



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex  
D.M. 270/2004*)

in Economia e Gestione delle Arti e attività  
culturali

## **Tesi di Laurea**

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

# Fotografia e didascalia: il rapporto tra immagine e testo

### **Relatore**

Ch. Prof. Riccardo Zipoli

### Correlatori

Ch. Prof.ssa Stefania Portinari

Ch. Prof. Dario Maran

### **Laureando**

Daria Piccotti

Matricola 841794

### **Anno Accademico**

**2013 / 2014**

## Indice

<b>Introduzione</b>	7
<b>1. La didascalia nella letteratura critica</b>	9
<b>1.1. Inquadramento generale ed elementi costitutivi della didascalia</b>	9
1.1.1. Breve storia della didascalia	9
1.1.2. La didascalia fotografica: funzioni e tipologie	10
1.1.2.1. Jean Keim: <i>La fotografia e la sua didascalia</i>	11
1.1.2.2. Nancy Newhall: <i>The Caption</i>	21
<b>1.2. La didascalia nel dibattito semiologico</b>	23
1.2.1. La posizione dei semiologi sulla fotografia	23
1.2.1.1. La fotografia e il linguaggio	23
1.2.1.2. La fotografia come segno iconico	24
1.2.1.3. La funzione denotativa e connotativa della fotografia	26
1.2.2. Roland Barthes: il messaggio fotografico e il suo rapporto con la didascalia	28
1.2.2.1. La fotografia come <i>analogon</i> della realtà	28
1.2.2.2. La fotografia come messaggio giornalistico	30
1.2.2.3. La dimensione denotativa e connotativa della didascalia	31
1.2.2.4. La dimensione iconica e linguistica del messaggio fotografico	33
1.2.2.5. La didascalia come orientamento all'interpretazione	36
<b>1.3. Michel Tournier</b>	38
1.3.1. La fusione di letteratura e fotografia	38
1.3.1.1. <i>Le Crépuscule des masques. Photos et photographes</i>	41

1.3.1.2. <i>Vues de dos</i>	47
1.3.1.3. <i>Des clefs et des serrures: images et proses</i>	55
<b>2. Didascalia e fotografia nei mezzi di comunicazione</b>	<b>58</b>
<b>2.1. Il fotogiornalismo</b>	<b>58</b>
2.1.1. Le origini di un genere	58
2.1.2. La didascalia come collegamento tra fotografia e testo	60
2.1.2.1. La didascalia come strumento di manipolazione giornalistica	61
2.1.2.2. Analisi di un caso: fotografia e didascalia al tempo del Duce	67
<b>2.2. Le riviste di moda</b>	<b>71</b>
<b>2.3. La pubblicità</b>	<b>77</b>
2.3.1. L'immagine pubblicitaria	77
2.3.2. La didascalia pubblicitaria	78
2.3.3. Alcuni esempi di messaggio pubblicitario	80
<b>2.4. Il fotoromanzo</b>	<b>84</b>
2.4.1. Le origini del genere	84
2.4.2. La struttura narrativa	85
2.4.3. Alcuni esempi di immagine e didascalia nel fotoromanzo	88

<b>3. Fotografia e didascalia nell'arte contemporanea</b>	90
<b>3.1. Fotografia e Dadaismo</b>	90
3.1.1. Il ready made	91
3.1.2. Il fotomontaggio	93
3.1.2.1. John Heartfield (1891-1968)	93
3.1.2.2. Confronto con Barbara Kruger	97
<b>3.2. Fotografia e arte concettuale</b>	102
3.2.1. Joseph Kosuth: <i>One and Three chairs</i> (1965)	103
3.2.2. Giulio Paolini: <i>Giovane che guarda Lorenzo Lotto</i> (1967)	104
3.2.3. On Kawara: <i>I GOT UP</i> (1968-79)	105
3.2.4. Franco Vaccari: <i>Omaggio all'Ariosto</i> (1974)	106
<b>3.3. Narrative Art</b>	108
3.3.1. Sophie Calle	111
3.3.1.1. <i>Suite Veneziana</i>	112
3.3.1.2. <i>I dormienti</i>	114
3.3.1.3. <i>I ciechi</i>	115
3.3.1.4. Confronto con il film <i>Proof</i> (1991)	116

<b>4. Proposta per una classificazione delle didascalie</b>	119
<b>4.1. Tipologie di didascalie fotografiche</b>	119
4.1.1. L'accezione del termine	119
4.1.2. Tipologie di didascalia	121
4.1.2.1. Didascalie denotative	121
4.1.2.2. Didascalie connotative	130
4.1.2.3. Didascalie iterative	142
4.1.2.4. <i>Senza titolo</i>	145
<b>4.2. Casi di studio</b>	149
4.2.1. Clarence John Laughlin (1930-1985)	149
4.2.1.1. Gli anni della formazione	150
4.2.1.2. La maturità artistica: New Orleans e le ville della Louisiana	151
4.2.1.3. Il contrasto con Minor White	153
4.2.1.4. La scoperta di Chicago e la vendita della biblioteca	153
4.2.1.5. Il sistema di catalogazione del suo lavoro	154
4.2.1.6. Il riconoscimento pubblico	155
4.2.1.7. La mostra di Edward Weston e Clarence John Laughlin	156
4.2.1.8. Didascalia e immagine: il simbolismo svelato di Laughlin	157
4.2.1.9. Alcuni esempi	160
4.2.1.10 Le opere principali	163
4.2.2. Edward Weston (1886-1958)	165
4.2.3. Minor White (1908-1976)	167
4.2.4. Gillian Wearing	171

4.2.5. Henry Hargreaves	174
<b>5. Applicazione sul campo</b>	179
<b>5.1. Progetto espositivo: <i>L'immagine infinita</i></b>	179
5.1.1. Il <i>concept</i> della mostra	179
5.1.2. I precedenti	181
5.1.2.1. Philippe Thomas (1951-1995)	181
5.1.2.2. Franco Vaccari	185
5.1.2.3. Sherrie Levine	187
5.1.3. L'allestimento	188
5.1.3.1. Il progetto originario	188
5.1.3.2. Il progetto finale come sintesi tra curatore e allestitore	191
<b>Bibliografia</b>	195
<b>Sitografia</b>	204
<b>Appendice</b>	
Immagini: esempi delle tipologie di classificazione	I-XXX

## Introduzione

Il presente studio si propone di analizzare il rapporto tra fotografia e didascalia, al fine di dimostrare come il testo influenzi la fruizione dell'immagine.

Dapprima è stata condotta un'analisi teorica nell'ambito della letteratura critica che affronta il problema, in particolare i saggi di Jean Keim e Nancy Newhall, due importanti studi dedicati all'argomento. Viene poi considerato il dibattito semiologico, con un approfondimento sulle concezioni di Roland Barthes riguardo al messaggio fotografico; viene poi presa in esame la declinazione letteraria della didascalia da parte dello scrittore Michel Tournier, autore di opere incentrate sulla descrizione di fotografie.

Segue poi un'analisi del rapporto tra immagine fotografica e didascalia nell'ambito della comunicazione di massa: nel fotogiornalismo, in cui emerge una frequente strumentalizzazione della notizia per mezzo del rapporto manipolato tra testo e immagine, nelle riviste di moda e nella pubblicità, in cui funge da accattivante richiamo al pubblico, e nel fotoromanzo, in cui favorisce gli scopi ricreativi di questo genere.

Viene poi presa in esame l'arte contemporanea, nello specifico le opere che impiegano come *medium* la fotografia accostata a un testo: sono risultati di particolare rilievo i fotomontaggi di John Heartfield e Barbara Kruger, alcune opere di arte concettuale e soprattutto di Narrative Art.

A coronamento dello studio teorico viene proposta una possibile classificazione delle didascalie impiegate dai fotografi: sono state individuate 4 categorie maggiori in base al carattere denotativo o connotativo, alla posizione fisica interna all'immagine e alla negazione della didascalia stessa con la scelta del Senza titolo. Le prime due tipologie sono a loro volta suddivise in sottogruppi. Per ogni gruppo sono proposti esempi, cui segue l'approfondimento di alcune figure chiave come Clarence John Laughlin, Edward Weston, Minor White, Gillian Wearing ed Henry Hargreaves.

A conclusione del lavoro viene proposta un'ipotesi di mostra che si base su un'analisi sperimentale volta a dimostrare l'influenza del testo sulla fruizione dell'immagine: una fotografia di Riccardo Zipoli è stata mostrata, priva di titolo, a 20 persone di età diversa e a 20 di provenienza geografica diversa. A ciascuno è stata posta la stessa domanda: dare una didascalia che descrivesse la personale lettura dell'immagine. E' emersa una grande variabilità interpretativa che ha confermato i risultati dell'analisi teorica: la didascalia non costituisce un semplice elemento accessorio all'immagine ma rappresenta una componente essenziale dell'opera fotografica complessiva, intesa come binomio testo – immagine.

# 1. La didascalia nella letteratura critica

## 1.1. Inquadramento generale ed elementi costitutivi della didascalia

### 1.1.1. Breve storia della didascalia

La parola didascalia deriva dall'omonimo termine greco διδασκαλία (istruzione), derivato a sua volta da διδάσκω (insegnare).

Originariamente questo termine si riferiva all'attività di istruzione del coro lirico greco ad opera del maestro (διδάσκαλος), successivamente il vocabolo passò ad indicare l'intera rappresentazione drammatica, di cui il coro costituiva la parte essenziale. Ampliandosi ulteriormente il significato, didascalia si riferì poi all'insieme delle rappresentazioni teatrali che un autore proponeva al pubblico, ed infine alla lista cronologica delle rappresentazioni drammatiche.

L'uso del termine didascalia in una accezione più vicina a noi si ha con le scritte epigrafiche, in cui erano riportati il nome dell'arconte eponimo, quelli dei poeti, col titolo delle opere da essi presentate, e il nome del relativo protagonista, e infine il nome del protagonista vincitore.

Le fonti a nostra disposizione ci vengono da “una serie di frammenti iscritti che furono rinvenuti sul pendio meridionale dell'acropoli d'Atene, nelle immediate vicinanze del teatro di Dioniso”<sup>1</sup>.

Tale significato perdurerà attraverso i secoli, dal momento che ancora nel 1728 per didascalia si intende “in Atene e più tardi anche in altre città del mondo greco e romano, il resoconto annuale degli spettacoli teatrali redatto dall'arconte”<sup>2</sup>.

Sempre in ambito teatrale, a partire dal 1885 didascalia passò a designare “l'indicazione aggiunta al testo di un'opera teatrale”<sup>3</sup>, vale a dire le indicazioni dell'autore o dello sceneggiatore, relativamente alla recitazione e alla scenografia (come la descrizione della scena all'inizio di ogni atto, le notazioni per l'entrata o l'uscita dei personaggi, il

---

<sup>1</sup> Voce “Didascalia” in Enciclopedia Italiana (1931) in [www.treccani.it/enciclopedia/](http://www.treccani.it/enciclopedia/)

<sup>2</sup> Cortelazzo – Zolli 1999: voce “Didascalia”.

<sup>3</sup> Cortelazzo – Zolli 1999: voce “Didascalia”.

tono con cui va detta una battuta). Si va dai brevi suggerimenti di Goldoni alla minuziosità di Pirandello.

Nelle arti figurative la didascalia diventa scritta esplicativa, generalmente iscritta su cartiglio, usata in miniature e in dipinti o rilievi di grandi dimensioni.

In ambito cinematografico essa assume grande rilievo con il film muto, nella forma di una scritta impressa su una sequenza di fotogrammi e riprodotta, perciò, sullo schermo, come commento all'immagine.

Nell'uso corrente didascalia si riferisce ad ogni tipo di scritta esplicativa che accompagna una illustrazione, in genere fotografica: questo significato è testimoniato per la prima volta nel 1953 dal pittore e scrittore Luigi Bartolini che definisce la didascalia "dicitura informativa che accompagna un'illustrazione"<sup>4</sup>.

La presente ricerca si propone di analizzare la didascalia fotografica e il rapporto che essa intrattiene con l'immagine, con particolare attenzione all'influenza reciproca tra testo e fotografia.

### **1.1.2. La didascalia fotografica: funzioni e tipologie**

Il rapporto tra la fotografia e la didascalia rappresenta un argomento complesso e carente di analisi specifiche. Tra gli studi dedicati alla fotografia in ambito storico, critico, semiologico, filosofico e artistico sono emersi interessanti spunti di riflessione: il presente lavoro si propone di approfondirli e rispondere all'appello di Jean Keim<sup>5</sup> affinché vengano analizzati "i problemi innumerevoli che ci pongono questi testi singolari"<sup>6</sup>, cioè le didascalie.

Di importanza fondamentale sono due studi specifici, da cui prende spunto la presente ricerca, che analizzano la natura e le tipologie della didascalia: si tratta del saggio di Jean Keim *La fotografia e la sua didascalia*<sup>7</sup>, pubblicato nel 1963 sulla rivista "Lo Spettacolo", in italiano, inglese e francese, e del saggio di Nancy Newhall *The Caption*.

---

<sup>4</sup> Cortelazzo – Zolli 1999: voce "Didascalia".

<sup>5</sup> Keim 1963.

<sup>6</sup> Keim, 1963: 18.

<sup>7</sup> Keim 1963.

*The mutual relation of words/photographs*<sup>8</sup>, pubblicato sul primo numero della rivista “Aperture”<sup>9</sup>.

### **1.1.2.1. Jean Keim *La fotografia e la sua didascalia***

Nel primo saggio l’autore affronta in modo ampio e dettagliato la problematica inerente il testo che accompagna l’immagine fotografica, partendo dall’assunto che “la fotografia rischia sempre di essere fraintesa quando non abbia l’ausilio indispensabile della parola”<sup>10</sup>.

Keim sostiene l’universalità della didascalia<sup>11</sup>, fondando la propria tesi su quanto affermato da Roland Barthes riguardo alla fotografia destinata alla stampa: “ad una struttura fotografica è allegata una struttura linguistica”<sup>12</sup>. Questo comporta un legame inscindibile tra le due componenti dell’entità ibrida “fotografia + didascalia”<sup>13</sup>, la cui unità garantisce la comprensione del significato a un livello più profondo del semplice godimento estetico e della “impressione diffusa”<sup>14</sup> derivante dall’osservazione di un’immagine priva di testo. Infatti, spiega Keim, lo scopo della didascalia consiste nel precisare il significato dell’immagine, contestualizzando la fotografia dal punto di vista biografico, temporale e geografico. Lo studioso osserva come la funzione espressiva dell’immagine<sup>15</sup> sia insufficiente alla sua lettura, in quanto “la comunicazione trasmessa da una fotografia senza didascalia, rimane indecisa, imprecisata”<sup>16</sup>.

Contestando quindi le teorie semiologiche che affermano l’esistenza di un linguaggio fotografico, Keim accoglie la teoria di Barthes secondo cui la fotografia sarebbe un messaggio senza codice<sup>17</sup>, la cui completezza è assicurata dalla presenza del testo.

---

<sup>8</sup> N. Newhall 1952: 66-79.

<sup>9</sup> Bunnell 2012.

<sup>10</sup> Keim 1963: 3.

<sup>11</sup> Si consideri che lo studio di Keim risale agli anni ’60, nei decenni successivi, soprattutto nell’ambito artistico, si sviluppò la tendenza ad eliminare il titolo della foto o ridurlo al “Senza titolo”, allo scopo di catalizzare l’attenzione unicamente sull’immagine (in merito si veda 4.1.2.4.).

<sup>12</sup> Barthes 1982: 7.

<sup>13</sup> Keim 1963: 5.

<sup>14</sup> Keim 1963: 4.

<sup>15</sup> Keim 1963: 5.

<sup>16</sup> Keim 1963: 5.

<sup>17</sup> Barthes 1982: 7.



A conferma di tale teoria riporta l'esempio di un testo francese degli anni '40, *Paris imprévu*, di Louis Cheronnet<sup>18</sup>, in cui l'autore racconta Parigi attraverso le fotografie scattate dal fotografo Marc Foucault in luoghi molti noti ma con inquadrature che li rendono difficilmente riconoscibili. Le didascalie, con relativa indicazione geografica, sono poste alla fine del libro, creando una sorta di “quiz fotografico”<sup>19</sup> in cui il lettore scopre, grazie al testo, che l'immagine irriconoscibile appena osservata

appartiene a un luogo familiare: ad esempio una casa a due piani, semplice e modesta, si rivela appartenere alla via del Chiostro di Notre – Dame<sup>20</sup>.

Per avvalorare l'importanza del testo scritto Keim cita il lavoro dello studioso John R. Whiting, *Photography is a language*<sup>21</sup>, in cui la didascalia viene considerata uno degli strumenti imprescindibili per la costruzione di una storia fotografica:

“la didascalia è il materiale scritto specifico per una determinata immagine [...], è ciò che ricordi quando parli a qualcuno di un'immagine vista su di una rivista”<sup>22</sup>.

Le funzioni principali di questo particolare tipo di testo consistono nel dare informazioni riguardo l'immagine e guidare l'occhio del fruitore nell'osservazione della foto; le didascalie inoltre sono un collegamento tra più immagini e con le altre parti scritte, creando così un tutt'uno omogeneo<sup>23</sup>. Whiting spiega poi come realizzare una didascalia efficace, il cui requisito basilare è di essere breve e incisiva, completa delle informazioni necessarie a seguire il filo del racconto passando alle immagini successive.

---

<sup>18</sup> Cheronnet 1946.

<sup>19</sup> Keim 1963: 5.

<sup>20</sup> Cheronnet, 1946: 133.

<sup>21</sup> Whiting 1946.

<sup>22</sup> Whiting 1946: 97-98.

<sup>23</sup> Whiting 1946: 98.

Per verificare la validità delle didascalie propone un esperimento: selezionato un racconto fotografico da un numero di *Life*<sup>24</sup>, elimina le immagini e unisce le didascalie per formare una narrazione solo testuale: il risultato è un racconto coerente e comprensibile. Se si osservano invece le foto senza didascalie il messaggio trasmesso risulta ambiguo, l'attenzione si disperde su molti particolari, mentre la didascalia indirizza lo sguardo ai punti di interesse, come “un dito verbale puntato all'immagine”<sup>25</sup>.

In tal senso è esemplificativa la didascalia apposta a una foto di Ewing Krainin:



“Ruth Timpe studia quadri e una statua di nudo a Gimbels così può scrivere un annuncio pubblicitario. La tela sullo sfondo costa \$7,998”<sup>26</sup>.

L'interpretazione dell'immagine, in cui la presenza di molti elementi ne rende difficile la comprensione, viene orientata in un senso preciso grazie alle parole, che trasformano la fotografia in una breve narrazione autonoma.

---

<sup>24</sup> Sceglie il racconto *Ragazze di provincia fanno compere ai grandi magazzini di città* pubblicato su *Life* nell'ottobre 1945, cit. in Whiting 1946: 98.

<sup>25</sup> Whiting 1946: 99.

<sup>26</sup> Whiting 1946: 99.

Per quanto riguarda l'autore della didascalia la persona più qualificata, continua Keim, è il fotografo, il cui occhio ha selezionato la scena rappresentata ed è l'unico in grado di cogliere e spiegare particolari sfuggiti al momento dello scatto: quando l'autore del testo coincide con quello della foto il risultato finale è un'entità a sé, formata dal connubio tra foto e didascalia<sup>27</sup>.

Esempio paradigmatico è il maestro Henri Cartier-Bresson<sup>28</sup>, per il quale la didascalia esprime il proprio punto di vista ed è il mezzo con cui esporre i dati tecnici, estetici e morali di ogni immagine: un diario in duplice forma, visiva e testuale<sup>29</sup>.

A differenza delle altre arti, quali pittura e scultura, in cui il titolo è parte integrante dell'opera e perciò non soggetto a mutazioni, in fotografia l'unione con la didascalia è soltanto provvisoria.

