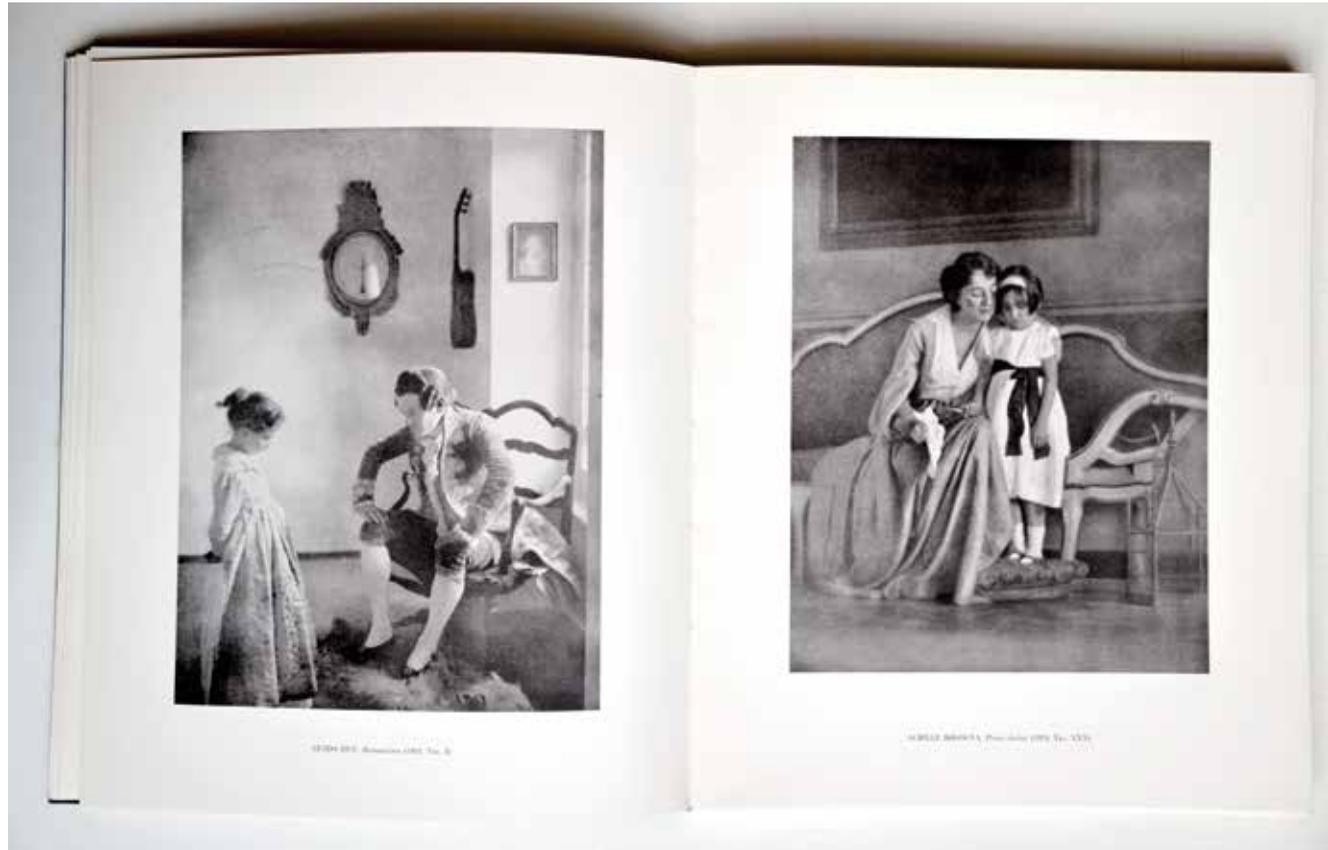
Lewis Wickes Hine, *Empire State Building*, seguito da *Kids at work*, Milano, Abscondita, 2011, 148 p., 29 cm
Fa parte della serie: Mnemosyne
Contiene anche: Freddy Langer, *Lewis W. Hine. Vita e opera*

Il mondo dei fanciulli non è solo quello rappresentato dalla fotografia artistica, ma è anche quello della rappresentazione del duro lavoro minorile, documentato dal sociologo americano Lewis Hine (1874-1940) a partire dal 1907 per conto dell'agenzia governativa National Child Labor Committee (NCLC). Hine utilizzò la fotografia per documentare le sue ricerche sociologiche, influenzando notevolmente sul linguaggio della fotografia americana che, attraverso il Modernismo, cercava di affrancarsi dalla pittura.

Lewis W. Hine, *Women at work: 153 photographs*, edited by Jonathan L. Doherty, New York, Dover Publications, 1981, 117 p., 28 cm
Fa parte della collana: Dover Photography Collections.

Entrambi questi photobook contengono una selezione di fotografie dell'International Museum of Photography presso la George Eastman House.

Lewis W. Hine, *Men at work: photographic studies of modern men and machines*, New York, Dover Publications and International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, 1977, 28 cm



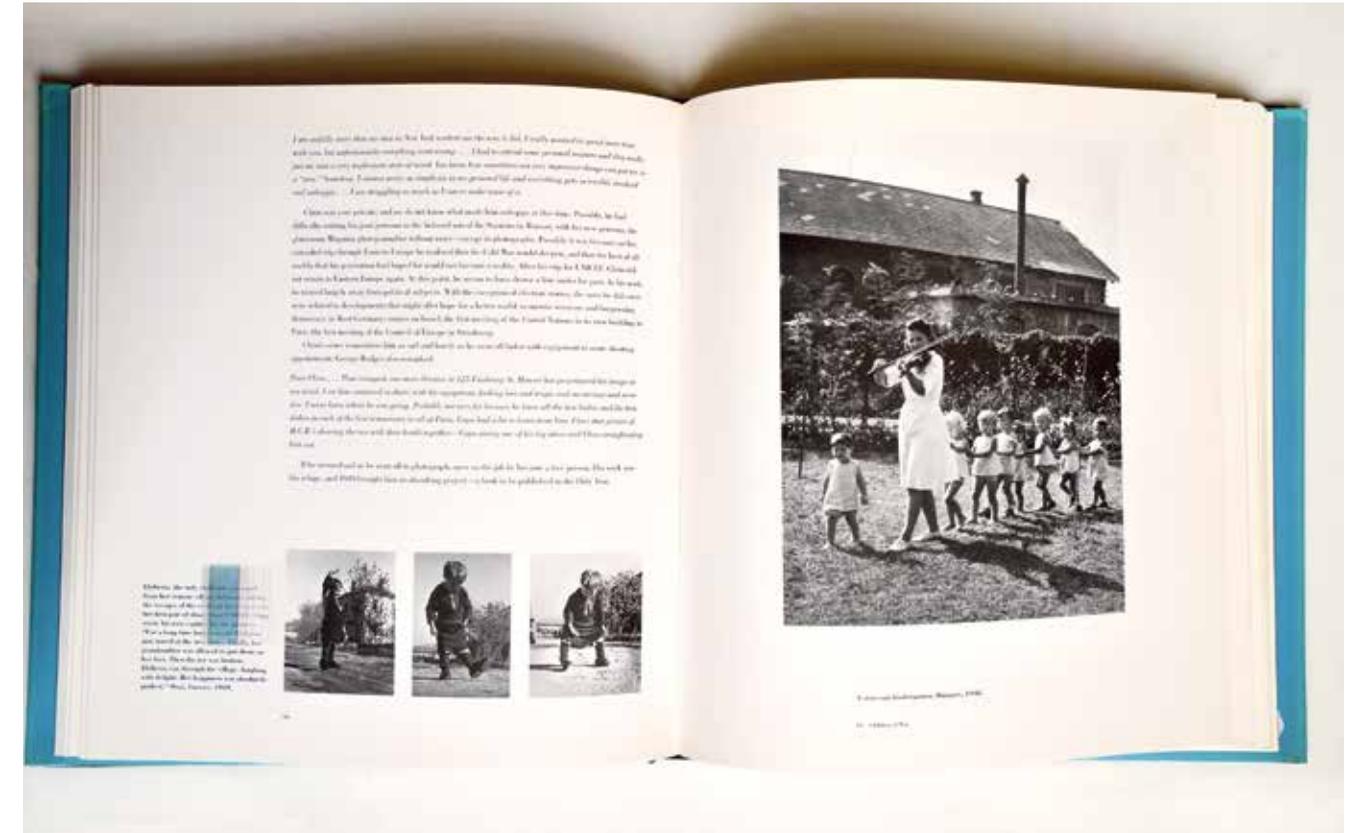
Luci ed ombre. Gli annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934, a cura di Paolo Costantini, Italo Zannier, introduzione di Valerio Castronuovo, Firenze, Alinari, 1987, 206 p., 29 cm
Catalogo della mostra tenuta a Firenze nel 1987-1988

Luci ed ombre è l'Annuario della rivista *Fotografia artistica italiana* edita a Torino. Essa raccoglie le ricerche più significative e in sintonia con il gusto dell'epoca. Si tratta di una fotografia fortemente estetizzante, che elabora saldamente la propria sintassi, soprattutto in camera oscura perché in competizione con la pittura. Da questa eredità non solo l'estetica ma anche i generi, tra i quali quello della rappresentazione dei fanciulli che vivono in un mondo di spensieratezza e felicità.

