

Viene qui presentata la nota di riflessioni di Francesco Faeta sulla mostra fotografica *Nascita e morte tra gli Acioli. Fotografie di Renato Boccassino, 1933-1934*, curata da Antonello Ricci presso l'ICCD dal 18 ottobre al 18 novembre 2016. Lo studioso, su sollecitazione del curatore, ha ripensato l'esperienza della sua visita della mostra. Ne è scaturita una testimonianza criticamente orientata su un'esposizione realizzata con fotografie prodotte a fini documentari e di ricerca etnografica. Il nucleo delle riflessioni ruota intorno al principale *focus* della mostra: la messa in scena della metodologia del lavoro etnografico adottata da Renato Boccassino nel corso del suo lavoro sul campo tra gli Acioli dell'Uganda negli anni '30.

Piccola nota su una piccola mostra

Francesco Faeta, 17 settembre 2017

Prima di spendere qualche parola sulle fotografie realizzate da Renato Boccassino tra gli Acioli dell'Uganda, depositate presso Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione di Roma, (ICCD) rigorosamente presentate da Antonello Ricci nel recente numero di "Voci" (XII, 2015, pp. 211-299), occorre premettere che le ho osservate non sulle pagine di una monografia scientifica o di un articolo pubblicato su rivista, ma in mostra, nelle sale dell'ICCD, appunto, nella prestigiosa sede del San Michele in Roma.

Vorrei pertanto effettuare qualche preliminare considerazione sulla mostra come specifico display del lavoro fotografico.

L'esposizione di fotografia, che noi tendiamo oggi a considerare quale forma ovvia di fruizione per questo tipo di immagine o, come ha scritto Rosalind Krauss, quale suo "spazio discorsivo" per eccellenza¹, ha avuto invece un'esistenza relativamente problematica nella storia del mezzo. Le fotografie sono state a loro agio nei cassetti e negli album di famiglia, negli archivi dei musei di scienze naturali e di antropologia, nei polverosi depositi degli istituti catalografici degli Stati nazionali e negli schedari di polizia, nei libri come utile "appendice illustrativa", nelle tasche degli amanti e nei medaglioni delle vedove, ma hanno acquisito quella vita pubblica e murale cui siamo piuttosto avvezzi in epoca contemporanea, con fatica e non senza contraddizioni. E questa fase della vita del mezzo, questa sua consacrazione in specifici luoghi deputati alla contemplazione estetica e culturale, parallela alla sempre maggiore attenzione rivolta alle fotografie nel sistema mass-mediatico, ha coinciso via via con una sua più alta vocazione performativa, con una sua più sottile e complessa azione in quanto dispositivo².

Daguerre non aveva certamente in animo di appendere al muro le sue realizzazioni, benché come *unica* avrebbero fatto la loro figura. E nei primi dieci, venti anni di vita del mezzo, e oltre, la fotografia, se viene mostrata, viene mostrata come curiosità, come oggetto industriale (all'interno delle esposizioni universali), come testimonianza documentaria di altri oggetti che difficilmente si potevano esibire in spazi ristretti. A lungo rifiutate dai saloni delle belle arti, in ossequio alla diffusa diffidenza magistralmente interpretata (e promossa) da Charles Baudelaire, quando conquistano spazi

¹ Si veda R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, in particolare il capitolo, *Gli spazi discorsivi della fotografia*. E' appena il caso qui di ricordare che pensare la fotografia in un rapporto privilegiato o esclusivo con lo spazio discorsivo museale ed espositivo, la confina dentro un recinto angusto e, dal punto di vista delle scienze sociali, riduttivo e sterile. Ciò ovviamente non vuol dire che musei ed esposizioni, come istituzioni culturali e sociali, legate con le poetiche e le politiche dei sistemi nazionali occidentali, non siano altamente significativi per comprendere, dal punto di vista delle scienze sociali, aspetti importanti della fotografia.

² Per una migliore comprensione della prospettiva critica che mi induce a considerare la fotografia un dispositivo, nel senso foucaultiano del termine, mi sia consentito di rinviare al mio *War, Constructions of National Identity, and Photography*, in "RSF - rivista di studi di fotografia", 4, 2016, pp. 8-22.

autonomi, per la prima volta in Inghilterra nel 1859 (a parte circoscritte eccezioni che non mette conto qui rammentare), presso il South Kensington Museum, le fotografie sono esposte l'una sull'altra, in un confuso ammasso che ricorda più i magazzini di quadri a buon mercato che gli spazi specifici e rarefatti che oggi ci sono familiari. Soltanto verso la metà degli anni Sessanta dell'Ottocento, soprattutto in Francia e in Inghilterra, si cominciano ad avere superfici meno congestionate, ordinamenti più consoni alla fruizione, riconoscimenti autoriali più netti (pur dentro il modulo dell'esposizione collettiva). Direi, però, che è con l'apertura della prima foto-galleria, la Little Gallery of the Photo Secession, poi 291, posta sulla Fifth Avenue di Manhattan, dove maturò anche il prestigioso lavoro di Camera Work, a opera di Alfred Stieglitz nel 1905, che l'esposizione fotografica attinge a quel primo grado di autonomia che le consentirà di vivere nello spazio pubblico, attraverso la virtuosa congiunzione della giusta prossimità e della giusta distanza.