Il testo può essere soggetto a revisione da parte dell'autore stesso in base al luogo e alle circostanze in cui presenta la foto, ad esempio una mostra o un libro fotografico: “in funzione del pubblico che si ha in mente di conquistare, cambia la didascalia”<sup>30</sup>.

In questo caso i cambiamenti si inseriscono nella linea voluta dall'autore. Si tratta invece di stravolgimento arbitrario quando la didascalia viene “riscritta”<sup>31</sup> da altri per fini differenti, caso molto frequente nella stampa quotidiana e periodica, in cui si sono verificati – e si verificano – casi estremi di modificazione dell'opera originale.

Esemplificativa in tal senso fu la campagna contro il Presidente Poincaré, costruita sulla base di una foto scattatagli in un cimitero di guerra: una smorfia dovuta a un raggio di sole fu l'espedito per accusarlo di aver deriso i caduti di guerra<sup>32</sup>.

L'episodio avvalorava la tesi di Susan Sontag riguardo al rapporto testo – immagine:

“La didascalia è la voce mancante, e ci si aspetta che esprima la verità. Ma anche una didascalia perfettamente esatta è solo una possibile

---

<sup>27</sup> Keim 1963: 8.

<sup>28</sup> Per un profilo completo dell'opera di Bresson si rimanda a Chéroux 2008.

<sup>29</sup> Keim 1963: 8.

<sup>30</sup> Keim 1963: 17.

<sup>31</sup> Keim 1963: 9.

<sup>32</sup> Keim 1963: 10.

interpretazione, necessariamente limitativa, della fotografia alla quale è unita. È un guanto che s'infila e si sfila con facilità”<sup>33</sup>.



Tale riflessione si basa sull'episodio di manipolazione giornalistica di una fotografia scattata da Joseph Kraft in Vietnam all'attrice americana Jane Fonda, attiva oppositrice della guerra. L'immagine, che la ritrae mentre ascolta un vietnamita che descrive le devastazioni dei bombardamenti americani<sup>34</sup>, fu pubblicata nel 1972 sulla rivista francese "L'Express" con una didascalia e un taglio dell'inquadratura che avevano lo scopo di mettere in cattiva luce l'attrice e attribuirle una volontà denigratoria che non corrispondeva alla realtà.

I registi francesi Godard e Gorin realizzarono un cortometraggio sulla vicenda, *Letter to Jane: An Investigation About a Still*<sup>35</sup>: si tratta di una sorta di antididascalia a una foto, una caustica critica all'immagine, nonché una lezione su come leggere una fotografia e decodificare la natura non innocente dell'inquadratura<sup>36</sup>.

“Da neutrale, la fotografia si va facendo partigiana”<sup>37</sup>, continua Keim, per cui i metodi per scuotere lo spettatore e catalizzare la sua attenzione si servono del sensazionalistico e dell'insolito, i fotografi vedono travisate le proprie immagini. Cartier-Bresson, come contromisura, apponeva dietro ogni fotografia una scritta con il timbro di gomma in cui

---

<sup>33</sup> Sontag 2004: 97-98.

<sup>34</sup> Sontag 2004: 95-96.

<sup>35</sup> Farassino 2007.

<sup>36</sup> Sontag 2004: 96.

<sup>37</sup> Keim 1963: 10.

concedeva il diritto di riproduzione solo nel caso in cui venisse rispettato lo spirito della sua didascalia; Eugene Smith invece lasciò “Life” poiché veniva travisato il senso delle sue immagini e autorizzò la riproduzione della sua inchiesta a Pittsburgh<sup>38</sup> solo a condizione che venissero mantenute le didascalie scritte di suo pugno.

A questo proposito è bene tener presente come dal punto di vista legale<sup>39</sup>, pur non essendoci esplicita tutela dell'autore per quanto riguarda la didascalia – si può quindi supporre l'esistenza di un vuoto normativo in proposito – l'autorialità della fotografia sia oggetto di giurisprudenza: in ambito internazionale la materia è disciplinata dalla *Convenzione Universale sul diritto d'autore* (Ginevra 6 ottobre 1952), ratificata in Italia nel 1977 con la legge 306 (L. 306/1977)<sup>40</sup>, e dai Trattati W.I.P.O sul copyright<sup>41</sup> del 1996.

In ambito nazionale italiano essa è tutelata dalla *Legge sul diritto d'autore* (L.633/1941)<sup>42</sup>, testo entrato in vigore nel 1941, consolidato nel 2008 e modificato con decreto legislativo nel 2014 (D.lgs. 22/2014). Le fotografie rientrano tra le opere protette dalla legge in quanto opere dell'ingegno (art. 2) e ad esse è dedicato il Capo V, di cui rileva in particolare – ai nostri fini – l'articolo 88, in base al quale “Spetta al fotografo il diritto esclusivo di riproduzione, diffusione e spaccio della fotografia, salve le disposizioni stabilite dalla Sezione II del Capo VI di questo titolo, per ciò che riguarda il ritratto e senza pregiudizio, riguardo alle fotografie riproducenti opere dell'arte figurativa, dei diritti di autore sull'opera riprodotta”<sup>43</sup>. La normativa vieta la rielaborazione e le modifiche che non abbiano ottenuto il consenso dell'autore, tutela che scade 70 anni dopo la morte dell'autore. Tuttavia è prevista l'utilizzazione di materiale coperto da diritti d'autore a fini didattici, di ricerca scientifica, di critica o di discussione, purché siano rispettati i diritti morali, principalmente il diritto di paternità dell'opera.

---

<sup>38</sup> Si veda Trachtenberg 2001

<sup>39</sup> Per lo studio del diritto in materia fotografica si rimanda a Dell'Arte 2004.

<sup>40</sup> Per il testo completa si veda <http://www.ubertazzi.it/it/codice/doc17.pdf>.

<sup>41</sup> Per il testo completo si veda [http://www.aesvi.it/cms/attach/editor/INTERNAZIONALE\\_01.pdf](http://www.aesvi.it/cms/attach/editor/INTERNAZIONALE_01.pdf).

<sup>42</sup> Per il testo completo si veda [http://www.interlex.it/testi/141\\_633.htm](http://www.interlex.it/testi/141_633.htm).

<sup>43</sup> Art 86, Capo IV, L. 633/1941.

Tornando a Keim, riguardo al contenuto della didascalia individua quattro elementi costitutivi<sup>44</sup>: il nome dell'autore, l'anno di realizzazione, le informazioni tecniche e il tema rappresentato.

Per le questioni inerenti l'autore vale quanto enunciato in materia legislativa, inoltre il fotografo è logicamente la persona più qualificata a fornire le indicazioni tecniche, come il tipo di macchina utilizzata, l'apertura di diaframma, il tempo di posa, il tipo di carta da stampa.

Nel caso di immagini fuori dalle possibilità dell'occhio umano si segnalano le particolari condizioni di realizzazione, ad esempio per la sua celebre *Corona di latte* Harold G. Edgerton indicò il tempo di scatto di 1/1000000° di secondo; lo stesso avviene per le tecniche di microfotografia e macrofotografia e per i procedimenti speciali come le esposizioni solari, i fotogrammi, le tirature in negativo, le foto stroboscopiche, i montaggi.

A riprova dell'importanza del fotografo come autore della didascalia, è il fatto che sia lui stesso ad indicare il tema, "elemento primordiale [...] se la fotografia vuole essere documento"<sup>45</sup>: la funzione di precisazione della didascalia è infatti particolarmente rilevante nella fotografia documentaria, in cui l'impatto visivo dell'immagine, per quanto forte, non sarebbe sufficiente a chiarire le circostanze dell'evento, e quindi a raggiungere lo scopo di informare il pubblico, e smuoverne la coscienza, riguardo a situazioni sociali e politiche particolarmente delicate. Esempi paradigmatici sono le fotografie di Lewis Hine che documentano le condizioni degli operai negli Stati Uniti dell'epoca, come *Filatura di cotone nella Carolina, durante il 1908*<sup>46</sup>, o *Persone in procinto di essere fucilate* (1969) di Ronald Haeblerle<sup>47</sup>, in cui il titolo accresce esponenzialmente la carica emotiva della foto, che ritrae un gruppo di persone prima della fucilazione, durante il massacro di Mai Lai. Si tratta di una risposta fotografica estrema, elemento dominante nella fotografia di reportage sul Vietnam che trasmette l'idea di insensatezza della guerra.

---

<sup>44</sup> Keim 1963: 11-14.

<sup>45</sup> Keim 1963: 12.

<sup>46</sup> Keim 1963: 13.

<sup>47</sup> Clarke 2009: 183-184 .

Secondo Keim un preciso valore documentario hanno le didascalie delle foto scattate da Dorothea Lange e pubblicate nel 1939 nel libro realizzato in collaborazione con il marito Paul Schuster Taylor, *An American exodus: a record of human erosion*<sup>48</sup>. Il servizio, realizzato su commissione della Farm Security Administration, aveva lo scopo di documentare le condizioni di povertà rurale americana nel periodo della Depressione, che sfociò in una migrazione di massa verso la California.

I testi che accompagnano le immagini riportano frasi ascoltate dai fotografi durante le riprese, trasformando così la didascalia in un prezioso documento di valore storico e politico. Ad esempio la foto di una scala in legno dai gradini sconnessi è accompagnata dalle seguenti parole:

"The Committee's examination of the agricultural ladder has indicated an increasing tendency for the rungs of the ladder to become bars – forcing imprisonment in a fixed social status from which it is increasingly difficult to escape."  
*President's Committee on Farm Tenancy.*

Georgia / 1937. LC-USF34-018030-E



“Il controllo della Commissione sulla scala agricola ha evidenziato la crescente tendenza dei gradini della scala a diventare sbarre – forzando l’imprigionamento in uno status sociale fisso da cui è sempre più difficile scappare”.

Presidente della Commissione sull’Affitto delle Aziende Agricole, Georgia, 1937<sup>49</sup>.

Proprio per il suo forte valore documentario, la didascalia può essere usata, ed è stato fatto spesso, per diffondere un’informazione volontariamente falsa<sup>50</sup>.

I casi più eclatanti riguardano foto belliche della prima Guerra Mondiale in cui il testo modifica addirittura il vincitore della battaglia in relazione al Paese in cui la foto viene pubblicata: la stessa immagine rappresenta *Americani vincitori nell’Argonne, Canadesi*

<sup>48</sup> Lange - Schuster Taylor 1939.

<sup>49</sup> Si rimanda al testo completo di Lange - Schuster Taylor 1939.

<sup>50</sup> Si tornerà sul problema in seguito.

*vincitori nell'Argonne, Australiani vincitori nell'Argonne*<sup>51</sup>, con una conseguente perdita del valore documentario.

La didascalia può inoltre essere usata a scopo umoristico, come nel libro *Who's in charge here?* di Gerald Gardner<sup>52</sup> in cui ad alcune foto di attualità vengono accostate frasi che si intonano con gli atteggiamenti dei personaggi ritratti ma sono in forte contrasto con la realtà.

Ad esempio Gardner mostra una foto in cui il presidente Truman saluta una signora che ricambia con un sorriso, mentre all'altra donna presente nella foto l'autore fa dire "è meglio non parlare con gli estranei"<sup>53</sup>.

La forma tipica della didascalia consta di un paio di frasi concise in un carattere tipografico che attira lo sguardo, è collocata sopra o sotto o a fianco dell'immagine, in modo che dopo una prima occhiata alla fotografia il fruitore sia indotto a leggere il testo, per poi ritornare all'immagine<sup>54</sup>, in una dialettica di osservazione e lettura che porta ad una progressiva comprensione del messaggio.



Ci sono inoltre didascalie inserite all'interno dell'immagine<sup>55</sup>, come nella celebre *Donna Cieca* di Paul Strand in cui la donna ritratta tiene un cartello con la scritta "Blind [cieca]" che, essendo anche il titolo della foto, fornisce una chiave di lettura univoca all'intera composizione<sup>56</sup>.

---

<sup>51</sup> Keim 1963: 13.

<sup>52</sup> Gardner 1980.

<sup>53</sup> Keim 1963: 14.

<sup>54</sup> Keim 1963: 15.

<sup>55</sup> Si veda 4.1.2.3.

<sup>56</sup> Clarke 2009: 125-126.

Nel caso di serie fotografiche, raggruppate in una mostra, un libro o un periodico, può esserci una didascalia che abbraccia l'intero tema accompagnata da altre singole che inquadrano nel contesto un preciso argomento<sup>57</sup>, oppure una generale che funge da chiave interpretativa per l'intero gruppo, o una soluzione intermedia in cui il titolo complessivo è affiancato da sezioni tematiche.

Quest'ultimo è il caso della celebre mostra *The Family of Man*<sup>58</sup>, organizzata nel 1955 da Edward Steichen per il MoMa di New York<sup>59</sup> in cui furono presentate 503 fotografie provenienti da 68 Paesi e scattate da 273 fotografi, allo scopo di creare un grande poema collettivo che celebrasse l'uomo. Le immagini furono divise in categorie generali, come creazione, nascita, amore, lavoro, morte, giustizia, pace<sup>60</sup>, che rappresentano grandi temi universali attraverso i quali osservare la vita da un punto di vista antropologico.

Lo stile delle didascalie può essere molto variegato, per cui Keim ne costruisce una sorta di classificazione<sup>61</sup>: poetico nelle foto di Lewis Carrol, ottocentesco (l'autore intende forse romantico?) nei pittorialisti come Oscar G. Rejlander (*Le due strade della vita*, 1857) o Henri P. Robinson (*Primavera*, 1896); è drammatico nei settimanali, ironico in opere come *Piccolo museo della curiosità fotografica* di Louis Cheronnet; può essere essenziale (l'autore parla di didascalia scarna) come nelle tre fotografie di un piroscifo che naviga, viene silurato e affonda, a cui viene dato il titolo *Going. Going. Gone*<sup>62</sup>, o al contrario enfatico, soprattutto nei rotocalchi popolari. Keim non considera la tipologia del "senza titolo" che nella sua ermeticità apre notevoli problematiche interpretative che verranno discusse nel proseguo della presente ricerca<sup>63</sup>.

L'autore accenna infine all'ambito pubblicitario, in cui, come si vedrà<sup>64</sup>, l'insieme testo - immagine ha lo scopo di adescare il pubblico per polarizzarne l'attenzione.

---

<sup>57</sup> Keim 1963: 15.

<sup>58</sup> Steichen 1955.

<sup>59</sup> Dopo la presentazione al Moma la mostra fu itinerante per 8 anni, finché fu donata al Lussemburgo, terra d'origine di Steichen, dove è attualmente conservata nel Château di Clervaux e dal 2003 è entrata a far parte del patrimonio Unesco.

<sup>60</sup> Clarke 2009: 29.

<sup>61</sup> Keim 1963: 16.

<sup>62</sup> Keim 1963: 16.

<sup>63</sup> Si veda 4.1.2.4.

<sup>64</sup> Si veda 2.3.

### 1.1.2.2. Nancy Newhall: *The Caption*

Passando al secondo saggio citato in apertura<sup>65</sup>, si osservi che Nancy Newhall analizza la forma ibrida della “foto-scrittura” come un’entità a sé, un medium che influenza il modo di pensare. Innanzitutto distingue tra titolo, didascalia e testo, in base alle informazioni fornite da ognuno e dalla dipendenza o autonomia dalla fotografia<sup>66</sup>.

Pur non dichiarandolo esplicitamente l’analisi della Newhall considera l’uso della fotografia prettamente in ambito giornalistico, per cui è opportuno tenerne conto nella lettura della sua teoria.

Il titolo rappresenta un’identificazione di chi o cosa, dove e quando una fotografia è stata fatta. Considera il titolo statico e privo di significato se separato dalla fotografia.

La didascalia, di lunghezza non superiore a 4 righe, aggiunge informazioni e influenza l’interpretazione dell’immagine. A differenza del titolo per la Newhall la didascalia è dinamica, in quanto sviluppa le informazioni fornite dal titolo e spesso fa uso della connotazione delle parole per rinforzare la connotazione della fotografia.

Il testo invece accompagna una serie di fotografie fornendo informazioni sul tema trattato ed è completo e autonomo dall’immagine.

La studiosa individua poi 4 tipologie principali di didascalia: enigmatica, corrispondente a un saggio in miniatura, narrativa e aggiuntiva.

Per “didascalia enigmatica” intende una frase estrapolata da un testo e posta sotto a una fotografia: l’attenzione è catturata dall’immagine e poi dalla didascalia, ma per comprendere a pieno il significato il lettore deve leggere il testo nella sua interezza. Questa tipologia è tipicamente utilizzata dal “Time”<sup>67</sup>.

La “didascalia come saggio in miniatura” dà alla fotografia completa autonomia, in quanto fornisce in modo ampio tutte le informazioni necessarie alla corretta lettura dell’immagine. Questa tipologia è frequentemente impiegata da “Life”<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> N. Newhall 1952.

<sup>66</sup> N. Newhall 1952: 67.

<sup>67</sup> N. Newhall 1952: 67.

<sup>68</sup> N. Newhall 1952: 68.

La “didascalia narrativa” è quella più comune:

“dirige l’attenzione alla fotografia, di solito inizia con una frase d’effetto in grassetto, poi narra cosa avviene nella fotografia e si conclude con un commento. In una foto-storia funge da ponte tra il testo e la fotografia”<sup>69</sup>.

Per la Newhall questa tipologia riguarda il giornalismo, che ella definisce “un’arte collettiva”<sup>70</sup> di cui fa parte anche il pubblico che legge.

Per quanto riguarda la didascalia, essa ha il potere, come si vedrà, di influenzare significativamente - o proprio guidare - l’interpretazione della notizia da parte dei lettori; la sua funzione di base, cioè combinarsi con l’immagine in tutt’uno unitario, riesce a compiersi quando il lavoro del giornalista e quello del fotografo si integrino armonicamente in modo tale che le parole contribuiscano a leggere la fotografia, senza prevaricazioni o forzature.

La “didascalia aggiuntiva” è la forma più innovativa: va oltre i fatti e “aggiunge una nuova dimensione”<sup>71</sup> in quanto “combina le proprie connotazioni con quelle della fotografia per produrre una nuova immagine nella mente dello spettatore [...] che non esiste né nelle parole né nella fotografia, ma solo nella loro giustapposizione”<sup>72</sup>. Tra i primi utilizzatori si annoverano gli artisti surrealisti nella rivista “La Revolution Surrealiste”. Il principio alla base di questa tipologia è l’indipendenza e interdipendenza dei due medium: “le parole non ripetono a pappagallo ciò che dice la fotografia, le fotografie non sono illustrazioni”<sup>73</sup>.

Esempi di proficua integrazione sono alcuni libri fotografici come *Land of the Free* (1938) di Archibald MacLeish, *An American Exodus* (1939) di Dorothea Lange e Paul Tylor e soprattutto *Summer’s Children* (1951) di Barbara Morgan, “la più fantasiosa integrazione di immagini e parole che abbia mai visto”<sup>74</sup>.

---

<sup>69</sup> N. Newhall 1952: 68.

<sup>70</sup> N. Newhall 1952: 69.

<sup>71</sup> N. Newhall 1952: 68.

<sup>72</sup> N. Newhall 1952: 68.

<sup>73</sup> N. Newhall 1952: 78.

<sup>74</sup> N. Newhall 1952: 78.

## 1.2. La didascalia nel dibattito semiologico

Nell'ambito della semiologia, disciplina che studia l'universo dei segni e dei loro significati, la fotografia costituisce un settore di interesse poiché viene considerata forma comunicativa e quindi dotata di un proprio linguaggio.