Roman Vishniac, *Un mondo scomparso*, prefazione di Elie Wiesel, Roma, E/O, 1984, 31 cm

Roman Vishniac (1897-1990) è un ebreo russo naturalizzato americano che sviluppò un'ampia documentazione sulle comunità ebraiche nell'Europa orientale (1935-1939) prima dell'olocausto per conto dell'American Jewish Joint Distribution Committee (JDC), un'organizzazione che si occupava del sostegno delle comunità ebraiche nel mondo. Vishniac andò oltre la committenza e cercò di indagare a fondo le condizioni di ogni ceto sociale delle comunità ebraiche, con uno sguardo particolare sull'infanzia: l'educazione scolastica, l'educazione religiosa, le condizioni sociali promiscue dettate dal poco spazio dei ghetti. Le fotografie del Ghetto di Varsavia sono una testimonianza drammatica sulle condizioni di vita di queste comunità.





Alfredo Panzini, *Il nuovo volto dell'Italia*, fotografie di Axel von Graefe, Milano, Mondadori, 1933, 141 p., 25 cm

Si tratta della versione italiana del libro originale tedesco. La maggior parte delle fotografie sono state scattate nell'estate del 1932 e pubblicate per la prima volta in Germania come *Das neue Italien (La nuova Italia)* di Axel von Graefe e Kuno Renatus nel 1933.

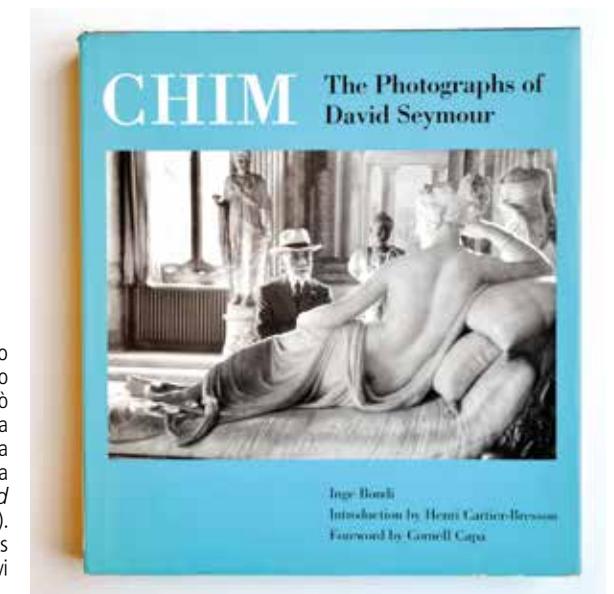
La pubblicazione italiana dipinge un quadro benevolo del Fascismo in Italia, a dieci anni dalla dittatura di Benito Mussolini. Le 141 immagini, principalmente di fanciulli, bambini e ragazzi italiani in pose fisicamente attive, suggeriscono uno spirito lungimirante e proiettato nel futuro.

Il libro è un importante e significativo esempio di editing che trasmette chiari messaggi politici, emotivi e militareschi in piena sintonia con un linguaggio di propaganda. Il libro è stampato in rotocalco con grande maestria.

La sequenza delle immagini è magistrale: paesaggi, luoghi industriali e ardite e moderne architetture rendono il libro davvero speciale. L'immagine di copertina, anteriore e posteriore, rappresenta l'ingresso della Mostra della Rivoluzione Fascista tenutasi a Roma presso il Palazzo delle Esposizioni dal 1932 al 1934. La rilegatura a spirale, inoltre, richiama il design grafico delle avanguardie russe. Il testo, nell'edizione italiana, è affidato a Alfredo Panzini (1863-1939).

David Seymour, *Chim. The photographs of David Seymour*, Inge Bondi, foreword by Cornell Capa, introduction by Henri Cartier-Bresson, edited by Catherine Chermayeff, Kathy McCarver Mnuchin e Nan Richardson, Boston, A Bulfinch press book, Little, Brown and Company, 1996

David Szymin, noto come David Seymour (1911-1956) o con lo pseudonimo Chim, ebreo polacco, fu giornalista e fotografo. Importanti e noti sono i suoi reportage della Guerra Civile Spagnola. Nel 1939 documentò il viaggio dei rifugiati spagnoli repubblicani in Messico. Durante la II Guerra Mondiale si arruolò nell'esercito degli USA e tornò in Europa a documentare il conflitto mondiale. Terminata la guerra si impegnò a documentare le condizioni dei bambini rifugiati per conto dell'*United Nations International Children's Emergency Fund (UNICEF)*. Fu tra i fondatori dell'agenzia Magnum. Fu amico di Vernon Richards e Maria Luisa Berneri, dei quali la Biblioteca Panizzi conserva i rispettivi archivi e fondi nell'archivio Berneri-Chessa.



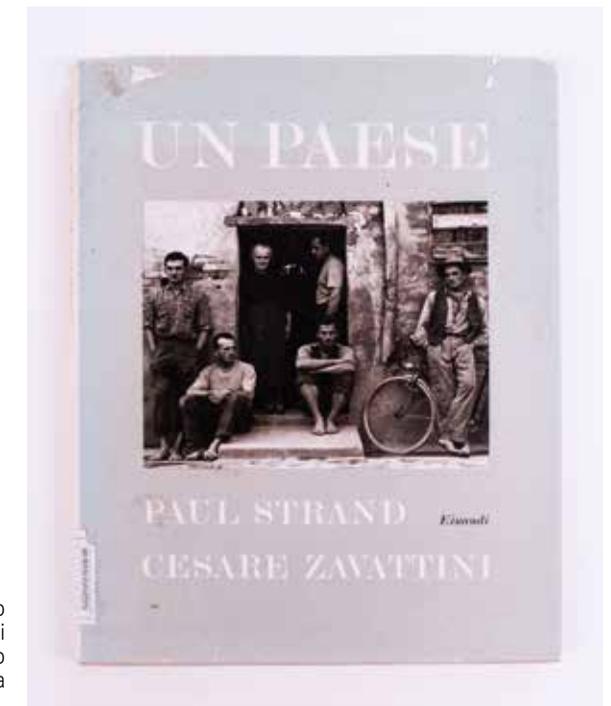


Jahrbuch der Fotografie 1954, a cura di Norman Hall e Helmut Gernsheim con l'introduzione di Hans Saebens Gdl, Umschau Verlag, Frankfurt am Main, 1954, 204 p.

Helmut Erich Robert Kuno Gernsheim (1913-1995) è stato un fotografo, uno storico della fotografia e un importante collezionista. A lui si deve il ritrovamento della prima fotografia scattata da Niepce, *Vista dalla finestra a Le Gras* del 1826. Insieme allo scrittore Norman Hall, Helmut Gernsheim opera una grande selezione di fotografie e fotografi più importanti dell'epoca, per la realizzazione dell'Annuario del 1954. La scelta è operata seguendo anche temi e generi con una attenzione al mondo dell'infanzia.

Un paese, testo di Cesare Zavattini, fotografie di Paul Strand, Torino, Einaudi, 1955, 107 p., 30 cm
Fa parte della serie: Italia mia

Il celeberrimo *photobook* di Zavattini e Strand nasce con l'intento di documentare una piccola comunità e per farlo lo scrittore Zavattini decide di lasciare la parola agli stessi abitanti intervistandoli. Dalla loro voce, dai loro punti di vista, dai loro racconti nasce una polifonia in cui la voce dei bambini non poteva mancare.