Credo che questo sia stato uno dei nodi epistemologici che, al di là delle diffidenze, dei pregiudizi sulla fotografia come prodotto artistico, delle rivendicazioni e delle contro-rivendicazioni, si è dovuto affrontare: un oggetto che presupponeva vicinanza, e un'intimità culturale con il proprio referente e con coloro che gli erano prossimi, doveva essere visto *da un certa distanza* e in un regime di estraneità culturale, che rendeva i referenti del tutto *altri* rispetto all'osservatore. Un oggetto visto, doveva essere contemplato. Lo spazio espositivo, la parete bianca, la luce programmata, la logica inclusiva ed esclusiva che presiede alle operazioni museali e patrimoniali, dovevano essere accettati da un oggetto sottoposto a un diverso regime scopico e a diversi regimi di transazione sociale.

Ma lo spazio espositivo specifico comporta, com'è noto, marcate differenze d'uso e di fruizione dell'immagine (per dirla con Krauss, la sua iscrizione in spazi discorsivi diversi).

La fotografia di un efferato delitto di mafia sulle pagine di un quotidiano, ha un suo indubbio potere, di informazione e persuasione, ma quando la stessa immagine, ingrandita, incorniciata e opportunamente illuminata, è esposta negli spazi neutri di una galleria, di fronte a folle assortite di anonimi, e non specificamente coinvolti, spettatori, con tutta evidenza muta profondamente la sua funzione e il suo stesso impatto. Il suo significato tenderà a divenire categoriale; la sua azione diverrà canonica, rispetto all'argomento che rappresenta; il suo stesso potere indicale perderà d'immediatezza per suggerire scivolamenti più o meno efficaci (non sempre la perdita d'indicalità *conserva* l'immagine) verso statuti iconici o simbolici.

Per l'autore delle immagini, sia esso qualcuno che vive di questo e per questo, sia esso qualcuno che esegue fotografie per altri contesti d'uso, essere nello spazio di una galleria significa accettare, consapevolmente o inconsapevolmente, uno *shifting* assai marcato della significazione, una translitterazione dei significati, la cui portata non può essere prevista a priori. E la galleria s'impone come sede di elaborazione della diversità comunicativa e relazionale della fotografia anche rispetto al libro o allo schermo, forme altrettanto pubbliche di fruizione, ma certamente connaturate da una più ridotta aura spettacolare, da un regime di fruizione diverso, da una condizione psico-percettiva di tutt'altro ordine.

Certo è che, a volte, le mostre hanno comportato una vita potenziata delle immagini in esse esposte. Molte delle fotografie presenti in grandi mostre devono la loro notorietà proprio all'esposizione. E, d'altra parte, molte delle mostre che hanno segnato la vita culturale di un'epoca, *The Family of Man* a esempio, curata da Edward Steichen, esposta presso il Museum of Modern Art di New York nel 1955, e poi partita in giro per il mondo anche in virtù del suo *appeal* cittadino, ha determinato largamente l'opinione di grandi masse di persone, formato convinzioni, in parti diverse del globo;

nella determinazione dell'universalismo rispetto al tema della famiglia, a esempio, *The Family of Man* ha stabilito "verità" molto più di quanto abbiano fatto gli studi storici, sociologici, antropologici.

Ovviamente, la sede espositiva gioca un ruolo determinante nell'attribuzione di significato alle immagini in mostra, con conseguenze sulle poetiche e sulle politiche della comunicazione. Sia nel senso degli spazi effettivi al cui interno le immagini sono allocate, sia nel senso più ampio di Paesi e città in cui tali spazi insistono: vedere la medesima mostra, credo di poter dire, in una città di provincia dalla grande cultura fotografica quale può essere, a esempio, Modena o Reggio Emilia, o a New York, acquista un significato del tutto differente. New York stessa, a ben guardare (come Londra o Parigi), è un contenitore, che ingloba le mostre in esso contenuto e le restituisce in una chiave di senso del tutto trasformata.