All'interno di questo vasto campo di studi emergono alcune considerazioni interessanti riguardanti il rapporto tra l'immagine fotografica e la didascalia. L'analisi più ampia spetta a Roland Barthes, che se ne occupa nei due saggi *Il messaggio fotografico* e *Retorica dell'immagine*<sup>75</sup>, e in *La camera chiara*<sup>76</sup>. Prima di esaminare le teorie del semiologo è opportuna una breve panoramica sul dibattito semiologico riguardante la fotografia.

### 1.2.1. La posizione dei semiologi sulla fotografia

#### 1.2.1.1. La fotografia e il linguaggio

Stabilito che il segno è “qualsiasi fatto, manifestazione, fenomeno da cui si possono trarre indizi, deduzioni, conoscenze”<sup>77</sup>, la fotografia in quanto immagine, rientra nella fattispecie dei segni iconici e come tale ha funzione comunicativa.

Il segno<sup>78</sup>, formato da significante (insieme di segni, linguistici e non, che indicano qualcosa) e significato (l'immagine concettuale di quanto espresso dal significante), è alla base dell'atto comunicativo, il quale si realizza mediante una serie di elementi: si svolge entro un *contesto*, in cui l'*emittente* attiva la comunicazione attraverso un *messaggio*, il cui oggetto si riferisce a un *referente*, ed è rivolto, attraverso il mezzo di propagazione fisica del *canale*, al *ricevente*. Esso riceve ed interpreta il messaggio mediante il *codice*, formato dall'insieme di elementi di cui sono in possesso emittente e ricevente e che permettono la decodifica del messaggio<sup>79</sup>.

Bisogna però tenere in considerazione che non tutti i teorici concordano sull'applicazione di categorie del linguaggio verbale a quello iconico. Ad esempio, per

---

<sup>75</sup> Entrambi contenuti in Barthes 1982: 5-41.

<sup>76</sup> Barthes 2003.

<sup>77</sup> Cortellazzi – Zolli 1999: voce “Segno”.

<sup>78</sup> Si veda Barthes 1992: 26-32.

<sup>79</sup> Si veda Jakobson 2002: 65-78.

**Michele Giordano**, porre un'affinità fra analisi del linguaggio e della fotografia è problematico in quanto i due ambiti “sono comunicanti ma non coincidenti”<sup>80</sup>. **Claudio Marra**, da parte sua, mette in guardia da una fossilizzazione sulla “dimensione sintattica del segno fotografia” poiché lascia in secondo piano la vera caratteristica della fotografia, quella cioè di documento d'uso, dotato dunque di una funzione pragmatica. Tale funzione è ben poco riducibile al quadro interpretativo della semiologia che nella complessità delle sue analisi sembra voler sottolineare come “chi privilegia l'orizzonte pragmatico sia a conti fatti un ingenuo”<sup>81</sup>.

### 1.2.1.2. La fotografia come segno iconico

**Charles Sanders Peirce**, che individua tre classi di segni<sup>82</sup>, colloca la fotografia nella seconda, a cui appartengono gli indici (“un indice è un segno che si riferisce all'oggetto che esso denota” con il quale “ha necessariamente qualche qualità in comune”<sup>83</sup> come può esserlo “una meridiana o un orologio che *indicano* l'ora del giorno o un barometro che segna bassa pressione quando l'aria è umida è un indice di pioggia. ...”)<sup>84</sup>. Lo studioso osserva, infatti, che le fotografie “da certo punto di vista sono esattamente simili agli oggetti che rappresentano” anche se “questa somiglianza è dovuta al fatto che le fotografie sono state prodotte in circostanze in cui erano fisicamente forzate a corrispondere punto per punto alla realtà”, per cui appartengono alla seconda classe di segni, che egli definisce “segni per connessione fisica”<sup>85</sup>. La fotografia pertanto è un indice.

La concezione di Peirce viene sviluppata da **Roland Barthes**, il quale, come si vedrà, ritiene che la fotografia sia una copia della realtà, più precisamente un *analogon meccanico*<sup>86</sup>: a tale posizione si oppone nettamente **Umberto Eco**, secondo il quale essa è una sorta di impronta e pertanto non può esprimere una reale analogia con

---

<sup>80</sup> Giordano cit. in Marra 2001: 138.

<sup>81</sup> Marra 2001: 145-146.

<sup>82</sup> In ambito semiologico il segno è ciò che si rapporta ad un oggetto del quale è, sotto diverse forme, una rappresentazione.

<sup>83</sup> Peirce 2003: 2.247

<sup>84</sup> Peirce 2003: 2286

<sup>85</sup> Peirce 2003: 2.281.

<sup>86</sup> Barthes 1982: 7.

l'oggetto, ma solo la corrispondenza fra esso e le opinioni diffuse di una certa epoca storica, ciò che egli chiama "un sistema semantico che dipende dalla precedente codifica dell'esperienza percettiva"<sup>87</sup>. La fotografia è fornita perciò di una *capacità indicale*, cioè della capacità di affermare che "lì dove ora c'è il segno era esistito un oggetto"<sup>88</sup>, vale a dire che essa reca l'impronta di un passato più o meno recente, ma comunque passato. Riguardo alla veridicità della fotografia egli afferma che essa può mentire non solo attraverso esplicite manipolazioni ma anche in relazione a ciò che è fuori dell'inquadratura, poiché, ciò che fa da contesto al soggetto, ossia "il referente oggettivo"<sup>89</sup>, può essere oggetto di congetture: questo apre uno spazio notevole per interventi intesi a suggerire differenti interpretazioni dell'immagine.

Riguardo alle caratteristiche specifiche della fotografia come segno, **Philippe Dubois**<sup>90</sup> ne individua due tipologie: generiche, cioè tipiche di ogni immagine, e specifiche, quindi proprie della sola fotografia. Queste ultime sono la distanza, sia spaziale sia temporale, tra l'immagine e l'oggetto, la natura piatta del supporto, ma soprattutto la frattura temporale fra il momento dell'osservazione e quello dello scatto, che per Barthes consisteva nello scarto tra il momento presente della fruizione e l'istante passato dello scatto<sup>91</sup>. Per questa ragione la fotografia non può prescindere dall'implicazione del soggetto nell'esperienza, per cui essa si qualifica non per la somiglianza con la realtà ma per il modo con cui essa è stata realizzata. Un simile approccio valorizza essenzialmente la modalità di produzione, la prassi fotografica, cioè *l'atto fotografico*. È la relazione che inevitabilmente si stabilisce tra soggetto e oggetto a esprimere l'identità semiotica della fotografia, la cui peculiarità va pertanto ricercata "non nel risultato ma nella genesi"<sup>92</sup>.

**Jean-Marie Schaeffer**, considerando invece la fotografia prevalentemente come un "segno di ricezione"<sup>93</sup>, mettendo dunque in risalto il ruolo del ricevente che deve saperla identificare e interpretare, propende per un'interpretazione pragmatica.

---

<sup>87</sup> Eco 1975: 274.

<sup>88</sup> Eco 1985: 24

<sup>89</sup> Eco 1985: 26

<sup>90</sup> Dubois 1983.

<sup>91</sup> Dubois 1983: 58.

<sup>92</sup> Dubois 1983: 64.

<sup>93</sup> Schaeffer 1987: 111.

La foto non è un altro tipo di immagine ma un prodotto che richiede al ricevente di riconoscerne l'origine tecnica e di recepirla sulla base di modalità percettive che variano a seconda dei contesti socioculturali.

Di fronte alle nuove tecniche di produzione dell'immagine, in particolare la sua digitalizzazione, Schaeffer deve però concludere che esse hanno aperto spazi enormi per la manipolazione, per cui l'immagine non è più necessariamente in relazione con l'esterno. Con il processo digitale è possibile far recepire come reale un'immagine che non lo è e questo pone fine al valore di *analogon* (Barthes) o impronta (Eco) tradizionalmente attribuito alla fotografia. Resta solo, come unico criterio possibile di identificazione dell'immagine, la "fiducia implicita del ricevente nei confronti della presupposta onestà di colui che presenta l'immagine come immagine fotografica"<sup>94</sup>.

A questo proposito bisogna considerare che la nuova identità digitale della fotografia ha fatto sorgere questioni semiologiche nuove, che non riguardano più il problema della relazione fra la fotografia e la realtà, ma di che cosa comunichi l'immagine digitale, se il vero, il verisimile o il falso: mentre la tradizionale fotografia meccanica "ri-produceva il reale, sia pure in certi gradi"<sup>95</sup>, osserva **Paolo Fabbri**, la fotografia digitale è in grado di "farci vedere *quel che non c'è e quello che c'è* più e meglio di quanto esso sia"<sup>96</sup>.

### 1.2.1.3. La funzione denotativa e connotativa della fotografia

Il rapporto tra denotazione e connotazione, centrale negli studi semiologici<sup>97</sup>, trova una sua specifica declinazione in ambito fotografico: analizzato ampiamente da Barthes, come si vedrà, sia in termini generali<sup>98</sup> sia nella sua accezione fotografica<sup>99</sup>, viene ripreso da **René Lindekens** nella sua *Semiotica della fotografia*<sup>100</sup>. Egli parte dalla distinzione fra le significazioni, cioè quanto si può dire dell'immagine fotografica tramite il linguaggio verbale dal punto di vista sia denotativo sia connotativo, e il senso,

---

<sup>94</sup> Schaeffer 1987: 113.

<sup>95</sup> [http://www.paolofabbri.it/interviste/immagini\\_giuste.html](http://www.paolofabbri.it/interviste/immagini_giuste.html)

<sup>96</sup> [http://www.paolofabbri.it/interviste/immagini\\_giuste.html](http://www.paolofabbri.it/interviste/immagini_giuste.html)

<sup>97</sup> Si veda ad esempio Prieto 1971.

<sup>98</sup> Barthes 1992: 73-77.

<sup>99</sup> Barthes 1982.

<sup>100</sup> Lindekens 1980.

vale a dire ciò che l'immagine suscita in noi e che il linguaggio verbale non è in grado di descrivere compiutamente.

Nell'ambito del livello denotativo il reale viene "iconizzato"<sup>101</sup>, cioè diventa immagine fotografica attraverso una serie di atti che sfociano nella produzione materiale della foto. La stretta analogia della foto con ciò che rappresenta, il fatto di essere cioè "conforme alla realtà visibile"<sup>102</sup> fa di essa un *analogon* (Lindekens fa suo il termine barthesiano) e costituisce sul piano semiologico il suo livello denotativo. Questo elemento denotativo si caratterizza tuttavia per una precisa peculiarità: il reale che la foto ci presenta non è quello autentico ma una riproduzione verosimile, per cui esiste uno "scarto inevitabile in rapporto al reale"<sup>103</sup>. Responsabile di questo scarto percettivo è l'origine tecnica dell'immagine fotografica, nella quale "intervengono delle aberrazioni derivate sia dalla stampa che dal trattamento"<sup>104</sup>. In questo modo viene messa in luce una sorta di ineffabilità del messaggio fotografico la cui impossibilità di essere espresso compiutamente in forma verbale fa sì che non siano possibili interpretazioni univoche.

Riguardo al difficile equilibrio tra denotazione e connotazione è interessante l'opinione di **Gillo Dorfles**. Egli, dopo aver definito la fotografia "tecnica che permette di riprodurre assai fedelmente il mondo esterno"<sup>105</sup> affermandone la funzione denotativa, osserva come in seguito alle scelte dell'operatore e dal contesto in cui viene usata venga ad assumere caratteristiche altamente connotative. Essa infatti realizza "la duplice funzione di latrice di un messaggio iconico e simbolico"<sup>106</sup>.

Molti studiosi hanno posto poi l'accento sulla funzione connotativa della fotografia nell'ambito dei mezzi di comunicazione di massa.

**Carlo Gentili**, muovendo dal celebre quadro di Magritte *Questa non è una pipa*, con cui l'artista vuole sottolineare come l'arte figurativa non sia una mimesi ma solo una

---

<sup>101</sup> Lindekens 1980: 203.

<sup>102</sup> Lindekens 1980: 237.

<sup>103</sup> Lindekens 1980: 234.

<sup>104</sup> Lindekens 1980: 266.

<sup>105</sup> Dorfles 2009: 131.

<sup>106</sup> Dorfles 2009: 131.

metafora della realtà, porta questo dibattito in ambito fotografico, ribadendo perciò il ruolo connotativo della fotografia che non può esprimere alcuna oggettività in quanto l'operatore non potrà prescindere dal contesto socio-ambientale in cui si è formato e in cui opera, pertanto non agirà come 'uomo naturale' ma come 'uomo culturale'<sup>107</sup>.

**Viviana Gravano**, a proposito dei mezzi di comunicazione, ritiene che il fotogiornalismo, luogo privilegiato per l'interazione foto - immagine, sia l'ambito in cui più esplicitamente si agisce in maniera non corretta riguardo alla percezione e fruizione delle immagini<sup>108</sup>, tesi confermata da **Liborio Termine**, secondo il quale nelle forme di comunicazione del mondo contemporaneo la fotografia si presta ad essere impiegata per qualunque scopo e a modificare la sua funzione in ogni momento, a seconda del contesto in cui viene usata<sup>109</sup>.

### **1.2.2. Roland Barthes: il messaggio fotografico e il suo rapporto con la didascalia**

Nei due saggi *Il messaggio fotografico*<sup>110</sup> e *Retorica dell'immagine*<sup>111</sup>, Barthes affronta in modo approfondito il problema inerente l'essenza del messaggio fotografico, in rapporto al testo che l'accompagna e in relazione alla predominanza dell'elemento denotativo o di quello connotativo.

#### **1.2.2.1. La fotografia come *analogon* della realtà**

Barthes definisce la fotografia un "messaggio senza codice"<sup>112</sup> poiché, osserva, nel passaggio dal reale all'immagine fotografica si verifica un fenomeno di riduzione che riguarda la proporzione, la prospettiva e il colore, ma non un processo di trasformazione poiché non è necessario disporre di un codice (come avviene invece con il linguaggio verbale e il testo scritto) per passare dal reale alla fotografia, che ne costituisce dunque

---

<sup>107</sup> Marra 2001: 150.

<sup>108</sup> Marra 2001: 152.

<sup>109</sup> Marra 2001: 169.

<sup>110</sup> Barthes 1982: 5-21.

<sup>111</sup> Barthes 1982: 22-41.

<sup>112</sup> Barthes 1982: 7.

il suo *analogon*<sup>113</sup> (non a caso le fotografie antecedenti l'era digitale sono chiamate 'analogiche'). Egli avvalorava la sua tesi mettendo in evidenza la differenza tra fotografia e le arti imitative come il disegno, la pittura o il cinema, che, per quanto mirino a una restituzione fedele del reale, sono intrinsecamente connotate dallo stile dell'autore, elemento che, secondo il semiologo, non sarebbe presente nella fotografia<sup>114</sup>.

La fotografia quindi, spiega Barthes ne *La camera chiara*, in cui mira a definire le caratteristiche proprie di questa tipologia di immagini rispetto alle altre, si limita ad affermare l'esistenza di ciò che rappresenta in maniera così inconfutabile che "non si distingue mai dal suo referente"<sup>115</sup>, dal quale risulta inseparabile. E' proprio questa aderenza tra fotografia e referente a rendere estremamente difficile l'individuazione della sua identità.

A riprova del legame intrinseco tra immagine fotografica e realtà rappresentata lo studioso ricorda come la fotografia non sia il punto di arrivo della ricerca pittorica ma una scoperta dei chimici allorché

"una circostanza scientifica, la scoperta della sensibilità alla luce degli alogenuri d'argento, ha permesso di captare e di fissare direttamente i raggi luminosi emessi da un oggetto variamente illuminato"<sup>116</sup>.

Proprio per questo, secondo Barthes, la fotografia sarebbe letteralmente un'emanazione del suo referente, il suo *analogon*, la testimonianza che una "cosa necessariamente reale è stata posta davanti all'obiettivo"<sup>117</sup> e che "la cosa è stata là"<sup>118</sup>: ne rappresenta l'autenticazione poiché anche se "può mentire sul senso della cosa, [non può farlo] mai sulla sua esistenza"<sup>119</sup>.

Il ragionamento di Barthes non tiene conto, né poteva farlo<sup>120</sup>, risulta oggi superato in quanto la tecnologia digitale è in grado di creare dal nulla immagini verosimilmente reali, ma in relazione alla fotografia analogica la sua tesi risulta condivisibile.

---

<sup>113</sup> Barthes 1982: 7.

<sup>114</sup> Affermazione non molto condivisibile in quanto è difficilmente negabile la presenza dell'impronta personale del fotografo.

<sup>115</sup> Barthes 2003: 7.

<sup>116</sup> Barthes 2003: 81.

<sup>117</sup> Barthes 2003: 77.

<sup>118</sup> Barthes 2003: 77.

<sup>119</sup> Barthes 2003: 87.

<sup>120</sup> Barthes morì nel 1980.

### 1.2.2.2. La fotografia come messaggio giornalistico

“Nei giornali, la fotografia è un messaggio. L’insieme di tale messaggio è costituito da una fonte di emissione, da un canale di trasmissione e da un ambiente di ricezione. La sorgente di emissione è la redazione del giornale, il gruppo dei tecnici a cui appartiene chi scatta la foto, chi la sceglie, chi la compone, la tratta, e infine chi le assegna un titolo, una didascalia e un commento. L’ambiente di ricezione è il pubblico che legge il giornale. Quanto al canale di trasmissione, è il giornale stesso o, più precisamente, un complesso di messaggi concorrenti, il cui centro è la fotografia, ma i contorni sono costituiti dal titolo, dalla didascalia, dall’impaginazione e, in modo più astratto ma non meno ‘informante’, dal nome stesso del giornale”<sup>121</sup>.

L’esordio del primo saggio introduce l’analisi di Barthes riguardo al contenuto della fotografia, inteso, sulla base del classico modello di comunicazione elaborato da Roman Jakobson<sup>122</sup>, come vero e proprio messaggio, soffermandosi in particolare sul problematico rapporto tra denotazione e connotazione e su quello tra immagine e didascalia che l’accompagna. In quest’ottica egli indirizza la sua indagine sull’uso della fotografia in ambito giornalistico dove ha modo di delineare un quadro preciso delle funzioni comunicative ausiliarie al messaggio fotografico.

Per Barthes la didascalia, oltre a produrre un messaggio, funge anche da canale di trasmissione, cioè da mezzo di propagazione fisica del codice, che l’emittente utilizza quando attiva la comunicazione per inviare il messaggio al ricevente, in questo caso il pubblico dei lettori.

Da ciò deriva il ruolo fondamentale che viene ad assumere il testo che accompagna la fotografia, in quanto l’immagine rappresenta il contenuto del messaggio e la didascalia, affiancata da importanti elementi di contestualizzazione della fotografia nel giornale, il mezzo per comunicarlo.

---

<sup>121</sup> Barthes 1982: 5.

<sup>122</sup> Jakobson 2002.

Nella sua forma di messaggio diffuso in ambito giornalistico, la fotografia richiede un metodo particolare di analisi dal momento che si presenta come un “oggetto fornito di autonomia strutturale”<sup>123</sup>, ma che va posto in relazione con la struttura testuale (titolo, didascalia, articolo), del giornale. L’informazione complessiva dipende quindi da due strutture concorrenti ma intrinsecamente differenti, da una parte le parole, dall’altra l’insieme di linee, superfici e colori.

### **1.2.2.3. La dimensione denotativa e connotativa della didascalia**

Come conseguenza di quanto affermato solo la fotografia sembra avere il diritto di rivendicare la sua essenza denotativa di *analogon* al reale, pertanto qualunque descrizione verbale che la accompagna, per quanto fedele, sarebbe un “messaggio secondo”<sup>124</sup>, una connotazione, in quanto significherebbe qualcosa di diverso da ciò che viene mostrato”<sup>125</sup>.