Carlo Levi, *Un volto che ci somiglia. Ritratto dell'Italia*, fotografie di Janos Reismann, Giulio Einaudi Editore, 1960, XXXII p., 120 p. di tav., 29 cm

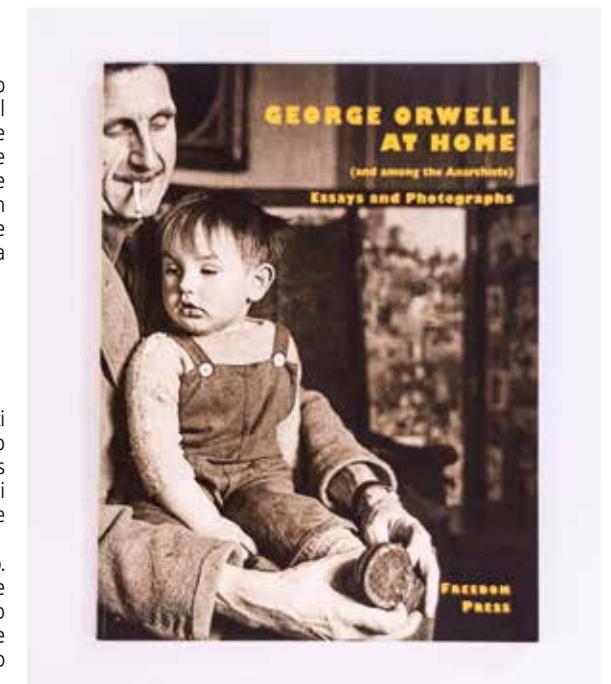
Non si tratta di romanzo, ma di un saggio scritto da Levi per accompagnare un volume di fotografie, in bianco e nero, di János Reismann. Il testo, con il titolo *Un volto che ci somiglia*, fu tradotto in tedesco e pubblicato nel 1959 dall'editore Belsler di Stoccarda. L'anno successivo venne pubblicato in Italia da Giulio Einaudi con il sottotitolo *ritratto dell'Italia*. Il volume raccoglie le fotografie di noti monumenti del nostro Paese, di marine, di paesi sulle colline, di quartieri popolari delle grandi città come quelli di Napoli e Roma, ma anche i volti di contadini, pescatori e bambini che vivono intorno ai monumenti del passato. Ad accompagnare queste immagini l'analisi di Levi di un'Italia rurale e urbana che vive il suo tempo rendendo "vivo il passato", come se "il tempo abbia poggato una mano amica sopra ogni cosa", facendo trasparire i tratti di un'identità italiana come identità culturale che si contrappone all'identità nazionale, già costituita con lo Stato liberale e in seguito con il Fascismo.

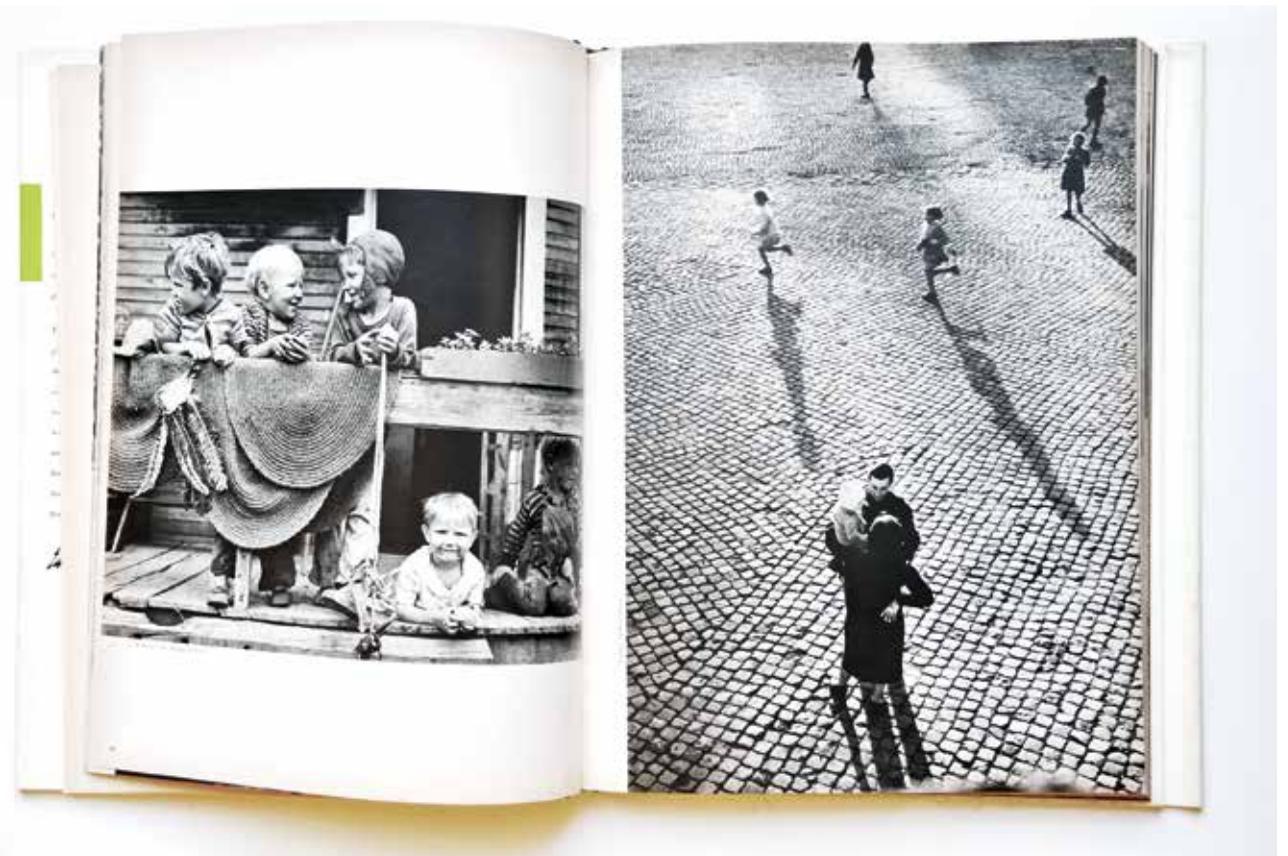
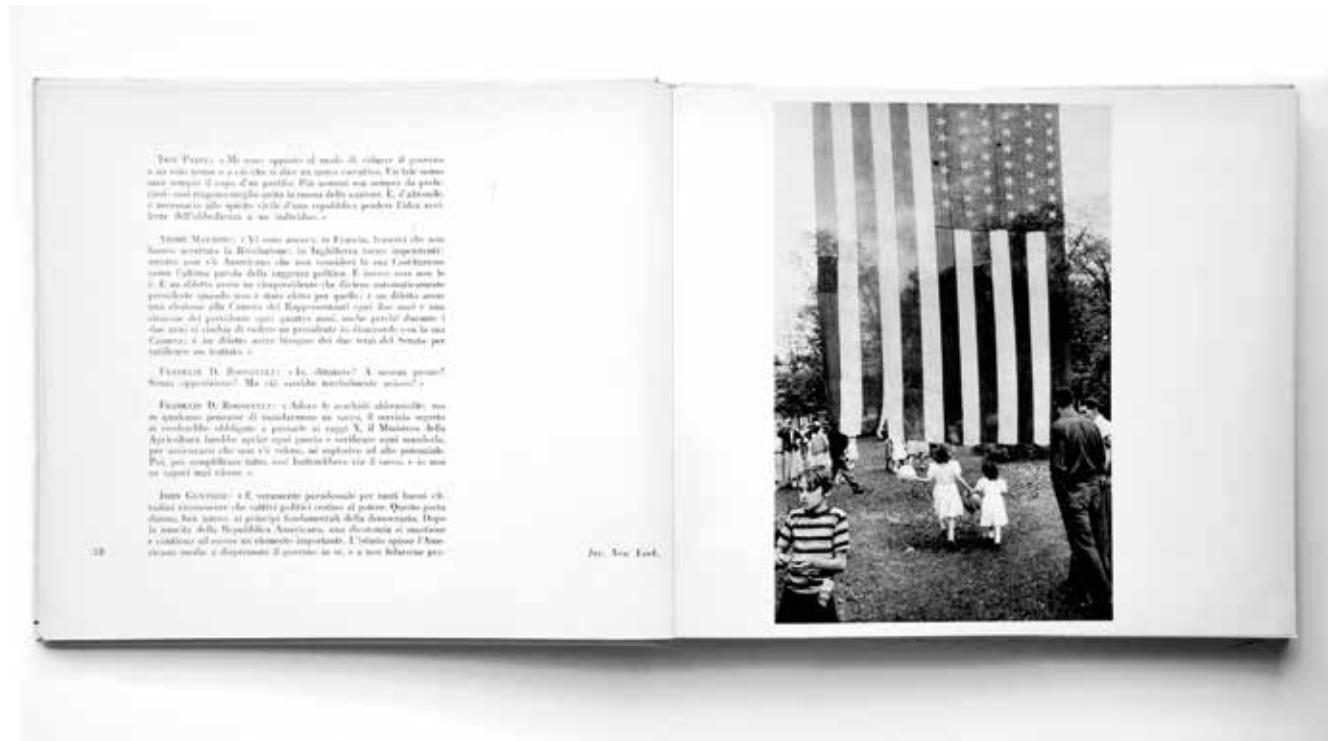
George Orwell at home (and among the anarchists): essays and photographs, [essays: Freedom press and the contributors; photographs: Vernon Richards and Freedom press], London, Freedom press, 1998, 75 p., 28 cm

Per la prima volta, e forse l'unica, George Orwell si fa fotografare e lo fa fare da Vernon Richards. Le fotografie di Richards mostrano Orwell sia a casa con il figlio Richard Horatio Blair (1944) adottato nonostante la morte della moglie, sia in ambienti inaspettatamente informali, che restituiscono una visione insolitamente intima di un uomo estremamente riservato. Le fotografie sono accompagnate da saggi su Orwell di Vernon Richards, Colin Ward e Nicolas Walter. Il *photobook* così come le immagini provengono dall'archivio di Vernon Richards conservato alla Biblioteca Panizzi.