Queste considerazioni ben si attagliano alla mostra delle immagini di Boccassino. Presentata a Roma e in una sede istituzionale nazionale, nella quale sono custoditi fondi fotografici per lo più legati alla documentazione storico-artistica italiana, qual è l'ICCD. Una sede che parla dello sforzo di costruzione, tra tardo Ottocento e inizi del Novecento, intorno a un rinnovamento urbanistico marcato della città, di una nuova identità nazionale, centrata sull'invenzione del paesaggio, sulla poetica delle rovine, sull'orgogliosa affermazione di un primato storico-artistico, sul condiscendente incapacamento delle culture e delle società popolari. Una sede che idealmente rinvia, se non altro per contrapposizione, all'esperienza coloniale, ai mondi esotici, alle pratiche conoscitive e di dominio messe in atto su quel continente e su quei gruppi etnici che hanno sostanziato il rapporto italiano con l'Altrove.

Nel nostro Paese, come in tutti gli altri Paesi occidentali che hanno vissuto l'esperienza coloniale, si è avuto una cospicua fotografia legata a tale esperienza (fatta da ufficiali e amministratori, da medici, da missionari, da viaggiatori), che ha svolto, pur con qualche eccezione, un sostanziale ruolo di conferma delle ragioni occidentali, secondo uno schema razzista piuttosto classico, contribuendo in modo determinante alla costruzione dell'idea di nazione. Un'idea che fortemente si basa sullo sguardo (e sui suoi prolungamenti), come strumento di entificazione di differenze, che sa immediatamente riconoscere e stigmatizzare: la foggia ebraica del vestire, il tratto orientale dello zingaro, le scarpe del terrone, il colore scuro della pelle³. Lo storico Luigi Goglia ha esemplarmente documentato la fotografia coloniale per quel che concerne l'Italia, nell'ambito di una letteratura internazionale estesa e, direi, abbastanza esaustiva⁴.

³ Come è ricordato nel libro curato da Gaia Giuliani, infatti, antisemitismo, antimeridionalismo, antiziganismo e razzismo coloniale sono costanti della storia nazionale e ne hanno costituito, di volta in volta, il cardine attorno al quale si è costruito un consenso conformistico e autoritario. Cfr. G. Giuliani (a cura di), *Il colore della nazione*, Firenze, Le Monnier, 2015.

⁴ Si veda L. Goglia, *Colonialismo e fotografia: il caso italiano*, Sicania, Messina, 1989. Ma si vedano pure A. Triulzi (a cura di), *Fotografia e storia dell'Africa. Atti del convegno internazionale Napoli-Roma, 9-11 settembre 1992*, Napoli, I.U.O. 1995; A. Angrisani, N. Labanca, L. Tomassini (a cura di), *Immagini dalla guerra di Libia, album africano*, Lacaita, Manduria, 1997; S. Palma, *L'Italia coloniale*, Storia fotografica della società italiana, Roma, Editori Riuniti, 1999; A. Del Boca, N. Labanca, *L'impero africano del fascismo nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Roma, Editori Riuniti, 2002. Un richiamo d'obbligo, per la conoscenza dell'argomento, è alla fototeca africana dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente (IsIAO), recentemente (maggio 2017) riaperta presso la Biblioteca Nazionale di Roma, che custodisce oltre 100.000 tra fotografie e negativi risalenti al periodo coloniale (si veda in proposito S. Palma, *L'Africa nella collezione fotografica dell'Isiao. Il fondo Eritrea-Etiopia*, IsIAO-Università degli studi "L'Orientale", Roma-Napoli, 2005). Per un primo sguardo al contesto internazionale, in una letteratura assai vasta spesso collegata con mostre e con la valorizzazione di raccolte e collezioni, si vedano E. Edwards (ed), *A Question of Imagery: Ethnography and Still Photography*, special issue, "Journal of Museum Ethnography", London 1, 1989; E. Edwards (ed), *Anthropology and Photography (1860-1920)*, New Haven, Yale University Press, 1991; J. R. Ryan, *Picturing Empire. Photography and the Visualization of the British Empire*, Chicago, University of Chicago Press 1997; Ch. Ballard, S. Vink, A. Ploeg

A tale produzione, che è presente oltre che in archivi e musei, come lo stesso Goglia ricorda, anche in numerose case italiane, nelle quali le fotografie del passato coloniale del padre o del nonno sono custodite con un misto di imbarazzo e di compiaciuta superiorità, si è affiancata la, ben più ridotta, produzione degli etnologi e degli antropologi⁵. Spesso anche questa produzione iconografica non si è molto scostata dalle logiche di dominio, e dai modelli retorici, della fotografia coloniale, ma a volte ha saputo farlo. Soprattutto quando la *verità* coloniale di cui anche lo studioso, ovviamente, sebbene con cautele e distinguo, in ultima istanza, era portatore, veniva messa in mora da una meticolosa pratica etnografica. Così come nella documentazione del mondo popolare domestico l'unico antidoto agli stereotipi dell'arretratezza e della miseria era offerto da una seria osservazione, umile e dotata di sistematicità (anche se poco protratta nel tempo), anche nella documentazione delle genti d'Africa un buon livello di correzione delle stereotipie razziste (primitiviste e orientaliste) è offerto da un'etnografia rigorosa.