Questa tesi viene portata avanti da Lindekens, che osserva come la didascalia, anche solo aggiungendo denotazioni, limitandosi cioè a descrivere in maniera il più possibile neutra l’immagine, aggiunga comunque “un secondo scarto rispetto al reale”<sup>126</sup>.

Tuttavia Barthes, esaminando l’utilizzo della fotografia in ambito giornalistico, deve riconoscere che il messaggio fotografico in questo contesto contiene l’elemento connotativo, insito già a livello di produzione e ricezione dello stesso. Il paradosso fotografico consisterebbe allora nella coesistenza di due messaggi, l’*analogon* fotografico sprovvisto di codice e il “trattamento” o “scrittura”<sup>127</sup> che ne è dotato.

La connotazione, consistente nella “imposizione di un senso secondo al messaggio fotografico propriamente detto”<sup>128</sup>, si esplica ai vari livelli della produzione in base a una serie di procedimenti che Barthes classifica in due gruppi: il primo attiene alla modificazione del reale e comprende trucco, posa e disposizione degli oggetti; il secondo riguarda i procedimenti di fotogenia, cioè le tecniche di miglioramento estetico

---

<sup>123</sup> Barthes 1982: 6.

<sup>124</sup> Barthes 1982: 8.

<sup>125</sup> Barthes 1982: 8.

<sup>126</sup> Lindekens 1980: 252.

<sup>127</sup> Barthes 1982: 9.

<sup>128</sup> Barthes 1982: 10.

dell'immagine, o estetismo, che si manifesta quando la fotografia è deliberatamente manipolata per avvicinarla alla pittura o esasperarne il valore metaforico, e la sintassi. Quest'ultima entra in gioco nel caso di sequenze fotografiche, in cui il senso è dato dal preciso ordine in cui i singoli elementi vengono disposti.

Venendo a parlare più specificamente del rapporto immagine e didascalia, Barthes afferma che il testo che accompagna la fotografia costituisce un "messaggio parassita"<sup>129</sup>, la cui funzione è connotare l'immagine e quindi attribuirle significati secondi. Si tratta di un rovesciamento storico importante perché non è più l'immagine a essere subordinata a un testo, per il quale fungeva da illustrazione, ma è il testo a venir dopo l'immagine, risultandone un elemento di spiegazione o puntualizzazione.

L'effetto connotativo dell'immagine si interseca con quello del testo con una relazione variabile che può essere condensata nell'affermazione secondo la quale "più la parola si avvicina all'immagine e meno sembra connotarla"<sup>130</sup>, tanto che il messaggio verbale sembra confermare semplicemente l'elemento denotativo, effetto amplificato dalla disposizione fisica della didascalia rispetto all'immagine. Tuttavia una referenzialità assoluta del testo è impossibile in quanto nel passaggio dalla struttura iconica a quella testuale vengono elaborati ulteriori significati di connotazione, i quali possono semplicemente enfatizzare l'immagine oppure risultare completamente nuovi, cioè "proiettati retroattivamente nell'immagine"<sup>131</sup>.

E' questo il caso della strumentalizzazione dell'immagine a cui viene attribuito un significato arbitrario.

Non va inoltre dimenticata, continua Barthes, l'essenza storica e culturale della connotazione, per cui l'attribuzione di significato a un'immagine risulta inevitabilmente viziata dal contesto entro cui avviene. Questo conduce lo studioso a una conclusione che mette in discussione la sua stessa concezione della fotografia come *analogon* denotativo in quanto la percezione dell'immagine avviene per mezzo di un processo di verbalizzazione, vale a dire il pensiero dell'osservatore che recepisce il messaggio

---

<sup>129</sup> Barthes 1982: 15.

<sup>130</sup> Barthes 1982: 16.

<sup>131</sup> Barthes 1982: 17.

fotografico traducendolo automaticamente in un metalinguaggio interiore, che rappresenta quindi una “connotazione percettiva”.

Per Barthes l'unico caso in cui è possibile una denotazione pura sarebbero le foto cosiddette traumatiche (catastrofi, incendi, naufragi, ecc.), poiché lo shock “sospende il linguaggio e blocca la significazione”<sup>132</sup>, l'impatto violento dell'immagine impedisce il flusso di pensiero con cui normalmente l'osservatore descrive nella mente ciò che guarda.

#### **1.2.2.4. La dimensione iconica e linguistica del messaggio fotografico**

Il secondo saggio, *Retorica dell'immagine*<sup>133</sup>, portando avanti il ragionamento precedente, si concentra sui tipi di messaggio che la fotografia può contenere.

Barthes prende come punto di riferimento la pubblicità, poiché in questo settore “il significato dell'immagine è sicuramente intenzionale”<sup>134</sup>, in quanto sono stabiliti a priori i significati del messaggio in base alle caratteristiche del prodotto da promuovere.

Analizzando un'immagine pubblicitaria il semiologo individua tre livelli di messaggio: il primo, particolarmente significativo per il presente studio, è quello linguistico, formato dalla didascalia e dalle etichette inserite nella scena come “*en abyme*”<sup>135</sup>. A questo livello di decifrazione l'unico codice necessario è la lingua in cui è scritto il testo. Ma l'immagine contiene altri due tipi di messaggio, quello iconico e il cosiddetto “messaggio senza codice”.

Il messaggio iconico esprime i valori, potremmo dire, culturali, sottesi agli elementi presenti nell'immagine: ad esempio, in una pubblicità di una salsa di marca italiana, la presenza di ortaggi bianchi, rossi e verdi rimanda all'idea di italianità. Si potrebbe quindi intendere come un messaggio simbolico, definito da Barthes “iconico codificato”<sup>136</sup>, cui si oppone il terzo tipo di messaggio, definibile “letterale” o “iconico non codificato”<sup>137</sup>. Quest'ultimo riguarda gli oggetti della scena in quanto tali, che, essendo in relazione di “quasi-identità” con quelli reali, non necessitano di un codice

---

<sup>132</sup> Barthes 1982: 20.

<sup>133</sup> Barthes 1982: 22-41.

<sup>134</sup> Barthes 1982: 23.

<sup>135</sup> Barthes 1982: 23.

<sup>136</sup> Barthes 1982: 26.

<sup>137</sup> Barthes 1982: 26.

per la loro percezione<sup>138</sup>: in questo senso la fotografia è intesa come *analogon* del reale<sup>139</sup>.

I due messaggi iconici sono difficilmente distinguibili e a livello di fruizione non vi è separazione tra il recepimento del messaggio percettivo e di quello culturale: “questa confusione di lettura corrisponde alla funzione dell’immagine di massa”<sup>140</sup>, il cui obiettivo è far sì che il pubblico associ determinati valori culturali a determinati oggetti. I due messaggi infatti sono strettamente correlati, dal momento che quello letterale funge da supporto a quello simbolico: una simile struttura corrisponde al problematico rapporto tra denotazione e connotazione<sup>141</sup>.

Entro l’ambito iconico del messaggio fotografico si può collocare la teoria espressa da Barthes ne *La camera chiara*<sup>142</sup> riguardo alla fruizione dello *spectator*<sup>143</sup>, cioè colui che è coinvolto nella fotografia, attraverso due modalità: lo *studium* e il *punctum*<sup>144</sup>.

Lo *studium* è “una sorta di interessamento, sollecito, certo, ma senza particolare intensità”<sup>145</sup>, che induce l’osservatore a rivolgere la propria attenzione alla fotografia, sulla base delle proprie conoscenze e cultura. In questo modo egli rivive le intenzioni del fotografo ma attraverso il proprio filtro di spettatore:

“Riconoscere lo *studium* significa fatalmente coincidere con le intenzioni del fotografo, entrare in armonia con esse, approvarle, disapprovarle, ma sempre capirle, discuterle dentro di me, poiché la cultura (da cui deriva lo *studium*) è un contratto stipulato tra i creatori e i consumatori”<sup>146</sup>.

---

<sup>138</sup> Barthes 1982: 26.

<sup>139</sup> Per la definizione di *analogon* si rimanda al saggio *Il messaggio fotografico* in Barthes 1982: 5-21.

<sup>140</sup> Barthes 1982: 27.

<sup>141</sup> Per l’analisi del rapporto tra denotazione e connotazione si rimanda al saggio *Il messaggio fotografico* in Barthes 1982: 5-21.

<sup>142</sup> Barthes 2003.

<sup>143</sup> Barthes 2003: 11.

<sup>144</sup> Barthes 2003: 27.

<sup>145</sup> Barthes 2003: 27.

<sup>146</sup> Barthes 2003: 29.

Il *punctum* è invece ciò che di una fotografia “mi ghermisce”<sup>147</sup>, è l’elemento che “viene a infrangere (o a scandire) lo *studium*”<sup>148</sup>: è il particolare che attira l’attenzione, correlato allo *studium*, ma fra essi “non è possibile fissare una regola di connessione”<sup>149</sup> poiché i due momenti sono compresenti.

Spesso il *punctum* è un oggetto parziale, un particolare non necessariamente collegato a qualcosa di etico o relativo al buon gusto: in conclusione è ciò che il fotografo non ha messo in maniera intenzionale. E’ quindi “un dettaglio che viene a sconvolgere tutta la mia lettura, il mutamento vivo del mio interesse, una folgorazione”<sup>150</sup>, “un supplemento che io aggiungo alla foto e che tuttavia è già nella foto”<sup>151</sup>.

Per esemplificare Barthes esamina tre foto, nelle quali il *punctum* è rappresentato da tre particolari il cui livello di significatività è essenzialmente soggettivo, in quanto osservatori diversi quasi certamente non concorderebbero con lui sulla sua individuazione. Nella foto di una famiglia di neri scattata da Van Der Zee egli individua il *punctum* nella cintura di una delle figlie<sup>152</sup>, in un’altra di Klein sono i denti neri del ragazzino italiano a colpirlo<sup>153</sup>, mentre nella foto di Kertesz che rappresenta un gitano cieco che attraversa la strada ciò lo affascina di più è la strada in terra battuta<sup>154</sup>. Dunque lo *studium* è sempre codificato, mentre il *punctum* non lo è mai ed è prettamente soggettivo, ambivalenza che rende ancora più difficilmente definibile l’essenza del messaggio iconico.

Per quanto riguarda il messaggio linguistico Barthes osserva come il legame tra immagine e testo diventi ricorrente a partire dall’avvento del libro e si chiede quale sia la “struttura significativa dell’ illustrazione”<sup>155</sup>, se enfatizzi il testo in maniera ridondante o al contrario sia essa l’elemento dominante, a cui il testo aggiunge informazioni. Osservando il contesto delle comunicazioni di massa, in cui rileva una costante presenza dell’elemento testuale accanto alle immagini, in forma di titolo, *didascalia*, articolo di stampa, dialogo di film, fumetto, giunge alla conclusione che sia improprio definire la

---

<sup>147</sup> Barthes 2003: 28.

<sup>148</sup> Barthes 2003: 28.

<sup>149</sup> Barthes 2003: 43.

<sup>150</sup> Barthes 2003: 50.

<sup>151</sup> Barthes 2003: 50.

<sup>152</sup> Barthes 2003: 45.

<sup>153</sup> Barthes 2003: 46.

<sup>154</sup> Barthes 2003: 48.

<sup>155</sup> Barthes 1982: 28.

nostra società come ‘civiltà dell’immagine’ in quanto è ancora pienamente una ‘civiltà della scrittura’<sup>156</sup>.

Avendo riconosciuto come nel recepimento del messaggio fotografico complessivo abbia un ruolo determinante il messaggio linguistico, Barthes ne individua le funzioni principali nell’*ancoraggio* e nel *ricambio* in rapporto ai due messaggi iconici<sup>157</sup>.

L’ancoraggio attiene alla caratteristica del testo scritto di fissare la “catena fluttuante dei significati”<sup>158</sup> dell’immagine, che, per sua natura è polisemica: il messaggio linguistico è una delle tecniche che le società sviluppano per “combattere il terrore dei segni incerti”<sup>159</sup> e facilitare quindi l’identificazione degli elementi della scena mediante una descrizione che orienta la percezione e l’interpretazione dell’osservatore. In ambito pubblicitario e giornalistico questa funzione risulta fondamentale per trasmettere un messaggio univoco riguardo al prodotto da vendere, in un caso, e alla notizia da trasmettere, nell’altro. La funzione di ricambio, più rara, riguarda invece soprattutto i disegni umoristici e i fumetti, in cui il testo si presenta in forma di frammento di dialogo ed è in rapporto di complementarità con l’immagine, detenendo il compito di far procedere la narrazione.

#### **1.2.2.5. La didascalia come orientamento all’interpretazione**

In conclusione Barthes, se da una parte lascia in sospeso la questione del rapporto tra denotazione e connotazione, dall’altra fornisce fondamentali spunti di riflessione sulla funzione della didascalia, in particolare come elemento del messaggio linguistico. È un testo che, nella sua complessa interazione con l’immagine, aggiunge ad essa ulteriori significati, al di là della natura denotativa o connotativa della fotografia.

Emerge quindi che il suo ruolo sia di integrare il messaggio fotografico, dal momento che, come è stato osservato da Annalisa Parlotti, di un’immagine fotografica “si può parlare, ma essa non lo può fare”<sup>160</sup>, nel senso che assume un significato specifico solo se è inserita in un contesto.

---

<sup>156</sup> Barthes 1982: 28.

<sup>157</sup> Barthes 1982: 28.

<sup>158</sup> Barthes 1982: 28.

<sup>159</sup> Barthes 1982: 29.

<sup>160</sup> Parlotti 2000: 43.

La didascalia permette inoltre a parola e immagine di interagire, pur mantenendosi dominante il ruolo della fotografia dal momento che “ la parola sembra più fragile” mentre “l’immagine appare come colei che concretizza le tracce verbali degli oggetti”.<sup>161</sup> Resta comunque il fatto che in questa interazione il ruolo della didascalia non va affatto sottovalutato in quanto, nella sua natura di testo scritto, si presenta come un veicolo comunicativo semplice e rassicurante. E in questa funzione apparentemente così disarmante le parole diventano un supporto di straordinaria forza connotativa per favorire interpretazioni “non autorizzate”, per indirizzare la decodifica dell’immagine nella direzione auspicata.

La didascalia, “solitamente sempre una interpretazione a posteriori”, è proprio per questo particolarmente idonea ad usi arbitrari che tuttavia, in quanto tali diventano “una chiave di lettura” per farci comprendere più che la foto, i processi di manipolazione messi in atto e le loro finalità politiche e sociali<sup>162</sup>.

---

<sup>161</sup> Mariucci 1972: 21.

<sup>162</sup> Mariucci 1972: 21.

### 1.3. Michel Tournier

La produzione dello scrittore francese Michel Tournier evidenzia una particolare inclinazione e interesse verso l'universo fotografico, in particolare attraverso la descrizione di immagini scattate da famosi fotografi, che egli descrive e commenta creando una forma di didascalia che coniuga letteratura e fotografia.

Nato a Parigi nel 1924, dopo gli studi filosofici alla Sorbona e all'Università di Tubinga lavora come giornalista e traduttore per *Radio France*, per la quale si occupa del programma *L'ora della cultura francese*. Con il romanzo *Il Re degli Ontani* si aggiudica nel 1970 il Prix Goncourt e due anni dopo diventa membro dell'Accademia omonima. Grazie a una ricca produzione narrativa, che poggia sulla rilettura di miti e religioni, è uno dei più popolari scrittori francesi viventi<sup>163</sup>.

#### 1.3.1. La fusione di letteratura e fotografia

Oltre al corpus di romanzi, in cui già si coglie il suo interesse per la natura problematica della fotografia, in particolare i romanzi *La goccia d'oro*, *Il Re degli Ontani* e *I sudari di Veronica*, Tournier si dedica a un genere letterario ibrido in cui coniuga letteratura e fotografia: si fa riferimento alle pubblicazioni *Le Crépuscule des masque. Photos et photographes*<sup>164</sup>, *Vues de Dos*<sup>165</sup> e *Des clefs et des serrures: images et proses*<sup>166</sup>, da cui prende spunto il saggio *Michel Tournier e la didascalia, tra immagine, realtà e scrittura*<sup>167</sup> in cui Elena Cappellini esamina il particolare uso del testo che accompagna le fotografie da parte dello scrittore francese.

In queste opere, commentando e attribuendo didascalie a fotografie realizzate da noti professionisti del settore orienta l'interpretazione delle stesse secondo la propria visione personale, creando così un'opera ibrida formata da testo + immagine, in cui i due elementi sono inscindibili in quanto la loro unità ha un proprio significato, differente dalle due parti prese singolarmente. La didascalia evoca la parola assente, "la voce

---

<sup>163</sup> Per un profilo biografico completa si veda De Donno 2009.

<sup>164</sup> Tournier 1992.

<sup>165</sup> Tournier, Boubat 1981.

<sup>166</sup> Tournier 1979.

<sup>167</sup> Cappellini 2008: 125-140.

mancante alla fotografia”<sup>168</sup>, che in alcuni casi per Tournier rende possibile la comprensione piena, in altri casi lo scrittore si arrende all’indecifrabilità dell’immagine e rinuncia all’interpretazione in favore della pura contemplazione<sup>169</sup>.

Proprio per la sua duplice identità di scrittore e studioso della fotografia a Tournier va riconosciuto il merito di aver probabilmente inventato una nuova forma di didascalia fotografica, scarsamente referenziale e fortemente connotativa, che non cela la sua ambizione di elevarsi a didascalia letteraria.

Il suo lavoro si inserisce dunque nel dibattito, tuttora aperto, riguardante l’opportunità di aggiungere un testo esplicativo alle fotografie, se cioè si tratti di necessaria precisazione del significato o piuttosto interpretazione limitativa.

Se si considera la “catena fluttuante di significati”<sup>170</sup>, insita in ogni immagine fotografica, la didascalia sembra avere il compito di combattere l’inquietudine e il “terrore degli incerti”<sup>171</sup> di cui parla Roland Barthes, in linea con quanto affermato da Walter Benjamin a conclusione della sua *Piccola storia della fotografia*:

“La macchina fotografica diventa sempre più piccola e sempre più capace di afferrare immagini fuggevoli e segrete, il cui effetto di shock blocca nell’osservatore il meccanismo di associazione. A questo punto deve intervenire la didascalia, che include la fotografia nell’ambito della letteralizzazione di tutti i rapporti di vita, e senza la quale ogni costruzione fotografica è destinata a rimanere approssimativa”<sup>172</sup>.

D’altra parte fissare la fotografia in un messaggio linguistico che non le è proprio, comporta un irrigidimento in una definizione univoca e permanente della polisemia propria di ogni immagine<sup>173</sup>, peculiarità che per Susan Sontag deve necessariamente essere mantenuta:

---

<sup>168</sup> Cappellini 2008: 126.

<sup>169</sup> Si veda in particolare la prosa che accompagna la foto di Eduard Boubat *Giardini di Lussemburgo*, pubblicata in Tournier - Boubat 1981, che verrà qui analizzata.

<sup>170</sup> Barthes 1961: 28.

<sup>171</sup> Barthes 1961: 28.

<sup>172</sup> Benjamin 2000: 77.

<sup>173</sup> Cappellini 2008: 127.

“le parole parlano più forte delle immagini [...], anche una didascalia perfettamente esatta è solo una possibile interpretazione, necessariamente limitativa, della fotografia alla quale è unita”<sup>174</sup>.