Vernon Richards, A part-time photographers portrait gallery, London, Freedom Press, 1999, 88 p., 28 cm

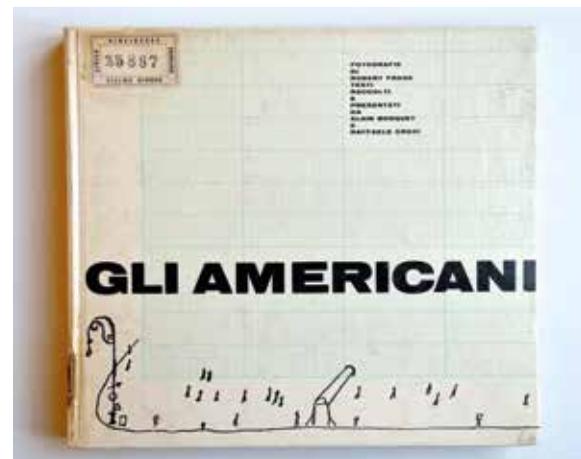
Questo *photobook* raccoglie i ritratti degli intellettuali e amici anarchici che Vernon Richards e la sua compagna Maria Luisa Berneri, hanno incontrato durante il loro percorso politico e culturale. Vernon Richards non esita a pubblicare le fotografie fatte ai figli di Denis Mathew, di Claude Doubinsky e di George Orwell. Per gli anarchici, infatti, i bambini e la loro educazione erano al centro della loro filosofia. Il titolo, inoltre, indica già anche forma, e quindi contenuto, del progetto. Non si tratta di una galleria di ritratti celebrativi ma di immagini che denotano il suo coinvolgimento di tutta una vita con il movimento anarchico che lo ha messo in contatto con scrittori, artisti, architetti e politici. Richards ne coglie i ritratti, che sono ritratti di amici, non tanto di personalità famose.





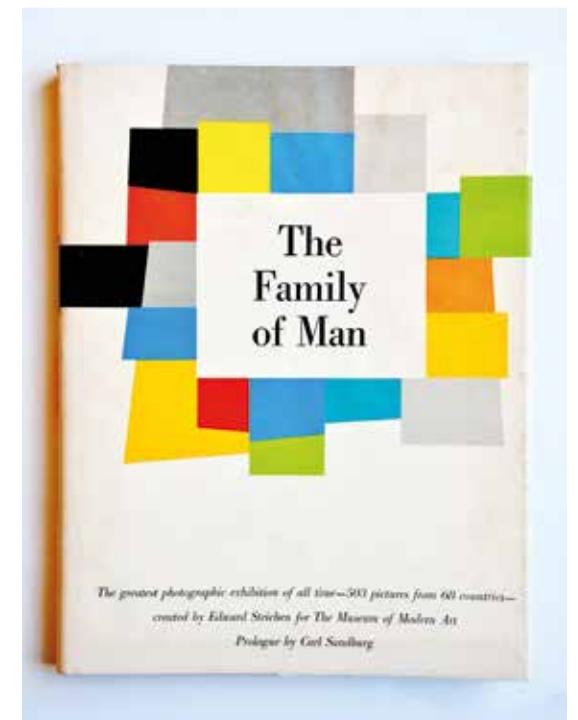
Robert Frank, *Gli americani*, testi raccolti e presentati da Alain Bosquet e Raffaele Crovi, Milano, Il saggiatore, 1959, 179 p., 19 cm
Fa parte della collana: Specchio del mondo

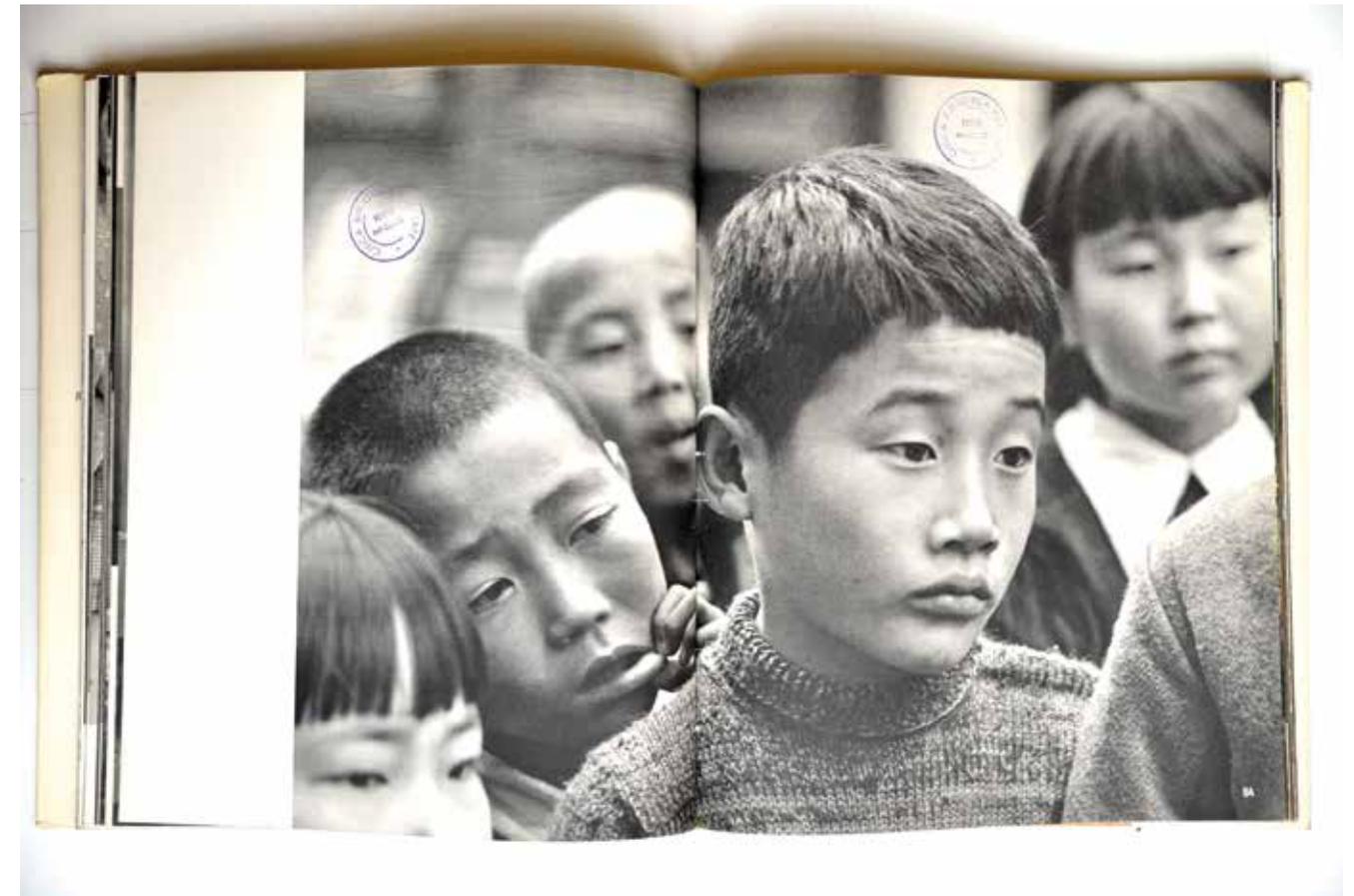
Prima edizione italiana di uno dei maggiori libri fotografici di Robert Frank (pubblicato in prima edizione mondiale in Francia nel 1958 presso Delpire, solo nel 1960 esso uscirà negli Stati Uniti). Testi di Emilio Cecchi, Cesare Pavese, Giaime Pintor, Guido Piovene, Mario Soldati, Elio Vittorini, Simone de Beauvoir, Erskine Caldwell, Stephen Crane, John Dos Passos, William Faulkner, André Maurois, Henry Miller, Franklin Delano Roosevelt, Claude Roy, John Steinbeck, Alexis de Tocqueville, Harry Spencer Truman, Walt Whitman, Richard Wright, ecc., raccolti e presentati da Bosquet e Crovi. Scrisse Frank a proposito della poetica del suo libro: "Con queste fotografie ho tentato di mostrare una sezione trasversale del popolo americano. Il mio sforzo era quello di esprimerlo in modo semplice. Una visione personale". Frank scatterà più di 24.000 immagini, frutto di un viaggio in America compiuto nel 1955-'56. Questo *photobook* è stato importante per le generazioni successive. Ugo Mulas affermò che *Gli americani* di Frank fu basilare perché: "Nel libro di Frank vedevo per la prima volta un fotografo che non utilizzava nessun trucco, che faceva delle fotografie che sembravano di un dilettante tanto erano semplici tecnicamente. Ci ho messo alcuni anni a capire. Finché ho avuto chiaro il senso dell'opera di Frank: questo non abusare per confondere il gioco della realtà, delle cose, della vita; il fatto che la macchina fotografica lavori direttamente sulla vita, usando la pelle della gente". Questo nuovo punto di vista e di prospettiva indaga anche la famiglia e di conseguenza anche il mondo dei bambini. Raffaele Crovi, scrittore reggiano, ne ha curato l'edizione italiana.