È questo il caso di Boccassino, e bene ha fatto Ricci, che ha curato la mostra, a concentrare la propria attenzione su una selezione di venti immagini che verte su due piccoli segmenti della ricerca tra gli Acioli, collegati da evidenti rinvii antropologici, quello legato alle nascite eccezionali e quello legato ai rituali connessi con la morte e la sepoltura. Questa scelta pone in risalto l'attendibilità etnografica di Boccassino e il suo rigoroso impianto fotografico. Le minuziose didascalie che accompagnano le immagini, scritte dall'etnologo, non sono affatto ridondanti (secondo il luogo comune che una fotografia debba parlare da sola, valendo da sola più di mille parole), ma al contrario esaltano la qualità dell'immagine e costruiscono con meticolosa e sintetica sapienza un indispensabile reticolo di comprensione.

Le immagini esposte in mostra, non sono positivi originali, né copie su carta fotografica baritata da negativo, per contatto o per ingrandimento, come sarebbe stato possibile fare, considerata la presenza di negativi e positivi originali nel fondo presente presso l'Istituto, ma riproduzioni lambda di grande e grandissimo formato da *files* digitali. Si tratta di una scelta coraggiosa e, certamente, discutibile. E' una scelta che, comprensibilmente, non entusiasma molto gli storici e i critici della fotografia, che organizzano una rigorosa gerarchia degli originali e delle copie, alla cui base inferiore sta proprio la copia digitale. E' una scelta che, a volte, non deve avallare neppure lo studioso di scienze sociali, quando l'oggetto fotografia in sé possiede un valore euristico ed ermeneutico di rilievo. Ma è anche una scelta che libera un procedimento didascalico che affranca i contenuti referenziali da una gabbia troppo stretta e che permette una lettura dei dettagli e dei particolari che sovente è determinante nella prospettiva antropologica. E in questo caso la quantità di dettagli significativi posti a disposizione dell'osservatore dalla tecnica di riproduzione usata, piega le immagini a una funzione didattica ed educativa inedita, interessante e preziosa. Una piccola e circoscritta lezione di etnologia degli Acioli di grandissima utilità, tra gli altri, per gli studenti dei corsi avanzati.

(eds), *Race to the Snow. Photography and the Exploration of Dutch New Guinea, 1907-1936*, Amsterdam, Royal Tropical Institute, 2001; P. Landau, S. Griffin (eds), *Images and Empires: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, Oakland, (CA) University of California Press, 2002; J. M. Schwartz, J. R. Ryan (eds), *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, London, I.B. Tauris, 2003, con particolare riferimento alla parte terza; *Colonials Encounters; L'Empire brésilien et ses photographes. Collections de la Bibliothèque nationale du Brésil et de l'Institut Moreira Salles*, Paris, Musée d'Orsay, 2005.

⁵ Significativi esempi di tale produzione in due volumi, anch'essi esito di altrettante mostre: Università degli Studi di Firenze, *Etnie. La Scuola Antropologica Fiorentina e la fotografia tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Alinari, 1996; *Sguardi da lontano. Immagini di viaggio ed esplorazioni del mondo nelle raccolte del Museo Civico, Archeologico Etnologico di Modena*, Modena, Raccolte fotografiche modenesi "Giuseppe Panini", 2005.

Francesco Faeta è professore ordinario di Antropologia culturale. Ha insegnato presso l'Università della Calabria e l'Università di Messina e insegna ora, a titolo di collaborazione esterna, presso la Scuola di Specializzazione per i Beni Culturali DEA dell'Università "La Sapienza" di Roma. Docente Erasmus per diversi anni presso le Università di Valladolid e de' A Curuña, in Spagna, è stato Direttore di Studi invitato all'École Pratique des Hautes Études di Parigi, nel 2004, *fellow e associate researcher* dell'Italian Academy for Advanced Studies in America presso la Columbia University, nel 2012. Ha effettuato ricerche etnografiche e antropologiche in ambito europeo, con particolare riferimento al Mezzogiorno d'Italia. Fa parte dei comitati scientifici di numerose riviste italiane e straniere e dirige, per l'Editore Franco Angeli, la collana *Imagines. Studi visuali e pratiche della rappresentazione*. Tra le sue ultime pubblicazioni *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2011; *Fiestas, imágenes, poderes. Una antropología de las representaciones*, Victoria Gasteiz-Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones, 2016.