L'esistenza di questa problematica implica perciò quella riguardante lo statuto ontologico della fotografia, il suo rapporto con la realtà: se non vi fosse una frattura tra immagine e realtà non ci sarebbe necessità di una spiegazione aggiuntiva “che tramuti il fluttuante messaggio iconico in un definito messaggio linguistico”<sup>175</sup>. A conferma di questo la Cappellini cita un brano tratto dal romanzo *Notturmo indiano* di Antonio Tabucchi<sup>176</sup>, in cui una fotografa descrive al protagonista un'immagine in cui si vede un ragazzo di colore con le braccia alzate: a una prima impressione sembrerebbe un gesto di vittoria subito prima di tagliare il traguardo, ma la didascalia “diffidate dei pezzi scelti” mette in guardia l'osservatore. Si tratta dell'ingrandimento di una foto più grande in cui un poliziotto armato sta sparando alla schiena del giovane, il quale “è già morto: un secondo dopo che io facessi clic era già morto”<sup>177</sup>.

Il taglio spazio – temporale, costitutivo dell'atto fotografico per Dubois<sup>178</sup>, isola un frammento di realtà facendo sì che la fotografia non coincida con il reale ma ne riproponga una porzione, facilmente assoggettabile a interpretazioni anche antitetiche all'effettiva realtà. In questo senso la didascalia può diventare un pericoloso strumento per veicolare significati arbitrari di immagini che vengono proposte come documenti ma in concreto stravolgono la verità. Tale problematica è particolarmente rilevante in ambito giornalistico, come si vedrà nel proseguo del presente studio.

Tournier è consapevole di tale contraddizione, che lo porta a una relazione complicata e contraddittoria con la fotografia, da cui è fortemente attratto ma al contempo la vede con sospetto, come emerge dalla sua affermazione secondo cui “la fotografia potrebbe dire ‘sono una verità che non cessa mai di mentire’”<sup>179</sup>, affermando e negando allo

---

<sup>174</sup> Sontag 2004: 95-96.

<sup>175</sup> Cappellini 2008: 127.

<sup>176</sup> Tabucchi 1984.

<sup>177</sup> Tabucchi 1984: 102.

<sup>178</sup> Dubois 1983

<sup>179</sup> Tournier 1992: 14.

stesso tempo che la fotografia “non è che la copia conforme, meccanica e innocente di una realtà che nessuno può contestare”<sup>180</sup>.

Queste parole sono tratte dall’opera *Le Crépuscule des masques. Photos et photographes*, che riveste notevole interesse per la problematica in esame.

### **1.3.1.1. *Le Crépuscule des masques. Photos et photographes***

Il libro raccoglie una serie di testi critici che Tournier scrisse in occasione dei documentari sui grandi fotografi, che realizzò per la trasmissione televisiva *Chambre Noire* di cui fu autore e conduttore dal 1960 al 1965. Come racconta in apertura del libro, trascorrevva quattro o cinque giorni con il fotografo su cui voleva realizzare il documentario e instaurava con lui un rapporto di confidenza e fiducia, grazie all’accoglienza che riceveva per la “frustrazione di notorietà di cui soffrono i grandi della fotografia”<sup>181</sup>. In questo modo entrò in contatto con maestri come Man Ray, Brassai, Lartigue, Kertesz, Bill Brandt e altri, la cui conoscenza diretta gli consentì di costruirsi “una cultura fotografica assolutamente unica al mondo”<sup>182</sup>; continua poi esplicitando il suo peculiare approccio nel settore fotografico:

“La prima lezione di questa educazione forsennata è stata purtroppo una sentenza definitiva: come fotografo, io stesso ero inesistente. Ma poco importa, ho addestrato il mio occhio a guardare, a leggere la fotografia, poi, passando alla scrittura, mi sono azzardato ad allineare parole che mi sembravano dettate dall’immagine”.

*Le Crépuscule des masque* nasce proprio da questa dichiarazione programmatica, avvalorata da quanto affermato in quarta di copertina riguardo alla necessità di un testo che accompagni l’immagine: “una foto senza ‘legenda’ non è concepibile”<sup>183</sup>. In francese *légende* indica sia la nota esplicativa di un’immagine sia la leggenda, cioè quella particolare narrazione che mescola avvenimenti storici e fittizi. Le due accezioni del termine sono riassumibili per Tournier in una mescolanza di “spiegazione e

---

<sup>180</sup> Tournier 1992: 14.

<sup>181</sup> Tournier 1992: 9.

<sup>182</sup> Tournier 1992: 9.

<sup>183</sup> Tournier 1992: quarta di copertina.

stupore”<sup>184</sup>, didascalia e narrazione, descrizione e interpretazione, quindi denotazione e connotazione. Lo scrittore propone dunque le sue prose come *légendes* nel duplice significato del termine, che sembra offrire una conciliazione tra i due opposti poli interpretativi delle didascalie: descrizione oggettiva o arbitraria interpretazione.

In realtà in *Le Crépuscule des masques* il ricco repertorio di fotografie non è mai corredato da didascalie ma da lunghe ed approfondite considerazioni sul significato che Tournier stesso, con un atto dichiaratamente soggettivo, attribuisce a questa o quella immagine. Solo nel primo saggio *L'étrange cas du Docteur Tournier*<sup>185</sup>, viene analizzato lo statuto ambiguo della fotografia prendendo spunto da un'immagine scattatagli dall'amico e fotografo Arthur Tress.



Vediamo Tournier a torso nudo e con espressione corrucciata mentre spinge una carriola in cui si divincola un ragazzino: dalle parole di Tournier il lettore è informato delle circostanze ludiche in cui la fotografia fu scattata, una giornata in piscina, ma in assenza della descrizione verbale l'immagine darebbe un'impressione molto negativa dello scrittore. A questa immagine da “orco” che ha rapito un bambino egli ne contrappone poco dopo un'altra in cui appare o meglio si descrive, “tenero, ironico, comprensivo”<sup>186</sup> e conclude che le due immagini si contrappongono come Dr. Jekyll e Mr Hyde<sup>187</sup>.

Lo scrittore trova una spiegazione di tipo metaforico: da una parte il fotografo ha trasmesso nell'immagine la propria personalità “aggressiva e sadomasochista”<sup>188</sup>, a conferma della mancanza di neutralità della fotografia, inevitabilmente segnata dalla visione del mondo del suo autore, tanto che “la fotografia è il ritratto del fotografo”<sup>189</sup>; dall'altra l'immagine richiama il suo romanzo *Re degli Ontani*, letto con entusiasmo da Tress, in cui il protagonista è un orco rapitore di bambini: è questo il vero soggetto della fotografia:

---

<sup>184</sup> Tournier 1992: quarta di copertina.

<sup>185</sup> Tournier 1992: 11-19.

<sup>186</sup> Tournier 1992: 12.

<sup>187</sup> Tournier 1992: 12.

<sup>188</sup> Tournier 1992: 15.

<sup>189</sup> Tournier 1992: 14.

“I miei romanzi si frappongono come un vetro deformante tra lui e me, e quando punta la sua Hasselblad nella mia direzione, è davanti al Re degli Ontani e non a me che scatta la fotografia”<sup>190</sup>.

Quindi lo scatto di Tress sarebbe stato influenzato dalla lettura del romanzo di Tournier, che avrebbe indotto il fotografo a ritrarlo come il protagonista della sua opera.

L’episodio mostra quindi in modo chiaro come la fotografia sia soggetta a molteplici influenze, dalla personalità del fotografo, al contesto in cui viene proposta, al testo scritto con cui viene presentata, quest’ultimo elemento è quello che maggiormente interessa a Tournier, come dichiarato in quarta di copertina<sup>191</sup>.

L’opera prosegue con una serie di testi monografici su importanti esponenti della fotografia, tra cui Nadar, Man Ray, Bill Brandt, Jacques Lartigue, Herbert List, Jean-Philippe Charbonnier, Edouard Boubat, Dieter Appelt, il già citato Arthur Tress, Jan Saudek, Emile Zola<sup>192</sup>.

Il saggio riguardante Edouard Boubat<sup>193</sup>, con il quale Tournier aveva realizzato un’opera a due mani, il libro fotografico *Vues de Dos*<sup>194</sup>, in cui, come si vedrà, i testi dello scrittore fungono da didascalie alle immagini del fotografo, è di particolare interesse nell’analisi del rapporto tra testo e immagine. Tournier, infatti, descrive e commenta con due brevi prose, assimilabili ad ampie didascalie, un paio di fotografie di colui che viene definito “il reporter dei luoghi in cui non accade niente” ma dei quali egli è in grado di farci percepire “l’erba che avanza, il sole che sorge e il bambino che cresce”<sup>195</sup>.

---

<sup>190</sup> Tournier 1992: 17.

<sup>191</sup> Tournier 1992: quarta di copertina.

<sup>192</sup> Riguardo al caposcuola del naturalismo francese, appassionato fotografo e autore di un interessante corpus di fotografie, Tournier osserva che esse appaiono piuttosto di maniera e scattate con la sola intenzione di conservare una memoria di specifici eventi, “Zola scrive col cervello e l’immaginazione, ma fotografa col cuore”.

<sup>193</sup> Tournier 1992: 87-100.

<sup>194</sup> Tournier 1981.

<sup>195</sup> Tournier 1992: 87.

La figura di Boubat è quella di un maestro che rifiuta di farsi in disparte, di essere “testimone invisibile”<sup>196</sup>, proprio perché consapevole che il fotografo è sì un “testimone dell’esistenza”, ma è anche colui che “impone il suo modo di vedere al mondo, costringendolo a fornirgli delle immagini che senza di lui non sarebbero mai esistite”<sup>197</sup>. L’occhio del fotografo, dice Boubat, è “una griglia di decifrazione” attraverso le quali egli “raccolge e crea al tempo stesso”<sup>198</sup> le sue immagini.

L’intervento testuale di Tournier avviene su un doppio registro: sostituisce un titolo descrittivo a quello essenziale fornito dall’autore, consistente nell’indicazione di luogo e data, e commenta l’immagine dandone la propria interpretazione.

Descrive così la prima immagine, *Le finestre*:



“Si pensi a un teatro o a un gioco di società:  $3 \times 3 = 9$  finestre di cui 4 aperte e 5 chiuse con le imposte. Su 4 finestre aperte, 2 sono abitate da coppie, 2 da celibi. I 2 celibi sembra che osservino la finestra della coppia di destra. Aggiungiamo per essere completi che si tratta evidentemente di un palazzo alto borghese. La facciata è elegante, le persiane in buono stato. Dei frontoni fioriti coronano le finestre. Infine si fa presto a capirlo dalla tenuta dei personaggi.

I dati grezzi di questa immagine non vanno più in là. Il lettore è libero di ricamare sopra su questo schema. Può immaginare i fumetti che si potrebbero far spuntare

---

<sup>196</sup> Tournier 1992: 89.

<sup>197</sup> Tournier 1992: 92.

<sup>198</sup> Tournier 1992: 95.

dalla bocca dei 6 personaggi. Per quanto mi riguarda, io sono rimasto colpito dalla qualità particolare delle relazioni di vicinato che compaiono qui. In un quartiere popolare, i vicini si conoscono – amici o nemici. Soprattutto per il fatto che i bambini si picchiano, giocano e mangiano insieme, o dormono l'uno a casa dell'altro. In un quartiere alto borghese – come è chiaramente in questo caso – non c'è frequentazione tra i vicini. Si guardano da lontano. Si osservano, ma la regola prevede che si ignorino. Situazione paradossale fino all'assurdo che illustra perfettamente questa immagine<sup>199</sup>.

Dopo una descrizione minuziosa di ciò che è visibile nell'immagine, quindi una prima osservazione di superficie, Tournier osserva come questi dati non offrano una chiave interpretativa a un livello più profondo di lettura.

Questo offre la possibilità a ogni osservatore di immaginare che cosa potrebbero dire i vari personaggi, prevedendo quindi un ampio ventaglio di interpretazioni possibili, quanti sono gli osservatori.

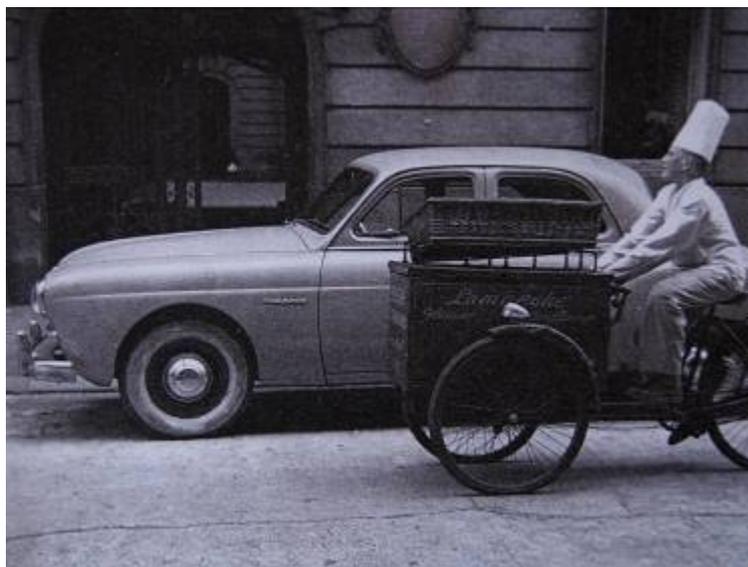
La sua personale lettura è orientata alla dimensione sociologica dei rapporti di vicinato: confrontando un ipotetico contesto popolare in cui i rapporti tra vicini sono di tipo quasi familiare, emerge il distacco, venato di curiosità mal celata, che impone l'etichetta alto borghese.

Il commento di Tournier mostra come una singola fotografia possa dare adito a molteplici letture, anche fungendo da spunto per imprevisti dibattiti sociologici, ad esempio.

---

<sup>199</sup> Tournier 1992: 97-98.

La seconda immagine, che Tournier intitola *Il furgone a triciclo*, viene così descritta:



“Lui sa che questa bell’auto, è per lui. Grazie alla sua faccia tosta, al suo coraggio e al suo bell’aspetto sarà presto in grado di cambiare il suo furgoncino con una sei cilindri. Perché non è ancora arrivato all’età della pensione, dell’ ANPE<sup>200</sup>, dei piccoli lavoretti e dei ristoranti. Nel frattempo, per 40 o 50 anni , il piccolo mondo di chi vive sulle mance, continuerà a fare consegne a domicilio, a lustrare scarpe, a offrirsi come porta valige nelle stazioni e ad accogliere i clienti dei ristoranti chic con dei grandi ombrelli rossi. La mancia [il termine francese *pouboire* significa letteralmente per-bere) - si noti che non si chiama per-mangiare né per-vestirsi – era una forma di ringraziamento per un servizio reso gratuitamente. Essa supponeva che entrambe le parti conoscessero e rispettassero un codice di cortesia. Ciò stabiliva un rapporto ambiguo fra ricchi e poveri e faceva calare una barriera fra gli uni e gli altri. Dove vai piccolo fattorino con il tuo sorriso e il tuo cappello da garzone? Tu avanzi sorridendo in una società ineguale dove regnano il disordine e la libertà di conquista. Tu stai per salire in un palazzo signorile a suonare ad una porta di quercia scura. E ti domandi chi ti aprirà, la servetta complice o la gran dama coperta di gioielli?”<sup>201</sup>.

---

<sup>200</sup> Simile all’INPS in Italia.

<sup>201</sup> Tournier 1992: 98-100.

Lo scrittore in un primo tempo ricostruisce quelli che potrebbero essere i pensieri del fattorino che, pedalando sul suo triciclo, passa accanto a un'auto di lusso e la guarda, probabilmente, con invidia e desiderio, immaginando il momento in cui riuscirà a salire la scala sociale e acquistare un emblema del nuovo status. Su questa base Tournier fa una digressione di carattere sociale e storico sull'usanza della mancia, osservando come abbia contribuito a creare il divario tra le due classi. Conclude infine rivolgendosi direttamente al soggetto della foto con un tono ironico e affettuoso, strategia letteraria che avvicina il lettore al personaggio: in questo caso l'effetto è raddoppiato in quanto il lettore-osservatore è coinvolto sia dalla struttura narrativa sia dall'immedesimazione visiva.

### 1.3.1.2. *Vues de dos*

Boubat è un “fotografo per scrittori”, scrive Michele Smargiassi nel suo blog<sup>202</sup>, e l'interesse di Tournier per il fotografo francese conferma la sua affermazione. Infatti già nel 1981 aveva dedicato un intero libro, *Vues de dos*<sup>203</sup>, alla descrizione e al commento delle sue immagini. Il titolo, traducibile in italiano con l'espressione “visti di spalle”, dichiara il contenuto dell'opera: una serie di fotografie realizzate da Boubat in varie parti del mondo (il luogo è indicato sotto a ognuna) che ritraggono persone riprese di schiena, e ogni immagine è accompagnata da un testo di Tournier.

Nella prosa d'apertura spiega la scelta insolita del tema: ritiene che mentre le espressioni del viso e i gesti studiati mostrino solo la facciata delle persone, la schiena invece “non [sappia] mentire”<sup>204</sup>.

“Quante volte dopo che è venuto da me un uomo generoso, franco coraggioso, ho scoperto guardandolo andarsene che non era che apparenza, perché la sua schiena metteva in mostra la sua avarizia la sua doppiezza, la sua mollezza”<sup>205</sup>.

---

<sup>202</sup> <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2012/08/06/il-mondo-visto-di-spalle/>

<sup>203</sup> Tournier 1981.

<sup>204</sup> Tournier 1981: 2.

<sup>205</sup> Tournier 1981: 2.

Ricorda inoltre come anche il grande artista Honoré Daumier trovasse nella “plastica dorsale”<sup>206</sup> il modo migliore per esprimere la forza. Tournier sceglie quindi le immagini di Boubat, che aveva appunto una predilezione per gli scatti rubati alle spalle dei suoi soggetti, per una riflessione sull’uomo e le sue abitudini: “è questa verità dorsale che esplora questo volumetto di 53 immagini”<sup>207</sup>.

Ciascuna delle 53 fotografie è accompagnata da un breve testo di Tournier che sfrutta le immagini per una serie di riflessioni sui rapporti umani, la religione, le questioni sociali, l’estetica, che diventano al contempo le didascalie delle fotografie, orientando l’interpretazione dello spettatore nella direzione indicata dallo scrittore.

Il tema più ricorrente è la critica alle ingiustizie sociali, *topos* ricorrente nei testi di Tournier, in particolare le disuguaglianze tra ricchi e poveri e lo sfruttamento degli uni sugli altri che ne consegue.

Tra le descrizioni più accorate ed emotivamente sentite spicca quella che accompagna l’immagine di un contadino indiano:



---

<sup>206</sup> Tournier 1981: 2 non numerate.

<sup>207</sup> Tournier 1981: 2 non numerate.

“Perché quest’uomo il cui mestiere è far crescere spighe di grano orzo e riso, perché questo nutrito sembra così mal nutrito?

Perché l’aratro di legno che porta ha una così evidente affinità con la schiena e la groppa ossuta dei buoi?

Perché questo strumento di lavoro che porta sulle spalle ci ricorda ostinatamente un altro strumento di legno, uno strumento di supplizio e di morte?

Perché noi siamo in India paese della fame e della presenza divina?”<sup>208</sup>.

Il tema del lavoro che diventa sfruttamento fino al limite della schiavitù è al centro del testo *Spingere, tirare* in cui una fotografia, scattata in Portogallo a un gruppo di persone che spingono in mare una barca, diventa lo spunto per una riflessione molto amara:



“Dati un battello e un battelliere, è meglio per l’uomo spingere o tirare il battello? Sul canale del Cairo, ad Alessandria, ho visto dei battellieri camminare curvi sul percorso dell’ammarraggio, aggiogati a delle feluche stracariche.

Molto bizzarramente la corda partiva dalla cima dell’albero dell’imbarcazione. E questi uomini attaccati alla corda, che procedevano passo a passo piegati in avanti, somigliavano un po’ troppo a delle bestie.