Edward Steichen, *The family of man. The greatest photographic exhibition of all time: 503 pictures from 68 countries*, created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art, New York, New York, The Museum of Modern Art, 1955, 193 p., 28 cm
Catalogo della mostra tenuta a New York nel 1955

Considerata la mostra fotografica di maggior successo mai allestita, *The Family of Man* è stata inaugurata al Museum of Modern Art nel gennaio 1955. Era curata da Edward Steichen, che nell'introdurre la mostra, la definiva un "ritratto collettivo" dell'umanità. La mostra presentava 503 fotografie di 68 paesi, 273 dei quali sono stati rappresentati da fotografi amatoriali. L'allestimento della mostra era monumentale, fu ospitata da numerosi paesi nel mondo e si calcola che fu visitata da più di 9 milioni di persone. Al catalogo, che riproduce tutte le fotografie presenti in mostra, è stato affidato il significato monumentale dell'operazione. Sono immagini che Steichen ha definito come "uno specchio dell'unicità essenziale dell'umanità di tutto il mondo". Le fotografie raccolte da tutte le parti del mondo raccontano dalla nascita alla morte degli umani di ogni razza. L'ideologia che sottende alla mostra è quella dello spirito dell'umanesimo che doveva ricostruirsi dopo la II Guerra Mondiale, terminata con lo scoppio della bomba atomica, fatto che ha posto drammaticamente in discussione il significato della sopravvivenza dell'umanità. In questo percorso non può mancare, ovviamente, il mondo dei fanciulli.





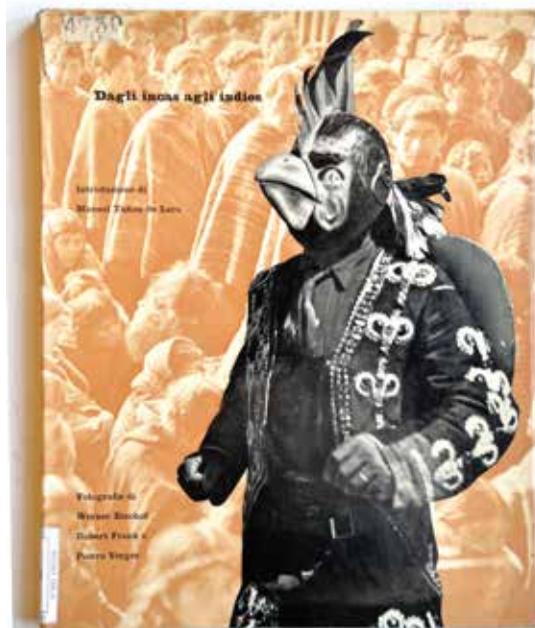
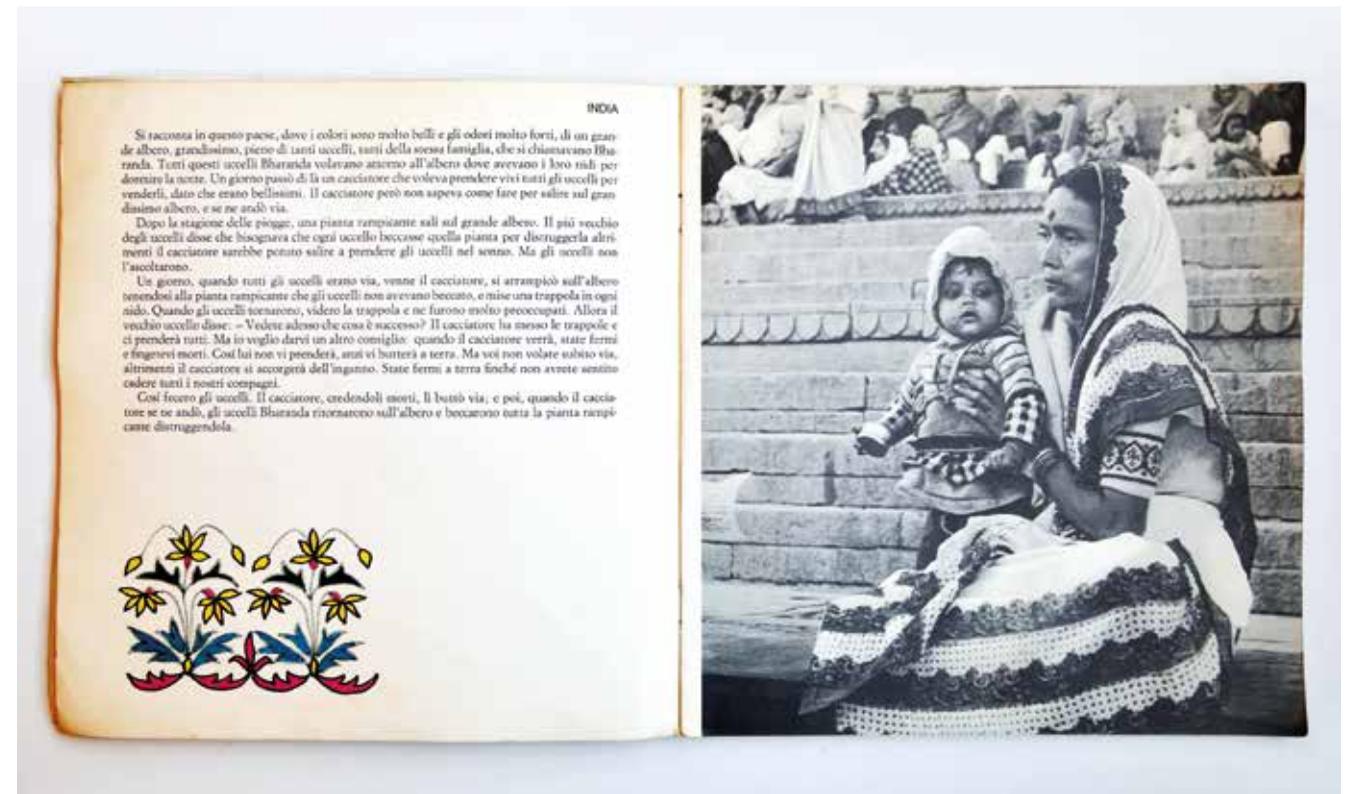
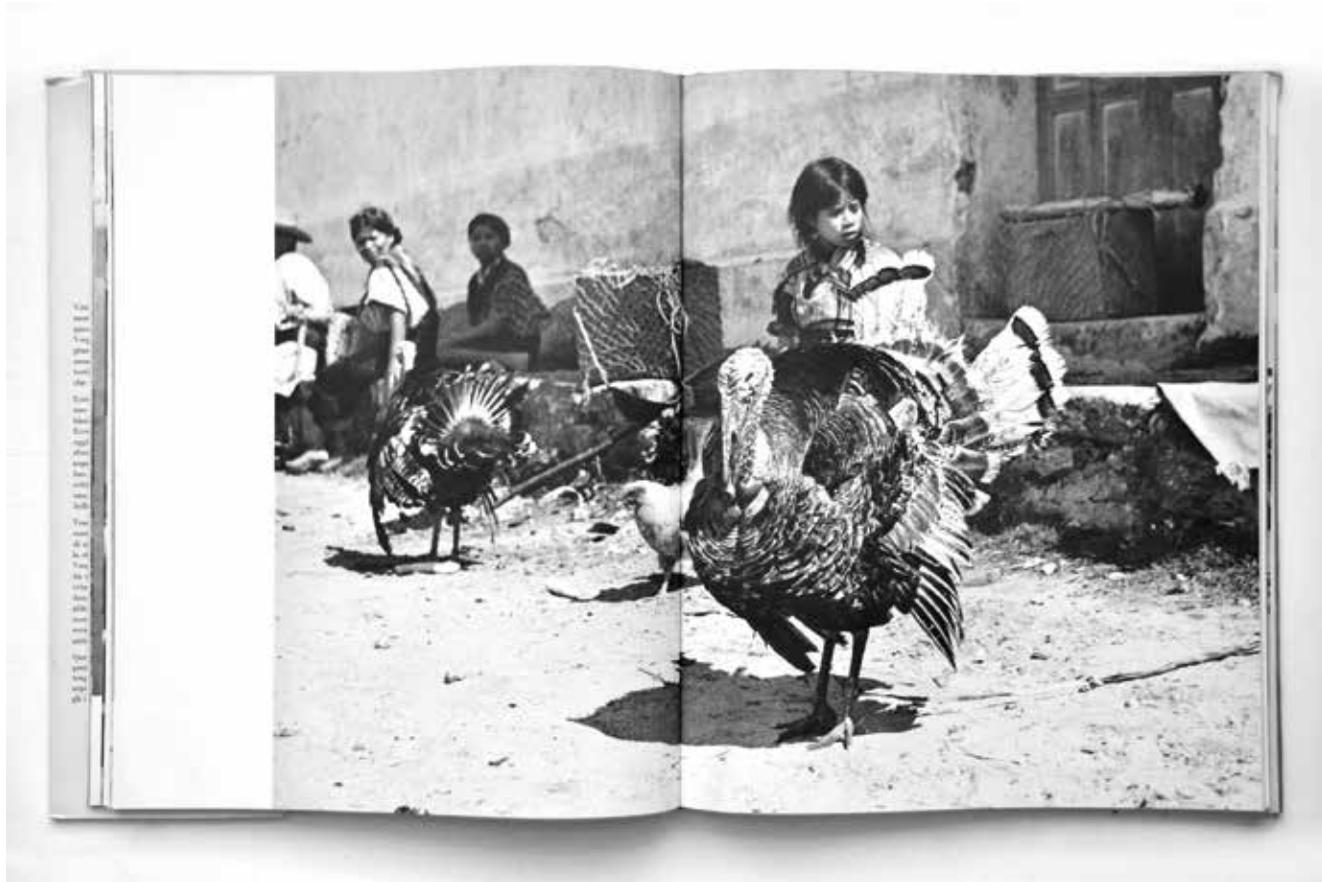
I maestri della fotografia, 1967, Milano, Progresso fotografico, 1967, 55 tav., 28 cm
Supplemento a "Progresso fotografico"

Con l'evolversi della tecnica fotografica e lo sviluppo dei materiali fotosensibili anche la fotografia amatoriale raggiunge alti livelli espressivi, sempre però nell'ambito dei generi che hanno caratterizzato questo tipo di fotografia. La rivista "Progresso fotografico" si rivolgeva appunto agli amatori e nei suoi annuari pubblicava una selezione delle fotografie migliori. Tra queste non poteva mancare il soggetto dedicato all'infanzia.

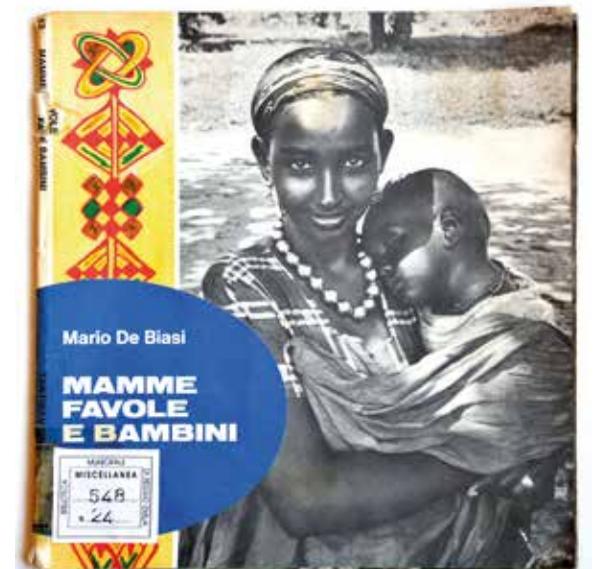
Werner Bischof, *Japon*, Paris, Delpire, 1954, 26 p., 109 p. di tav., 28 cm

Werner Bischof (1916-1954) fotografo svizzero, al termine della II Guerra Mondiale viaggiò per l'Europa e rimase profondamente colpito dalla devastazione e dalla sofferenza delle popolazioni che incontrò. Da allora la sofferenza umana, in particolare della condizione della donna e del bambino, divenne uno dei temi più importanti della sua ricerca. I *photobook* tematici per paese come questi, riguardanti il Giappone e l'America del Sud, dove perì in un incidente stradale nel 1954, ne sono una profonda testimonianza.





Dagli incas agli indios, fotografie di Werner Bischof, Robert Frank e Pierre Verger, introduzione di Manuel Tunon de Lara, Milano, Feltrinelli, [1956], 76 p., 28 cm



Mario De Biasi, *Mamme, favole e bambini*, Torino, Einaudi, 1972, 30 p., 24 cm

Mario De Biasi (1923-2013), fotoreporter e inviato speciale in tutto il mondo per "Epoca" e per altri rotocalchi della casa editrice Mondadori, tanto da documentare i fatti di Ungheria del 1956, raccoglie le immagini dal suo archivio per produrre questo piccolo *photobook* sul tema della maternità. Alle immagini affianca delle favole o storie autentiche scelte dalla letteratura mondiale infantile e decorate con motivi tipici dei paesi e delle culture documentate.



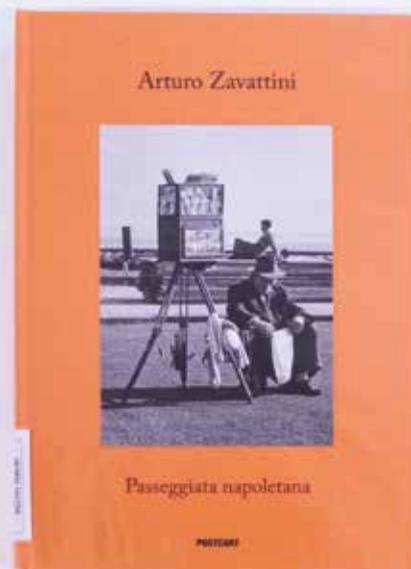
Ernesto Martino

Quando con bambino avevo tutti giocattoli, proprio tutti, così tanti che non sapevo come far spazio. Avevo dei giocattoli precellenti da tenere in mano. Dei giocattoli grandi per quelli piccoli, anche quelli. Dei giocattoli per giocare da solo e degli altri per giocare con gli amici. Avevo giocattoli per ogni stagione: per giocare con l'acqua il sabato, per giocare con la neve il domenica. Ne avevo anche alcuni per giocare con la pioggia, altri per giocare con i raggi di sole.

Non ho mai avuto un giocattolo per la scuola. Come dicevo all'inizio, da bambino avevo tutti giocattoli, ma proprio tutti. Il primo fu un pallone verde, rosso, macchiato, trovato nel giardino. Al primo anno mi guardavano di lungo negli occhi quando tornai a casa, dubitavo non dall'alto. Poi il giorno dopo erano di me e si divertivano a un mio gioco.

Non solo in casa si prendeva qualcosa da scappare per il gioco e gliela portavo di sera. Lei si accendeva lentamente al pianino. Io avevo tutto e poi, con calma, cominciavo a mangiarla. Ogni sera interrompevo il pasto, alzavo il bicchiere e mi guardavo, poi riprendeva.

Da quel giorno diventavo molto amico. Lei veniva quando io salivo le scale e mi faceva dormire. Era calda e acciullata e aveva un buon odore di miele. Tutti i miei amici lo conoscevano. Quando facevo la il giocattolo più completo che abbia mai avuto, così pensavo allora, oggi invece mi viene il sospetto che anche in famiglia con il giocattolo del gatto. Eravamo contenti tutti e due.