E’ proprio dell’animale da tiro essere aggiogato, perlomeno mentre lavora. Infatti il cane che circola liberamente in una casa impara presto a spingere la porta per

---

<sup>208</sup> Tournier 1981: 3-4 non numerate.

entrare e uscire. Tirare la porta è per lui un atto irrealizzabile. Si arriva così ad una conclusione. Spingere lascia sempre il lavoratore libero di smettere e di andarsene. Tirare invece è un'attività da schiavo. Questi Portoghesi della costa di Nazare hanno una chance supplementare: spingono l'imbarcazione per metterla in mare e dunque per sbarazzarsene.

Perciò è anche questo l'atto dello spingere: scacciare da sé, mandar via. Chi tira porta il suo fardello con sé<sup>209</sup>.

Tournier poi, descrivendo una fotografia di uomini in preghiera che Boubat scattò in India, offre uno spunto di riflessione sulla religione, inerente la delicata questione della liceità di rappresentare l'immagine divina:



“Nell'antico testamento Dio non si mostra all'uomo a viso scoperto. Sul monte Sinai la sua maestà si circonda di una nube per non abbagliare Mosè. Egli si aspetta infatti dall'uomo più paura che amore. Davanti a Dio l'uomo china la schiena, si inabissa nella sua piccolezza. Così pensa di offrire meno presa alla collera divina. La rivoluzione cristiana concerne anche la posizione dell'orante. L'amore sostituisce la paura.

Sul monte Tabor Gesù si rivela a Pietro, Giacomo e Giovanni in tutto il suo splendore divino. Diventa bello come il sole, precisa il Vangelo. Il volto umano riceve la santificazione dell'incarnazione.

---

<sup>209</sup> Tournier 1981: 7-8 non numerate.

Il santo sudario mette fine alla maledizione che si accanisce sull'immagine. Gesù rimette in piedi l'uomo e con l'indice sul mento gli solleva il volto chinato a terra<sup>210</sup>.

Il divario tra ricchi e poveri è descritto con ironia e tenerezza grazie a una fotografia scattata in Costa Azzurra che ritrae una coppia in riva al mare. Tournier la commenta così:



“Sono poveri, non abbiate dubbi. I ricchi si bagnano sul serio e per questo posseggono slip e costumi da bagno, oggetti che hanno una dimensione inversamente proporzionale alla fortuna dei loro proprietari, per cui i più ricchi nuotano completamente nudi. Perché i ricchi sanno nuotare.

I poveri hanno il pudore. Sono freddolosi e paurosi. Avanzano timidamente abbracciati dal primo all'ultimo giorno, lui con i calzini, lei stringendo il suo

---

<sup>210</sup> Tournier 1981: 11-12 non numerate.

giubbotto, ma il divertimento e la tenerezza rendono questo istante indimenticabile<sup>211</sup>.

Seguono poi notazioni sull'estetica e il corpo della donna, ad esempio il commento a una foto che ritrae un nudo femminile immerso nel paesaggio in cui Tournier riscontra una "indiscutibile affinità tra queste carni bianche molli e mature e la pesantezza di questa vegetazione tropicale preta di umidità, calda"<sup>212</sup>, un'ambientazione più azzeccata del dipinto da cui Boubat prese spunto, *Il Sogno* del Doganiere Rousseau.

Uno scatto rubato a una modella nei camerini è lo spunto per una considerazione molto attuale sulla trasformazione in oggetto del corpo femminile:



“Un breve istante di grazia e di leggero erotismo nella febbrile confusione di una sfilata di moda. La donna divenuta manichino cioè corpo malmenato

---

<sup>211</sup> Tournier 1981: 19-20 non numerate.

<sup>212</sup> Tournier 1981: 9 non numerate.

perché deve affacciarsi da sotto l'abito, sacrificarsi al vestito o alla tunica, essere pronto ad una abnegazione totale. Questa donna, questo corpo ridiventano subito essi stessi ricoprendo il loro essere e la loro carne ....perchè visti di spalle”<sup>213</sup>.

Tra le osservazioni di costume è interessante quella sulle acconciature e la cura dei capelli, che per Tournier è qualcosa che si fa per gli altri e non per se stessi in quanto “vuol dire preoccuparsi dell'aspetto che hanno visti da dietro”<sup>214</sup>.

Boubat scattò molte fotografie a coppie di innamorati, che in Tournier diventano pretesto per considerazioni sull'amore, a volte appesantite da un eccesso di sfoggio di cultura e citazionismo, come nel testo in cui afferma che “i nostri amori mediocri” affondano le loro radici, inconsapevolmente, nelle opere filosofiche e letterarie del passato<sup>215</sup>.



Più interessante è la descrizione di una fotografia, che lo scrittore intitola *L'amore e la barca*<sup>216</sup>, in cui due innamorati si baciano nel Giardino del Lussemburgo di Parigi e dietro di loro, quindi in primo piano per l'osservatore, giace il modellino di una barca a vela. Il curioso accostamento, probabilmente casuale, suggerisce a Tournier una serie di possibili interpretazioni, particolarmente rilevanti per lo studio del rapporto fotografia – testo, in quanto evidenzia come una stessa immagine possa portare a significati anche diametralmente opposti. La didascalia diventa

quindi strumento per indirizzare lo spettatore a un significato particolare, oppure, come

---

<sup>213</sup> Tournier 1981: 13-14 non numerate.

<sup>214</sup> Tournier 1981: 21.

<sup>215</sup> “Quando la cassiera di un caffè dice al cameriere “io ti amo” essi si comprendono ma non intenderebbero la stessa cosa con questa parola se Platone non avesse scritto *Il convivio* e Goethe *Werther*, pur non avendo letto entrambi né uno né l'altro. Il mito ci insegna la parola, la statua la nudità, gli eroi che non c'è sentimento sufficientemente forte se non quello contro l'ordine sociale”, Tournier 1981: 22.

<sup>216</sup> Tournier 1981: 33-34.

in questo caso, suggerisce che la polisemia dell'immagine non debba necessariamente essere ingabbiata in un'unica interpretazione ma sia possibile godere del solo elemento estetico.

La chiave di volta della fotografia è la barchetta, che funge da “legenda” (come si è visto nella doppia accezione di descrizione e interpretazione):

“Problema: che cosa può significare, o, simboleggiare, ai vostri occhi questa barchetta?

- Essi si amano. Vogliono sposarsi, e partire in viaggio di nozze, su un veliero forse...
- Essi si amano, ma la nave del loro amore sta colando a picco irrimediabilmente: è l'annuncio di un prossimo naufragio [...].
- Vogliono avere un bambino: questo giocattolo arriva a proposito per ricordarci che a dispetto della pillola e dell'aborto, l'amore ha un certo rapporto con la procreazione.
- I cinefili penseranno al film di Marcel Pagnol *Marius* dove si vede Pierre Fresnay abbandonare Orane Demazis per amore delle navi e del mare.
- Ma non vedete che la coppia è separata dalla barchetta da una rete metallica? Non vedete in secondo piano la giostra dei bambini? Una coppia di amanti. Dietro di loro, reso inaccessibile da una recinzione, la nave dell'evasione. Davanti a loro, la giostra dei bambini che gira, gira...”

217

Tournier offre ben 5 chiavi interpretative diverse, tutte plausibili, ma conclude affermando che “si sta esagerando con il pensiero, evidentemente. L'immagine è bella, carica di segreti e simboli indecifrati. Permettiamoci per una volta di essere soltanto un occhio”<sup>218</sup>.

Proprio la chiave, come simbolo della decifrazione, è la protagonista del terzo libro di Tournier incentrato sulla descrizione e interpretazione di fotografie scattate da altri fotografi, *Des clefs et des serrures: images et proses*<sup>219</sup>.

---

<sup>217</sup> Tournier 1981: 33.

<sup>218</sup> Tournier 1981: 33.

<sup>219</sup> Tournier 1979.

### 1.3.1.3. *Des clefs et des serrure: images et proses*

Nella prosa iniziale l'autore fa una riflessione sulla natura e sulla funzione simbolica di chiavi e serrature, le quali dovrebbero essere complementari ma in realtà "alcune serrature non obbediscono alle chiavi"<sup>220</sup>.

La loro stessa forma di "punto interrogativo di metallo"<sup>221</sup> sembra alludere al dilemma riguardo a quelle che non sono in grado di svolgere la loro funzione.

"Tutto ciò è altamente simbolico, perché il mondo intero non è che un ammasso di chiavi e una collezione di serrature"<sup>222</sup>: serrature il viso umano, il libro, la donna, il paese straniero, l'opera d'arte, le costellazioni; chiavi le armi, il denaro, l'uomo, i mezzi di trasporto, gli strumenti musicali, ogni utensile in generale.

Apparentemente questo testo sembrerebbe una dichiarazione programmatica dell'opera che segue: una serie di testi che fungono da chiavi per altrettante fotografie, intese come serrature. La non costante complementarietà tra i due elementi sembrerebbe quindi ribadire la mancanza di univocità delle immagini, soggette a molteplici interpretazioni e quindi a diverse didascalie possibili.

Tale collegamento rimane però solo supponibile, poiché non vi è alcuna dichiarazione esplicita in merito. Inoltre bisogna osservare un ribaltamento nel rapporto testo - immagine rispetto all'opera *Vues de Dos* in cui i testi sono brevi e subalterni alle fotografie, le quali, invece, diventano qui solo un pretesto per divagazioni letterarie.

Ad esempio il ritratto di due donne che indossano il velo<sup>223</sup> ricordano a Tournier l'episodio biblico di Sara e Lia, sulla cui descrizione si sofferma ampiamente, in particolare evidenziando i tratti psicologici dei personaggi<sup>224</sup>.

---

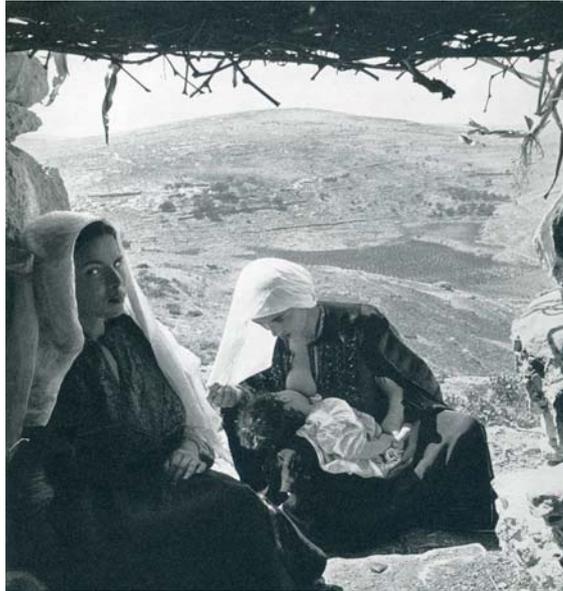
<sup>220</sup> Tournier 1979: 7.

<sup>221</sup> Tournier 1979: 7.

<sup>222</sup> Tournier 1979: 8.

<sup>223</sup> Tournier 1979: 12.

<sup>224</sup> Tournier 1979: 13-16.



Nella prosa *L'albero e il cammino*<sup>225</sup>, prendendo spunto da un paesaggio di Henri Cartier-Bresson<sup>226</sup>, osserva come sia l'equilibrio sia il disequilibrio degli oggetti raffigurati possano da un lato indurre un senso di disumanità e solitudine “perché c'è troppa fissità”<sup>227</sup>, dall'altro simboleggiare il caos del mondo moderno.



---

<sup>225</sup> Tournier 1979: 19-21.

<sup>226</sup> Tournier 1979: 18.

<sup>227</sup> Tournier 1979: 20.

Nel testo *Specchio*<sup>228</sup> l'idiosincrasia di un amico per la propria immagine riflessa induce Tournier ad auspicare ironicamente l'assenza della resurrezione dei corpi, che riempirebbe il mondo di bruttezza: "il nulla è la vera saggezza"<sup>229</sup>.



L'approccio alla fotografia di Tournier conferma quanto sostenuto da Lindekens riguardo allo scarto inevitabile che si verifica tra l'immagine e il reale, divaricazione che non si limita alla molteplicità di interpretazioni possibili date dall'osservatore, ma che viene acuita dall'inserimento di un testo, il quale moltiplica i significati possibili, in alcuni casi in direzioni volutamente distorte.

Tournier con le sue didascalie ci dimostra come l'immagine fotografica possa essere un formidabile strumento di sollecitazione dell'immaginazione.

---

<sup>228</sup> Tournier 1979: 91-94.

<sup>229</sup> Tournier 1979: 94.

## **2. Didascalia e fotografia nei mezzi di comunicazione**

Nell'ambito dei mezzi di comunicazione di massa il rapporto testo - immagine assume un ruolo fondamentale nella trasmissione del messaggio al pubblico, soprattutto perché il binomio fotografia – didascalia può orientare l'interpretazione di una notizia da parte del lettore, indirizzare i gusti del pubblico nella pubblicità o diventare un efficace strumento narrativo, se lo scopo è l'intrattenimento.

In considerazione di ciò, verrà ora esaminato il rapporto tra didascalia e immagine fotografica nei tre settori della comunicazione di massa in cui tale binomio assume particolare rilievo: il fotogiornalismo, la pubblicità e le riviste di moda. Verrà inoltre preso in esame il genere del fotoromanzo che, pur non costituendo un vero e proprio mezzo di comunicazione ma piuttosto di divertimento, sfrutta tecniche analoghe ai mezzi di comunicazione veri e propri, soprattutto per quanto riguarda il rapporto tra testo e immagine.

### **2.1. Il fotogiornalismo**

#### **2.1.1. Le origini di un genere**

La stampa illustrata nacque quasi contemporaneamente alla fotografia, infatti il primo settimanale in cui dominavano le immagini<sup>230</sup> rispetto al testo fu “The Illustrated London News” fondato nel 1842, cui seguirono molte pubblicazioni dello stesso genere<sup>231</sup>. Le varie tecniche per la riproduzione dell'immagine fotografica, quali la fotoincisione, la fotolitografia, la collotipia<sup>232</sup>, non consentivano di stampare la fotografia contemporaneamente al testo, per cui non furono adottate da giornali e riviste. Ciò fu reso invece possibile dall'invenzione della lastra a mezzatinta<sup>233</sup> negli anni '80

---

<sup>230</sup> Agli inizi si trattava di illustrazioni xilografiche ricavate da disegni o dipinti o più raramente da fotografie.

<sup>231</sup> Newhall 1984: 345.

<sup>232</sup> Newhall 1984: 347-349.

<sup>233</sup> Procedimento con il quale un'immagine viene trasformata in una serie di puntini determinata dall'intersezione delle linee che si intersecano sullo schermo che viene applicato all'apparecchio con cui è stato precedentemente fatto un negativo dell'immagine. Il negativo si stampa su un metallo rivestito di gelatina bicromata e i puntini lasciano che la luce entri e renda la colla insolubile, cosicché quando la

dell'800, nello stesso periodo in cui gli sviluppi tecnici della fotografia permisero la costruzione di apparecchi portatili e lo sviluppo più rapido delle immagini, cosicché la fotografia iniziò ad essere ampiamente utilizzata nei periodici illustrati. La stampa quotidiana fu invece più lenta a servirsi del nuovo mezzo, anche se i supplementi domenicali cominciarono ad arricchirsi di immagini fotografiche. La novità più significativa, al di là della diffusione, fu la scoperta del metodo per integrare fotografie e testo in una “forma nuova di comunicazione”<sup>234</sup>, il ‘fotogiornalismo’.

L'introduzione nel 1925 della prima macchina portatile professionale, la Leica<sup>235</sup>, con pellicola 35 mm, e delle prime lampade flash fra il 1927 ed il 1930, aveva aperto la strada ad apparecchi di piccole dimensioni forniti di obiettivi molto veloci in grado di realizzare istantanee: la loro pubblicazione sui giornali dava al lettore l'impressione di essere presente all'avvenimento.

Dopo una prima fervida stagione di fotogiornalismo tedesco, a cui il nazismo pose fine, questa tipologia editoriale si sviluppò con successo negli Stati Uniti, proprio su modello della stampa illustrata tedesca. L'evento più importante fu la fondazione, da parte di Henry Luce, della rivista “Life”, il cui primo numero del 1936 riportava in copertina una fotografia di Margaret Bourke-White, raffigurante la costruzione di una diga presso Fort Peck nel Montana<sup>236</sup>.

La rivista, con la quale il rapporto tra testo e immagine si sbilancia nettamente in favore della seconda, pubblicava due tipologie di fotografie: quelle di attualità prese sul posto, di solito fornite da agenzie, e serie fotografiche corredate da testi, riguardanti soggetti stabiliti dalla redazione.

Un anno dopo, nel 1937, i fratelli Cowles fondarono il settimanale illustrato “Look”, in cui gli articoli fotografico-letterari, le cosiddette ‘picture-stories’, predominavano rispetto ai servizi di attualità.

---

lastra viene incisa con un acido ogni puntino rimane sulla superficie della lastra, la quale viene montata su una tavoletta di legno all'altezza dei caratteri tipografici.

<sup>234</sup> Newhall 1984: 356.

<sup>235</sup> Sviluppata grazie alle ricerche di Oskar Barnack, dirigente della fabbrica di strumenti ottici Leitz. È la prima macchina portatile professionale e divenne l'apparecchio più usato dai fotoreporter, tanto da diventarne il simbolo.

<sup>236</sup> Newhall 1984: 359.

In dichiarata opposizione ai fotogiornali dell'epoca, e a "Life" in particolare, nel 1947 venne fondata a Parigi l'agenzia *Magnum Photos* da un gruppo di professionisti riunitisi in cooperativa<sup>237</sup>: Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David 'Chim' Seymour e George Rodger. Un anno dopo fu aperta una sede a New York, a dimostrazione dell'importanza e del prestigio subito acquisito dall'istituzione. A tutela del lavoro dei fotografi, la *Magnum Photos* prevede che i diritti delle immagini rimangano di proprietà degli autori e non delle riviste per cui lavorano, così da poter vendere i propri reportage fotografici a più testate in paesi diversi<sup>238</sup>.

Fu proprio nell'ambito del fotogiornalismo che furono scattate le più eloquenti immagini belliche: "Life" organizzò una scuola di fotoreporter di guerra, tra cui Eliot Elisofon, William Vandivert, Margaret Bourke-White, Eugene Smith, Robert Capa, Edward Steichen, i quali, mandati al fronte, realizzarono le più significative immagini della Seconda Guerra Mondiale. Lo stesso avvenne per la guerra di Corea, conosciuta attraverso le fotografie di Douglas Duncan, e per la Guerra del Vietnam, in cui "il pubblico fu coinvolto in misura assai maggiore che in qualsiasi altro conflitto grazie all'opera di coraggiosi fotografi"<sup>239</sup>.

Il fotogiornalismo, fin dagli anni '10, ebbe un altro grande settore di interesse: la moda. Dal 1913 "Vogue" iniziò a pubblicare fotografie espressamente realizzate per la rivista dal barone A. de Meyer, lo stesso Steichen lavorò per varie riviste di moda tra cui "Vogue" e "Vanity Fair" e molti professionisti del settore, come Irving Penn o Richard Avedon, scelsero questo ambito, declinandolo secondo un'interpretazione personale. L'uso della didascalia nelle riviste di moda verrà analizzato nel capitolo successivo.

### **2.1.2. La didascalia come collegamento tra fotografia e testo**

Il fotogiornalismo si basa sulla stretta collaborazione tra redattori e fotografi che concordano insieme l'argomento del racconto fotografico, successivamente i fotografi

---

<sup>237</sup>[http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX\\_2&FRM=Frame:MAX\\_3#/CMS3&VF=MAX\\_2&FRM=Frame:MAX\\_5](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_3#/CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_5)

<sup>238</sup> Si rimanda al sito dell'agenzia, [www.magnumphotos.com](http://www.magnumphotos.com), in cui sono consultabili i portfolio dei fotografi iscritti.