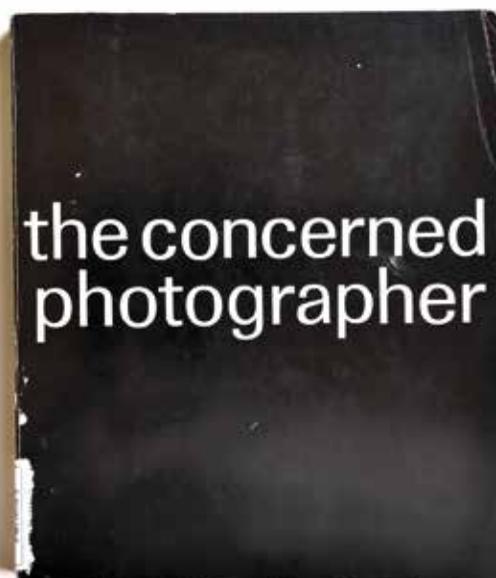
Arturo Zavattini, *Passeggiata napoletana: fotografando in strada nel 1957*, a cura di Francesco Faeta, Giacomo Daniele Fragapane, testi di Giovanni Fiorentino [... et al.], Roma, Postcard, 2017, 144 p., 24 cm

Arturo Zavattini, figlio dello scrittore, pittore, regista e animatore di cultura Cesare, è stato, oltre che fotografo, operatore e direttore della fotografia. Ha fatto parte, come fotografo, della prima spedizione dell'etnologo Ernesto de Martino in Lucania, nel 1952. *Passeggiata napoletana*, indaga in due giornate in città nell'ottobre del 1957, su alcuni aspetti della vita di Napoli rivelando una straordinaria tempra di fotografo di strada. Naturalmente ciò che lo colpisce di più sono i bambini che trovano in strada e nei vicoli, lo spazio dei loro giochi, del loro vivere.

C'era una volta un bambino: ritratti e autoritratti d'infanzia, Paola Agosti, Giovanna Borgese, Milano, Baldini & Castoldi, 1996, 181 p., 23 cm

La collaborazione tra, Paola Agosti e Giovanna Borgese, le due fotografe prosegue sotto il segno del dialogo tra immagine e testo, memoria viva e testimonianza scritta. Nel 1996 curano un volume in cui ottantadue personaggi della cultura italiana si raccontano a partire da una foto di loro bambini. In questi racconti, il mondo dell'infanzia trova tratti comuni e acquista voci a volte particolari, ma a volte comuni a mille bambini anonimi.



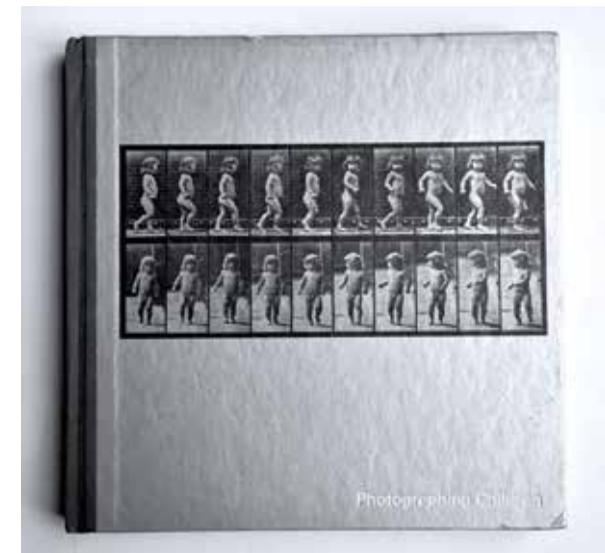


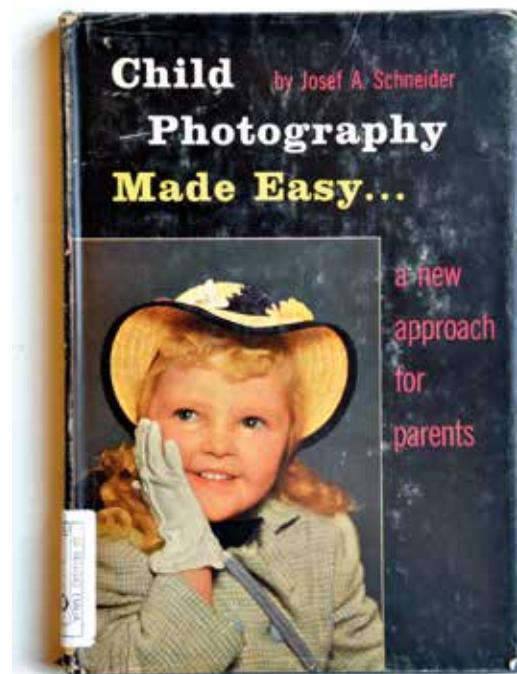
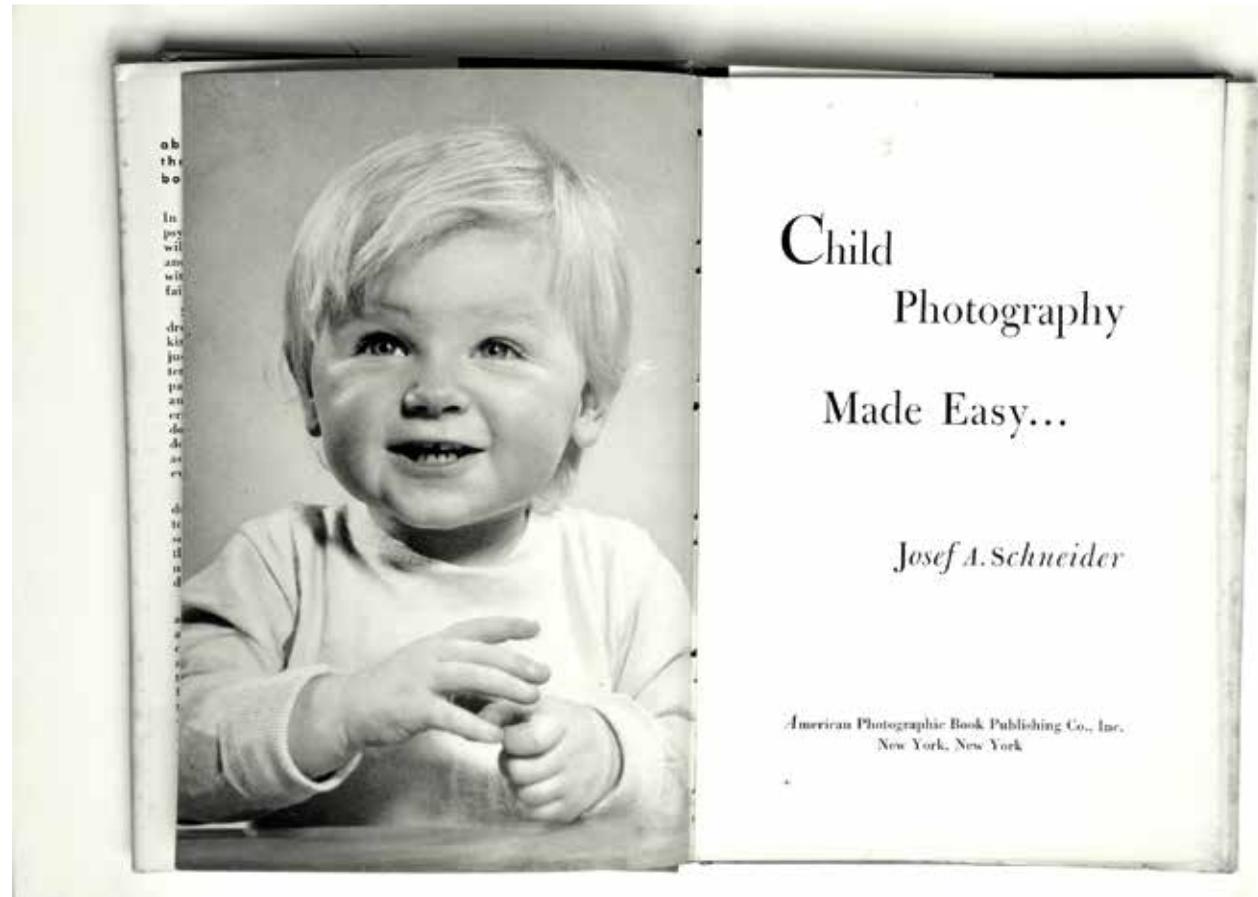
The concerned photographer, the photographs of Werner Bischof, Andre Kertesz, Robert Capa, Leonard Freed, David Seymour (Chim), Dan Weiner, editor Cornell Capa, text Robert Sagalyn, Judith Friedberg, New York, Grossman, 1968, [104] c., 24 cm

La mostra e il relativo catalogo sono un contributo ad un nuovo genere di fotografia di documentazione sociale e politica. Molti di questi fotografi sono stati testimoni del loro tempo e sono morti fotografando. Come è noto Robert Capa, Werner Bischof sono morti in missione: Capa in Indocina e Bischof in Sud America mentre documentava le condizioni delle donne e dei bambini. Solo pochi anni dopo, David Seymour ("Chim"), co-fondatore di Magnum Photos e George Rodger, sarebbero stati uccisi a Suez e Dan Weiner in un incidente aereo. Il termine "concerned photographer" coniato da Capa, sottolineava la messa in discussione del ruolo tradizionale del fotogiornalista. Per Capa, e numerosi altri suoi colleghi il fotografo è testimone dell'avvenimento che documenta. Questa posizione, inaugurata da Hine all'inizio del Novecento, apre nuove strade di impegno sociale, politico e di denuncia, indicando il ruolo intellettuale e di impegno politico del fotografo, non più solo mero esecutore.