<sup>239</sup> Newhall 1984: 362.

realizzano un abbondante materiale iconografico e da questo i redattori scelgono gli scatti più idonei al tema stabilito, che viene completato con i testi dei giornalisti.

Appare chiaro perciò come in questo intersecarsi dei due mestieri del giornalista e del fotografo assuma importanza fondamentale il rapporto tra articolo e fotografia, condensato nella didascalia: nella sua forma di breve testo, spesso estrapolato dall'articolo, rappresenta il principale collegamento tra la narrazione verbale e quella visiva, facendo sì che formino un tutt'uno omogeneo.

La fotografia, illustrando il testo, ne conferma la veridicità, poiché il lettore tende a considerare l'immagine come testimonianza visiva di quanto ha letto nell'articolo: la peculiarità della fotografia di essere un *analogon*<sup>240</sup> o un'impronta<sup>241</sup> della realtà, come si è visto, comporta che le venga attribuito un valore probatorio, spesso sfruttato dai media che la adoperano come potente mezzo di propaganda e di manipolazione.

#### **2.1.2.1. La didascalia come strumento di manipolazione giornalistica**

In questo senso la didascalia, "l'istituzione più possente della presentazione suggestiva" nella definizione di Michele Smargiassi<sup>242</sup>, assume il ruolo di sanzione definitiva della veridicità dell'immagine. Ora questo ruolo è in grado di fornire alla fotografia lo straordinario potere di confermare l'attendibilità di una notizia, vera o falsa che sia.

Nel caso in cui l'immagine sia stata costruita come una messa in scena o manipolata con il fotomontaggio allo scopo di confermare un articolo, la didascalia ribadisce la presunta veridicità della fotografia, poiché

"scatta la regola algebrica per cui meno per meno dà più: una falsa immagine moltiplicata per una falsa didascalia produce una storia reale e credibile"<sup>243</sup>.

Se invece un'immagine è stata scattata in circostanze diverse da quelle narrate dal testo e viene usata, impropriamente, come illustrazione di quella vicenda per darle credibilità, la didascalia funge da collegamento tra i due eventi, che, automaticamente, si fondono a formare una falsa notizia.

---

<sup>240</sup> Barthes 1982: 7.

<sup>241</sup> Eco 1975: 274.

<sup>242</sup> Smargiassi 2009: 163.

<sup>243</sup> Smargiassi 2009: 166.

Emerge dunque come la didascalia sia un elemento chiave nella manipolazione giornalistica: la sua strutturale brevità cattura l'attenzione del lettore che, in molti casi, ricorda la notizia solo per le parole della didascalia; inoltre descrive l'immagine, che a sua volta conferma il testo grazie alla sua natura di testimonianza visiva. Il binomio fotografia – didascalia risulta quindi essere uno degli espedienti più importanti per la diffusione di notizie false o manipolate, assumendo il ruolo di interprete poiché

“la didascalia non si limita a illustrare l'immagine, ma la rielabora, approfittando della sua voce debole e della sua ambiguità, [...] se le foto parlassero chiaro non avrebbero bisogno di alcuna didascalia”<sup>244</sup>.

Stabilita dunque l'importanza dell'interazione testo - immagine in ambito giornalistico e l'abbinamento spesso arbitrario per fini politici, è possibile identificare 4 tipologie di rapporto manipolato didascalia – fotografia:

#### 1) Fotografia vera e didascalia di parte

La didascalia illustra una fotografia autentica suggerendone un'interpretazione orientata da concezioni di carattere sociale e politico. Un esempio paradigmatico è costituito dall'esperimento condotto dal settimanale “L'Express” che nel dicembre del 1956 pubblica una serie fotografica che rappresenta l'invasione dell'Ungheria da parte dell'Unione Sovietica<sup>245</sup>: la presenta una prima volta con la didascalia “Violando il diritto dei popoli all'autodeterminazione, il governo sovietico ha inviato divisioni blindate a Budapest per reprimere l'insurrezione”. Subito dopo le stesse immagini sono riproposte con significato opposto: “Il popolo ungherese ha chiesto l'aiuto del popolo sovietico. Carri armati russi sono stati mandati a proteggere i lavoratori e a ristabilire l'ordine”. Le immagini di per sé sono mute, “messaggi senza codice” per dirla con Barthes<sup>246</sup>, è il testo che diventa arbitro dell'interpretazione.

---

<sup>244</sup> Smargiassi 2009: 163-164.

<sup>245</sup> Freund 1974: 137-138.

<sup>246</sup> Barthes 1982: 7.



Un altro esempio di questo tipo di rapporto tra testo e immagine è costituito dalla celebre fotografia in cui un ragazzo solo ferma i carri armati a piazza Tian an men<sup>247</sup>: essa è soggetta a interpretazioni diametralmente opposte per mezzo delle diverse didascalie apposte dai giornali

occidentali e da quelli cinesi.

Mentre nei primi la fotografia accompagna articoli che inneggiano all'eroismo dei giovani cinesi che dissentono dal regime, nei secondi la stessa immagine è utilizzata per documentare la mitezza delle truppe che si fermano per non travolgere un ragazzo.

Si possono dunque ricondurre a questa categoria le didascalie finalizzate alla propaganda politica, di cui fecero ampio uso i regimi dittatoriali novecenteschi: il fascismo in particolare si servì ampiamente delle potenzialità demagogiche e falsificatorie del binomio testo-immagine per ottenere il consenso delle masse<sup>248</sup>.

## 2) Fotografia vera e didascalia falsa



La didascalia attribuisce un significato falso e arbitrario a un'immagine autentica, spesso a scopo diffamatorio. Un esempio è una fotografia di Robert Doisneau che ritrae un uomo e una donna in un bar<sup>249</sup>: in seguito l'immagine fu pubblicata da due giornali che le attribuirono due significati diversi. Il primo la inserì entro un reportage sui danni dell'alcool, il secondo in un dossier sulla prostituzione. In realtà l'uomo rappresentato era un professore, il quale, a causa dei due articoli infamanti, dovette addirittura abbandonare il lavoro.

<sup>247</sup> Smargiassi 2009: 167.

<sup>248</sup> Si veda il paragrafo successivo.

<sup>249</sup> Lydia Schmutz, *L'image et sa légende: entre valorisation et perversion*, 2010, <http://www.auguste-piccard.ch>



Un altro esempio è una fotografia pubblicata in «Paris-Match» il 1 marzo 2007<sup>250</sup>, che viene così descritta nella didascalia: “Sui mezzi pubblici la musica rap è al massimo volume. La passeggera, intimorita, si immerge nella lettura e non scende”.

In realtà era un’insegnante con i suoi studenti ma il testo ha trasformato la scena in un episodio di razzismo.

### 3) Fotografia falsa di un evento vero<sup>251</sup> e didascalia vera

Nel caso di fotografie che ricostruiscono a posteriori un evento realmente accaduto, come in una messa in scena teatrale, le didascalie avvalorano la veridicità dell’immagine descrivendo ciò che si vede nella fotografia come se si trattasse della registrazione in presa diretta dell’evento. Con questo espediente l’evento ricostruito viene interpretato come vero.



Esempio paradigmatico è la fotografia realizzata da Gioacchino Altobelli<sup>252</sup> che rappresenta l’episodio storico della presa di Porta Pia (20 settembre 1870): si tratta di una messa in scena realizzata il giorno successivo con la collaborazione di alcuni bersaglieri. La fotografia è falsa ma grazie alla didascalia è

diventata la testimonianza per eccellenza dell’evento.

In molti casi la messa in scena fotografica mira a creare un impatto emotivo forte nello spettatore, spesso per richiamarne l’attenzione su delicate problematiche sociali o politiche.

<sup>250</sup> Lydia Schmutz, *L’image et sa légende: entre valorisation et perversion*, 2010, <http://www.auguste-piccard.ch>

<sup>251</sup> Smargiassi 2009: 206.

<sup>252</sup> Smargiassi 2009: 206.

Ad esempio la fotografia *Bambina in un istituto rumeno* (1990) di Tom Stoddart<sup>253</sup> fu pubblicata sulla prima pagina del quotidiano *The Guardian*, accompagnata dalla seguente didascalia:



“Marian Neascu, quattro anni, è una dei centonovanta bambini malati rinchiusi in condizioni abbiette in un ospedale a quaranta chilometri da Bucarest, noto come la Auschwitz dei bambini.

Marian, in braccio a una delle sei inservienti che insieme con un’infermiera rappresenta l’intero staff ospedaliero, soffre di epatite B ed è stata abbandonata dalla famiglia, priva di mezzi per il suo sostentamento, gli aiuti del governo rumeno sono stati finora destinati ai bambini sani, e i bambini ricoverati in questo istituto sono considerati irrecuperabili. Si possono far pervenire donazioni a: Angel Appeal, 32 Galena Road, London W6 OLT”<sup>254</sup>.

Si tratta di un vero e proprio appello che fa leva sui sentimenti di compassione del lettore, mediante la descrizione precisa delle condizioni di vita e di salute della bambina.

Si osservano però alcuni elementi problematici che fanno sospettare dell’autenticità della scena: la donna è di corporatura robusta e porta un orologio, la bambina indossa

---

<sup>253</sup> Clarke 2009: 246.

<sup>254</sup> Clarke 2009: 246-247.

una gonna di foggia occidentale e la posa è visibilmente impostata per richiamare l'iconografia della Pietà.

In questo caso, però, la strumentalizzazione del rapporto tra didascalia e fotografia non è finalizzata a manipolare una notizia ma è 'giustificata' da una nobile causa umanitaria.

#### 4) Fotografia falsa e didascalia falsa

Quando vengono costruiti fotomontaggi o messinscene fotografiche al fine di mostrare eventi inesistenti, la didascalia descrive il fatto mai accaduto al fine di avvalorarne una falsa veridicità.

È in questo senso che la didascalia diventa pericoloso strumento di falsificazione.

### Fonda Speaks To Vietnam Veterans At Anti-War Rally



Actress And Anti-War Activist Jane Fonda Speaks to a crowd of Vietnam Veterans as Activist and former Vietnam Vet John Kerry (LEFT) listens and prepares to speak next concerning the war in Vietnam (AP Photo)

Ad esempio nel 2004 i siti conservatori americani diffusero alcuni ritagli di giornali degli anni '70 in cui compare una fotografia che ritrae l'allora ventenne democratico John Kerry, in corsa per la Casa Bianca, che partecipa a un comizio contro la guerra del Vietnam insieme a Jane Fonda<sup>255</sup>.

Si tratta di un fotomontaggio che unisce due immagini scattate in tempi e luoghi diversi, diffuso dai Repubblicani per screditare la credibilità dell'avversario, associandolo all'attrice e antimilitarista molto discussa.

---

<sup>255</sup> Smargiassi 2009: 217.



Un caso di messinscena di un evento falso è quello denunciato da François Bugingo nel suo blog<sup>256</sup>: una fotografia mostra un bambino addormentato tra due tumuli mortuari, la didascalia così descrive la scena:

“Un bambino siriano dorme tra le tombe dei suoi genitori”<sup>257</sup>.

In realtà, svela il giornalista, si tratta di una creazione artistica realizzata in Arabia Saudita per la quale ha posato un giovane attore: la didascalia ha quindi dato verità a un evento mai verificatosi.

#### **2.1.2.2. Analisi di un caso: fotografia e didascalia al tempo del Duce**

Redattore e poi direttore dell'Avanti e del Popolo d'Italia, Mussolini nasce come giornalista prima che come uomo politico. Nel periodo che precede la sua ascesa al potere egli ha perciò modo di apprendere e applicare, da socialista, le tecniche di evangelizzazione proletaria e, da fascista, quelle di cattura del consenso di massa.

In questo contesto il dittatore Mussolini agisce in perfetta simbiosi con il Mussolini giornalista e da questo connubio scaturisce una tecnica di manipolazione dell'informazione che non ha precedenti storici e che diventa modello per tutti i contigui e futuri totalitarismi.

La fotografia nel corso del ventennio assume un ruolo fondamentale per celebrare il fascismo come la più alta realizzazione del “genio italico”, incarnatosi nel Duce, la cui figura diventa perciò sacralizzata: l'operazione avviene attraverso una rigorosa

---

<sup>256</sup> <http://blogues.journaldemontreal.com/francoisbugingo/2014/01/>

<sup>257</sup> Post del 17 gennaio 2014 in <http://blogues.journaldemontreal.com/francoisbugingo/2014/01/>

selezione delle immagini, alle quali sono affiancate didascalie di tipo celebrativo e ad alta connotazione retorica.

Leggendo le disposizioni del Ministero della cultura popolare<sup>258</sup>, struttura predisposta per il controllo della diffusione delle informazioni, si può constatare il controllo capillare sull'interazione fotografia - didascalia, in ossequio a precise direttive di Mussolini stesso<sup>259</sup>.

“Esercitare un’attenta revisione delle fotografie e delle *relative diciture*”<sup>260</sup> è l'imperativo categorico, che viene spesso implementato di particolari, come nel caso di questo dispaccio: “Si avverte di non pubblicare fotografie poco chiare, confuse o riportanti un particolare che nulla o poco dice”<sup>261</sup>.

Si arriva, in alcuni casi, ad indicazioni apparentemente ridicole ma che in realtà testimoniano la straordinaria attenzione del regime per le modalità di diffusione delle notizie: “Il sottosegretario Ciano ha deplorato l’abitudine dei giornali di pubblicare fotografie, corrispondenze e titoli come questi: “Freddo intenso a Roma”, “Napoli sotto la neve”, “La neve a Palermo”. In questo modo si sviano le correnti turistiche dal paese”<sup>262</sup>.

Ancora più interessante il materiale proveniente da “Il Popolo d’Italia”<sup>263</sup>: si tratta di svariate fotografie a cui i redattori affiancavano didascalie che avrebbero potuto fungere anche da titolo dell’articolo.

---

<sup>258</sup> Saggi sul fascismo: Disposizioni del Minculpop sulla fotografia (a cura di Stefano Mannucci) in <http://www.storiaxisecolo.it/fascismo/fascismo17g.htm>

<sup>259</sup> Per quello che riguarda le fotografie non vi raccomanderò mai abbastanza alcune direttive che il DUCE stesso ama ripetere e a cui prego di conformarvi. E cioè:

1) Quando si tratta di cerimonie, avvenimenti, ecc, in linea di massima non fotografate i personaggi che inaugurano, ma le cose in sé. Il giorno in cui il Ministro X inaugura il lavoro Y si vorrebbe vedere quel lavoro in fotografia e non la faccia del Ministro che interessa poco, specialmente se è in primo piano.

2) Per parlare di primi piani non è necessario far vedere un determinato tipo fisico di bersagliere o di operaio o di marinaio, ma sempre fotografie di masse, di avvenimenti, e di cose.

3) Per quanto poi riguarda le truppe non farle mai vedere di schiena. Noi abbiamo la predilezione di far vedere una fungaia di berretti. Viceversa le truppe vanno prese di faccia in modo che si vedano anche i tipi e siano messi nella giusta luce. Si vedano le disposizioni del 1 febbraio 1940, in <http://www.storiaxisecolo.it/fascismo/fascismo17g.htm>

<sup>260</sup> <http://www.storiaxisecolo.it/fascismo/fascismo17g.htm>, 15 febbraio 1940.

<sup>261</sup> <http://www.storiaxisecolo.it/fascismo/fascismo17g.htm>, 15 febbraio 1940

<sup>262</sup> <http://www.storiaxisecolo.it/fascismo/fascismo17g.htm>, 25 gennaio 1935

<sup>263</sup> Sono conservate nel fondo “Scarpetta Ferdinando” in

Alcuni esempi:

		<p>La fotografia mostra Mussolini mentre assiste ai funerali del figlio Bruno, nella didascalia compare sia il tributo alla “gloriosa salma” sia la testimonianza dell’amore del popolo (“fitte ali di folla commossa”) per il suo Duce<sup>264</sup>.</p>
		<p>“Il popolo dell’Urbe esprime al Duce la propria entusiastica gioia per i fatti di Albania. Questa sera una massa di popolo si è riversata a Piazza Venezia improvvisando una delirante dimostrazione al Duce”<sup>265</sup>.</p>
		<p>Mussolini avanza in mezzo a un folto gruppo di bambini accompagnati dai loro educatori. La didascalia precisa che il Duce “passando davanti alla colonia estiva “A. Mussolini” è stato acclamato entusiasticamente dai piccini”<sup>266</sup>.</p>

[http://beniculturali.ilc.cnr.it:8080/Isis/servlet/Isis?Conf=/usr/local/IsisGas/FotoConf/Foto.sys6.file&Obj=@Insmlid.pft&Opt=search&Field0=zzA00/03215%20\\*%20cts=t](http://beniculturali.ilc.cnr.it:8080/Isis/servlet/Isis?Conf=/usr/local/IsisGas/FotoConf/Foto.sys6.file&Obj=@Insmlid.pft&Opt=search&Field0=zzA00/03215%20*%20cts=t)



L'interazione fotografia - didascalia assume talvolta velleità artistiche, come questa immagine di una folla sterminata sulla quale si staglia il profilo di Mussolini. la didascalia – “Un cuore solo, una volontà sola, una decisione sola” - precisa che il suo cuore batte all'unisono con quello di ogni italiano, affermazione da cui deriva l'identificazione tra la sua volontà e quella del popolo.

---

<sup>264</sup>[http://beniculturali.ilc.cnr.it:8080/Isis/servlet/Isis?Conf=/usr/local/IsisGas/FotoConf/Foto.sys6.file&Obj=@Insmid.pft&Opt=search&Field0=zzA00/03215%20\\*%20cts=t](http://beniculturali.ilc.cnr.it:8080/Isis/servlet/Isis?Conf=/usr/local/IsisGas/FotoConf/Foto.sys6.file&Obj=@Insmid.pft&Opt=search&Field0=zzA00/03215%20*%20cts=t)

<sup>265</sup>[http://beniculturali.ilc.cnr.it:8080/Isis/servlet/Isis?Conf=/usr/local/IsisGas/FotoConf/Foto.sys6.file&Obj=@Insmid.pft&Opt=search&Field0=zzA00/03215%20\\*%20cts=t](http://beniculturali.ilc.cnr.it:8080/Isis/servlet/Isis?Conf=/usr/local/IsisGas/FotoConf/Foto.sys6.file&Obj=@Insmid.pft&Opt=search&Field0=zzA00/03215%20*%20cts=t)

<sup>266</sup>[http://beniculturali.ilc.cnr.it:8080/Isis/servlet/Isis?Conf=/usr/local/IsisGas/FotoConf/Foto.sys6.file&Obj=@Insmid.pft&Opt=search&Field0=zzA00/03215%20\\*%20cts=t](http://beniculturali.ilc.cnr.it:8080/Isis/servlet/Isis?Conf=/usr/local/IsisGas/FotoConf/Foto.sys6.file&Obj=@Insmid.pft&Opt=search&Field0=zzA00/03215%20*%20cts=t)

## 2.1. Le riviste di moda

I primi giornali di moda apparvero in Francia verso la metà del 1700 e trattavano, oltre che di abiti e di accessori, anche di pettinature, cosmesi, posture e gestualità.

Le illustrazioni erano costituite da tavole che mostravano dei figurini, descritti nei minimi dettagli nelle didascalie che accompagnavano le immagini. Il testo, caratterizzato da uno stile nominale privo di verbo, aveva la funzione di far cogliere alla lettrice specifici particolari e aggiungere dati che l'immagine non poteva veicolare, quali i prezzi, i tipi di tessuto e i colori.

Nell'800 la funzione della didascalia non cambiò, anzi il ruolo del testo si accrebbe, includendo indicazioni dettagliate quando le lettrici venivano sollecitate a confezionarsi da sole gli abiti:

“La gonna della veste è larga al basso 4 metri e 80 centimetri e in quanto alla lunghezza, si regola secondo la statura, didietro 24 centimetri più lunga che davanti [...]. Si collocano sull'orlo inferiore del vestito, a 20 centimetri d'intervallo, delle liste d'equal stoffa di 20 centimetri di lunghezza, 7 di larghezza”<sup>267</sup>.