Photographing children, New York, Time-Life Books, 1971, 229 p., 27 cm

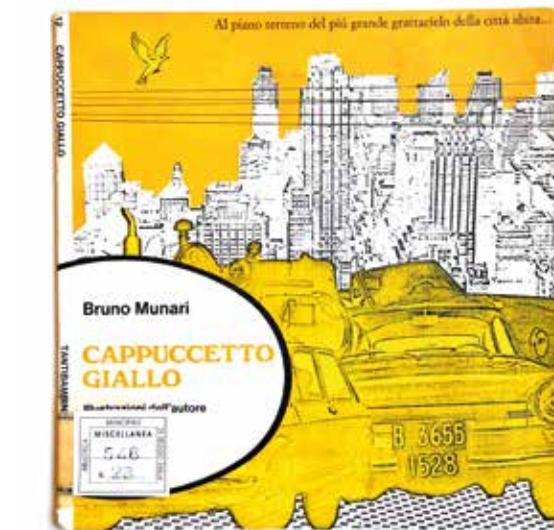
Time-Life Books, è nata da un'idea di Jerome Hardy. L'idea alla base del progetto era quella di sfruttare gli enormi archivi di Time Inc. per creare *photobook* a tema. Gli argomenti erano estrapolati dalla rivista "Time" e in seguito approfonditi. Per la maggior parte i *photobook* sono in bianco e nero per moderare il prezzo e quindi per raggiungere un più vasto pubblico. Questa formula ebbe notevole successo e la collana si arricchì di numerosi titoli ma anche di serie come quella, ad esempio, della II Guerra Mondiale illustrata fotograficamente. All'apice del successo del *photobook* furono vendute più di 30 milioni di copie in un anno. Il taglio didattico e i testi esplicativi estremamente semplici e completi fecero sì che esso divenne un oggetto caro ai bambini in età scolare. Il marketing di vendita sosteneva che "se i vostri bambini avevano troppe domande i Time-Life Books davano qualsiasi risposta". Le immagini erano quelle dei fotografi più noti che collaboravano con la rivista e la grafica era estremamente semplice, ma accattivante. *Photographing children* è più che un manuale tecnico. Esso ha lo scopo di mostrare quanto sia complesso e affascinante il mondo dei bambini e quindi fornisce indicazioni su come fotografarlo. Propone modelli creativi e innovativi, mettendo a prova il cuore del fotografo e dell'amatore. Esso ha l'ambizione di dare voce alle sensazioni del mondo dell'infanzia in ogni sua sfaccettatura.





Josef A. Schneider, *Child photography made easy... a new approach for parents*, New York, American photographic book publishing, 1957, 134 p., 23 cm

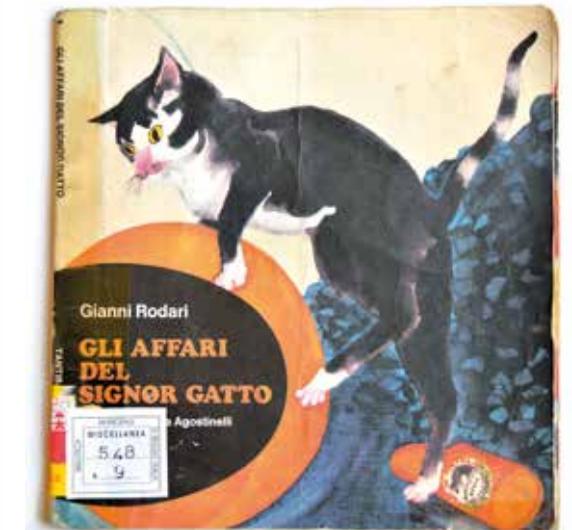
Si tratta di un manuale tecnico del fotografo Schneider, che promette di insegnare ai genitori i trucchi psicologici e i "giochi per bambini di ogni età" per realizzare belle fotografie. Naturalmente vi sono anche accorgimenti tecnici e suggerimenti sull'illuminazione "priva di errori", spiegazioni dei "misteri" "del colore". Suggerimenti, sia psicologici che tecnici, come dare una caramella al bambino affinché rimanga fermo davanti all'obiettivo, che oggi ci fanno sorridere, ma che hanno dettato lo stile di un'epoca.



Bruno Munari, *Rose nell'insalata*, con illustrazioni dell'autore, Torino, Einaudi, 1974, 24 cm
Fa parte della serie: Tantibambini.

Bruno Munari, *Cappuccetto giallo*, con illustrazioni dell'autore, Torino, Einaudi, 1972, 24 cm
Fa parte della serie: Tantibambini.

Bruno Munari (1907-1998) è stato artista-designer italiano. Sin dagli esordi negli anni '30 con il Secondo Futurismo ha sempre dedicato la propria attività creativa alla sperimentazione, declinandola in ogni sua forma e affiancandole un'attenzione particolare per il mondo dei bambini e dei loro linguaggi. Le sue creazioni nei campi della pittura, scultura, design, fotografia e didattica ne attraversano le diverse poetiche seguendo il filo della sua personalissima originalità. Ha utilizzato la fotografia come linguaggio espressivo, sperimentando nuove forme e nuovi linguaggi. Queste pubblicazioni ne sono un efficace esempio.



Gianni Rodari, *Il palazzo di gelato e altre otto favole al telefono*, Torino, Einaudi, 1972, 15 p., 24 cm

Gianni Rodari, *Gli affari del signor gatto*, disegni di Enrica Agostinelli, Torino, Einaudi, 1972, 24 cm
Fa parte della serie: Tantibambini

Gianni Rodari (1920-1890) fu uno scrittore e giornalista noto soprattutto per le favole, le filastrocche e anche per il suo impegno nel contribuire all'educazione dei più piccoli. Come è noto collaborò con l'amministrazione Comunale di Reggio Emilia e nel 1972 scrisse la *Grammatica della fantasia*, frutto della sua esperienza e riflessione reggiana. La collaborazione tra Rodari e Munari è stata ricca e proficua. La loro ricerca e sperimentazione ha liberato le immagini e le parole dalla nostra tradizione culturale che aveva imbrigliato la narrativa per bambini in un vetusto stereotipo.

INDICE

- p. 5 *Presentazione*
Giordano Gasparini
- 7 *Chi sono io?*
Laura Gasparini
- 27 *L'infanzia nelle raccolte fotografiche di famiglia*
Monica Leoni
- 35 *Il libro fotografico: tracce e studi di una forma estetica*
Laura Gasparini
- Immagini
- 51 ***Bambini nel tempo***
Ritratti di famiglia
Ritratti di bambini
Dagli album di famiglia
L'infanzia idealizzata della Belle Epoque
L'infanzia dal primo Novecento al Fascismo
I bambini e il periodo bellico
- 99 ***L'educazione nel tempo***
La scuola
L'istruzione privata
Educazione e propaganda
L'assistenza all'infanzia
Orfani e bambini di strada
Sperimentazioni didattiche: l'esempio degli anarchici inglesi
Sperimentazioni didattiche: l'esperienza di Reggio Emilia
- 131 ***Narrazioni***
Vernon Richards
Mario Dondero
Stanislao Farri
Renzo Vaiani
Cesare Zavattini
Pentti Sammallahti
- 147 ***Photobook***

Finito di stampare
nel mese di ottobre duemilaventi
dai tipi della *Litocolor* - Guastalla - Reggio Emilia



Progetto grafico
Pietro Mussini



€ 10,00