Se si voleva invece descrivere un modello di abito senza tuttavia dare specifiche spiegazioni di sartoria, lo stile si faceva quasi telegrafico, sopprimendo, oltre ai verbi, anche gli articoli:

“gonna a breve strascico in taffetas verde Nilo, tagliata a teli in isghembo in modo da delineare un piccolo strascico rotondo”<sup>268</sup>.

Di fronte alla ridondanza del testo, non si può che convenire con Giuseppe Sergio<sup>269</sup> sul fatto che ci troviamo di fronte ad una moda scritta e non ad una moda vista, in quanto l'immagine riveste a tutti gli effetti un ruolo subalterno rispetto alla didascalia, per cui ha ancora senso parlare di lingua e non di linguaggio della moda.

---

<sup>267</sup> Sergio 2010: 169.

<sup>268</sup> Sergio 2010: 152.

<sup>269</sup> Sergio 2010.

A partire dai primi anni del '900 la situazione muta e si assiste ad un progressivo ridimensionamento del testo con l'abbandono delle spiegazioni ampie, in favore di immagini che occupano sempre maggiore spazio. L'impiego della fotografia (a colori già dagli anni 20), non muta comunque la struttura testuale della didascalia.

Si può tuttavia già riscontrare, a partire dagli anni 30, un tono maggiormente colloquiale delle didascalie:

“Accanto all'abito da strada di tipo prevalentemente sportivo abbiamo bisogno soprattutto dell'abito da pomeriggio, di quell'abito, che pur avendo uno spiccato carattere di eleganza, è però così proprio, misurato nella linea e nella guarnizione, che si può portare nelle più diverse circostanze”<sup>270</sup>.

Con la seconda metà del '900 lo stile della didascalia muta invece in maniera considerevole trasformandosi in un testo conciso ed esclusivamente descrittivo, limitato ad una stringata informazione relativa al nome dello stilista e alla natura dei tessuti.

Il trionfo dell'immagine sulla didascalia si realizza infine nel momento in cui la fotografia di moda si avvicina a quella artistica, come dimostrato dalla scelta di grandi nomi della fotografia da parte delle riviste di moda, come “Vogue”, cosicché possa essere fruita come esperienza estetica e non solo come veicolo informativo.

Ma questo non comporta l'abolizione delle didascalie che, al contrario, continuano ad esistere anche se con modalità testuali differenti, quali i registri linguistici di tipo familiare e confidenziale.

Il chiarimento ci viene ancora una volta dalla riflessione semiologia di Barthes nel suo *Il senso della moda*<sup>271</sup>.

Egli parte dalla constatazione che la rivista di moda, in realtà, non ci mostra semplicemente un capo di abbigliamento, ma i suoi tre diversi modi di essere: indumento-immagine, cioè l'aspetto visivo; indumento scritto, ovvero la sua descrizione testuale; indumento reale, ossia quello che verrà effettivamente indossato per finalità pratiche e del quale immagine e testo forniscono testimonianza.

---

<sup>270</sup> Sergio 2010: 205.

<sup>271</sup> Barthes 2006.

Tra queste modalità, per le finalità di promozione commerciale che la rivista si pone, è l'indumento scritto, cioè la didascalia o l'articolo di commento, ad ampliare il significato e il valore attribuiti ai vestiti, dunque

"è necessario stendere davanti all'oggetto un velo di immagini, di ragioni, di sensi, elaborare intorno a esso una sostanza mediata...insomma creare un simulacro dell'oggetto reale"<sup>272</sup>.

La didascalia, rispetto all'immagine, permette infatti di fornire informazioni che la fotografia non può dare se non parzialmente, ma soprattutto seleziona ed estrae dalla fotografia gli elementi che intende enfatizzare e valorizzare. In conclusione, afferma Barthes, la didascalia trasforma un comune indumento in qualcosa che lo trascende e fa di esso un oggetto ad elevata connotazione di valore: "questo stesso abito, descritto, non può essere che la Moda stessa"<sup>273</sup>.

Non si spiegherebbe altrimenti il fatto che le riviste di moda, pur provviste di un gran numero di fotografie di illustri professionisti, non possano rinunciare alle didascalie.

Come ha osservato Gianfranco Marrone, curatore dell'opera di Barthes in oggetto, ciò che fornisce la cifra del valore sociale di un vestito non è la sua riproduzione fotografica e tanto meno la sua reale esistenza,

"a farlo è soltanto l'enunciato verbale che, posto in fondo alla pagina della rivista, suggerisce alla lettrice che cosa deve guardare, qual è il dettaglio che, variando di anno in anno, fa sì che un indumento sia più o meno alla moda"<sup>274</sup>.

La breve rassegna di immagini e corrispettive didascalie, presentata a seguito, è una eloquente dimostrazione della rigosità dell'analisi barthesiana.

---

<sup>272</sup> Barthes 2006: XVI

<sup>273</sup> Barthes 2006: 19-20

<sup>274</sup> <http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/filosofiacritica/barthes.PDF>

Immagine	Didascalia
	<p>Un piglio giovane, sportivo e dinamico per la maglia firmata da I Vergottini<sup>275</sup>.</p>
	<p>Il nuovo stile safari Punta su una lunghezza che sfiora appena il ginocchio il trench in gabardine con spalline e tasche tipo sahariana, portato sul tailleur diritto<sup>276</sup>.</p>
	<p>Neoromantica A strati, la camicia con il davanti in pizzo (Helyett) e quella sobria, in grigio (Bogy's), sopra il giacchino in panno (Ottodisanpietro; pant Grazia Fava). Lui è in giacca di Coin<sup>277</sup>.</p>

<sup>275</sup> In "Bella", anno XXIX, n. 51, 17 dicembre 1972: 42.

<sup>276</sup> In "Gioia", anno L, n. 5, 2 febbraio 1987: 73.

<sup>277</sup> In "Anna", anno LIV, n. 43, 22 ottobre 1987: 17.



Son tornati a sbocciare i fiori

Raccolti a mazzi o isolati, dai contorni ben definiti o stemperati, di colori e grandezza diversi. Le fantasie fiorate tornano per sottolineare la femminilità della nuova moda estate<sup>278</sup>.



Effetto Jet Set

Pensiamo ad un'isola, al suo mare blu, a una bara illuminata dal sole. Ed ecco l'ispirazione per una moda esclusiva, a tratti sofisticata, molto accattivante<sup>279</sup>.

<sup>278</sup> In "Burda", n. 6, giugno 2004: 28.

<sup>279</sup> In "Burda", n. 4, aprile 2013: 12

	<p>Obbligo militare (assolto!)</p> <p>Military è il mood per giacche, pantaloni e cappotti. Militare è la nuance di verde più cool di stagione. Messo momentaneamente in soffitta il camouflage, lo stile da trincea non accenna però a passare di moda, anzi. At-tente!<sup>280</sup></p>
	<p>La gazza ladra</p> <p>La passione delle donne - che sembra innata - per tutto ciò che sbrilluccica avrà modo di sfogarsi, il prossimo autunno. Glitter e paillettes la faranno da padrone. Per brillare di luce propria, dal mattino alla sera<sup>281</sup></p>

<sup>280</sup> <http://www.vanityfair.it/fashion/trend/14/08/01/tendenze-moda-autunno-inverno-2014-2015-militare-verde>

<sup>281</sup> <http://www.vanityfair.it/fashion/trend/14/08/01/tendenze-moda-autunno-inverno-2014-2015-militare-verde>

## 2.3. La pubblicità

Ai fini della presente ricerca è opportuno considerare la struttura del messaggio pubblicitario, il quale, in quanto formato da un'immagine e da un testo, funziona sul doppio registro verbale e visivo<sup>282</sup>.

La pubblicità, “forma di comunicazione che ha per obiettivo fondamentale quello di influenzare o di legittimare la motivazione del pubblico”<sup>283</sup>, realizza il suo obiettivo impiegando diversi tipi di linguaggio.

Inoltre, producendo messaggi sia a livello iconico sia a livello verbale, si configura come un'immagine accompagnata da didascalia, che, nella sua specifica fattispecie, è più consono definire slogan.

### 2.3.1. L'immagine pubblicitaria

Sul piano dell'immagine la pubblicità veicola due livelli di lettura: quello denotativo e quello connotativo<sup>284</sup>.

Il livello denotativo non è altro che la presentazione dell'immagine stessa, in cui il prodotto appare inserito in una scenografia più o meno dettagliata e reale, nella quale interagiscono personaggi caratterizzati da aspetto, abiti ed atteggiamenti ben precisati.

Il livello connotativo riguarda invece l'effetto che si vuole produrre nel ricevente per mezzo dei contenuti espressi a livello denotativo. L'accento viene posto su alcuni elementi tipici come lo status dei personaggi, suggerito dal contesto dell'immagine, dal modo di vestire e dalle relazioni professionali, familiari e sociali, e la bellezza estetica, che caratterizza sia gli attori sia le ambientazioni.

Frequente è l'uso retorico dell'immagine con ricorso a metafore e metonimie<sup>285</sup>: un esempio di metafora è l'immagine della tigre per rappresentare la potenza di propulsione

---

<sup>282</sup> Si veda Eco 1980: 165-188.

<sup>283</sup> Giannatelli – Rivoltella 1994: 250.

<sup>284</sup> Eco 1980: 174.

<sup>285</sup> In ambito iconico la metafora è la traslazione dal significato originario di una immagine ad uno nuovo sulla base di una relazione di somiglianza, la metonimia è l'allusione di un'immagine ad altra sulla base di un rapporto di contiguità.

di una benzina, mentre è un esempio di metonimia il ricorso al marchio di fabbrica per connotare il prodotto corrispondente.

Spesso vengono anche utilizzate deduzioni sillogistiche che, muovendo da una premessa generale seguita da una particolare, le sintetizzano in una affermazione nuova. Ad esempio, in un'immagine che mostra un prodotto usato da persone ricche, la premessa generale implicita è che tutti i ricchi usino questo prodotto, la premessa particolare è che ne faccia uso il consumatore: la conclusione è che chi usa il prodotto sia ricco.

### **2.3.2. La didascalia pubblicitaria**

Per quanto riguarda la componente testuale del messaggio pubblicitario, è necessario fare riferimento alle funzioni tipiche della comunicazione verbale<sup>286</sup>, proprio perchè la pubblicità rientra in questo ambito.

La funzione referenziale illustra le peculiarità oggettive del prodotto (costo, composizione, modalità d'uso), quella emotiva che mira a suscitare nel fruitore risposte irrazionali ed emotive, quella imperativa, in cui il messaggio pubblicitario suggerisce, consiglia o addirittura ordina perentoriamente di acquistare il prodotto. La funzione poetica e quella letteraria si limitano al citazionismo, mentre notevole importanza è data alla funzione metalinguistica, che si manifesta con interventi sul linguaggio attraverso artifici quali lo slogan, le parole valore<sup>287</sup> o le parole baule<sup>288</sup>. Strettamente connessa è la funzione fatica, che mira a suscitare la curiosità del consumatore al fine di stabilire con esso un contatto.

Per quanto riguarda i registri, o modalità tipiche d'uso della lingua, nel linguaggio pubblicitario sono di preferenza utilizzati quello familiare, basato sul lessico del linguaggio quotidiano, e quello giovanile, ricco di neologismi e riferimenti al mondo della comunicazione digitale.

---

<sup>286</sup> Le sei funzioni del linguaggio sono state teorizzate da Jakobson, in Jakobson 1966: 186-189.

<sup>287</sup> Parola a connotazione positiva per il contesto storico sociale in cui opera (ricchezza, successo, bellezza)

<sup>288</sup> Neologismo derivato dalla fusione di due parole.

Quanto allo stile, esso è quasi sempre nominale, basato cioè sulla soppressione dei verbi, ad imitazione dei titoli dei giornali. È inoltre frequente il mutamento funzionale delle parole, come la trasformazione di nomi in verbi o la creazione di superlativi dei nomi.

Una strategia ricorrente è l'utilizzo di figure retoriche: con la metafora<sup>289</sup> si esprime un surplus valutativo attraverso una somiglianza fra due affermazioni di tipo descrittivo (Verde la vita = la vita è paragonabile ad un prato verde, quindi immune dagli aspetti deteriori del mondo industrializzato), con la metonimia<sup>290</sup> è possibile alludere al prodotto citando una parte per il tutto (La Rossa = l'auto Ferrari), oppure passare al linguaggio di uso comune usando il singolare per il plurale (Una scarpa di prestigio), o riferirsi al marchio invece che al tipo di prodotto (Ho mangiato un/una.....).

Per mezzo della sinestesia si può parlare di 'gusto fresco', con l'ossimoro è possibile osservare un 'oscuro chiarore' o sentire un 'silenzio assordante'; l'iperbole può illustrare le virtù di un 'bianco che più bianco non si può' e attraverso la preterizione la didascalia pubblicitaria può dire che 'Non vogliamo convincervi, però...'.

Come si è già visto per l'immagine, l'argomentazione della didascalia si fonda essenzialmente sul sillogismo, che, dal punto di vista logico non può essere ritenuto uno strumento di deduzione scientifica poiché collega, attraverso una sorta di calcolo aritmetico, due premesse sulla cui oggettività non si hanno garanzie.

Una tipica argomentazione di questa natura potrebbe essere questa: presupponendo che tutti i genitori amino i propri figli, se il bambino della pubblicità, amato dai propri genitori, ha avuto in dono il giocattolo reclamizzato, allora ne consegue che chi ama i propri figli dovrebbe comprare quel prodotto ai suoi bambini. In questo modo si procede alla costruzione di argomentazioni palesemente false, il cui scopo è indurre il consumatore all'acquisto.

---

<sup>289</sup> Traslazione dal significato originario di un termine ad uno nuovo sulla base di una relazione di somiglianza.

<sup>290</sup> Traslazione da un significato ad un altro sulla base di un rapporto di contiguità.

### 2.3.3. Alcuni esempi di messaggio pubblicitario

	Immagine	Didascalia/Slogan
	<p>Gli abiti e le stoviglie connotano la famiglia borghese.</p> <p>I volti connotano la felicità e il piacere di essere insieme.</p>	<p>Uso del sillogismo:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Questa famiglia è felice e rispettabile.</li> <li>- Questa famiglia mangia la pasta Barilla.</li> <li>- Chi mangia tale pasta è una famiglia</li> </ul> <p>Uso della metonimia: Casa al posto di famiglia</p>
	<p>Un noto attore beve soddisfatto un caffè.</p>	<p>Funzione poetica con verso quinario e rima baciata</p>
	<p>Un giovane si appoggia soddisfatto ad un impianto hifi. Ha i capelli lunghi e gli occhiali, che simboleggiano lo status di studente o di giovane colto.</p>	<p>Simulazione di un gioco enigmistico di sostituzione delle consonanti, favorito dalla affinità fra p e b e dalla identica pronuncia della sillaba italiana SCI e di quella giapponese SHI.</p>

	<p>Inquadratura ravvicinata del bacino di una ragazza che indossa un paio di jeans aperti.</p>	<p>Funzione linguistica altamente imperativa, fondata sulla citazione del primo comandamento e rafforzata dal marchio del prodotto (Jesus)</p>
	<p>Bottiglia di amaro con due bicchieri</p>	<p>Per sottolineare l'opportunità di consumarlo ghiacciato, il nome del prodotto si trasforma nella figura retorica della onomatopea, parola che esprime un suono.</p>
	<p>Uno scalatore famoso è raffigurato mentre beve dell'acqua minerale durante un'escursione in alta montagna. Il personaggio funge da garante della qualità del prodotto.</p>	<p>L'associazione del nome del prodotto ad altri due superlativi assoluti, rende il nome dell'acqua una 'parola valore', che riunisce in sé le peculiarità della purezza e di sgorgare ad alta quota, o ancor più di sollevarsi 'altissima' sulle acque concorrenti.</p>

	<p>Fotografia trattata digitalmente per suggerire l'impressione che dalla suola esca aria.</p>	<p>La metafora suggerisce che la scarpa respira come se fosse un polmone umano.</p>
	<p>La bottiglia della bibita si staglia su qualcosa che allude a un terreno arido.</p>	<p>La sinestesia, cioè l'attribuzione di una percezione sensoriale ad un senso non pertinente, avviene fra udito e gusto.</p>
	<p>Quattro personaggi che simboleggiano tre generazioni reggono il marchio dell'azienda, in questo caso una società commerciale di grande distribuzione.</p>	<p>Funzione linguistica di tipo emotivo: dal momento che ciascuno di noi è un 'tu', nessuno potrà esimersi dal riconoscersi come potenziale membro dell'azienda.</p>
	<p>Strutturata come fotoromanzo, l'immagine mostra, in quattro quadri, un venditore di detersivi che tenta inutilmente di indurre una donna a scambiare una</p>	<p>Le vignette, espresse nel registro linguistico familiare, chiariscono il contenuto della conversazione. Lo slogan è un'iperbole.</p>

	<p>confezione del detersivo reclamizzato con due di una marca sconosciuta.</p>	
 <p>chi ha naso sceglie Dreher</p>	<p>Primissimo piano di un uomo sorridente nell'atto di bere una birra.</p>	<p>Funzione imperativa sulla base di impossibili alternative: non esistono persone senza naso, inoltre aver naso, cioè fiuto, è 'parola valore' che designa persone fornite con istintiva capacità predittiva.</p>

## 2.4. Il fotoromanzo

### 2.4.1. Le origini del genere

Le origini del fotoromanzo risalgono agli anni '20, quando si diffuse il sistema di stampa a rotocalco che permise la riproduzione fotografica in grandi tirature.

Fotografia e testo diventavano così un binomio indissolubile nel nuovo genere editoriale del fototesto, detto anche tipo-foto o *picture story*, cioè un servizio fotografico corredato da didascalie o scritte di vario tipo.

Nel decennio successivo si diffuse la moda di libri illustrati di tipo documentaristico, formati da fotografie accompagnate da lunghe didascalie, a volte in forma dialogica. Accanto ad essi grande successo riscuotevano le foto-buste, cioè buste che contenevano le locandine dei film, comprensive di trama e fotografie dei protagonisti, e i fotofilm, pubblicazioni che sintetizzavano i momenti significativi di un film mediante immagini fotografiche o fotogrammi, corredati da didascalie.

Immediato predecessore del fotoromanzo è il cineromanzo, che a partire dagli anni '20 cominciava a diffondersi sia in Italia sia all'estero. Si trattava di pubblicazioni che uscivano in forma di collane di libri e di riviste, finalizzate alle cosiddette «novellizzazioni» di film, operazione che consiste nel presentare una successione di foto tratte da scene di film disponendole su strisce, alla maniera dei fumetti, così da ripercorrere la vicenda.

Una lunga didascalia espone in forma romanzata la trama, seguendo tuttavia una serie di linee guida. “La narrazione adotta sempre un punto di vista in terza persona, con inserti di dialoghi diretti dei personaggi, tipici del romanzo”<sup>291</sup>, nonché commenti e valutazioni sulle azioni e i pensieri dei protagonisti. Il registro linguistico è quello dell'italiano medio “con alcune velleità più colte, inserendo parole arcaiche o poco usate nella lingua comune e limitando al massimo l'uso dei dialetti.”<sup>292</sup>

---

<sup>291</sup> Bonomi – Clerici 2012: 202.

<sup>292</sup> Bonomi – Clerici 2012: 202.

La struttura del fotoromanzo, dunque, come nota Silvana Turzio,

“è già presente in nuce nelle varie tipologie di pubblicazioni illustrate di quegli anni, sia nella forma ibrida di immagine e testo che nella struttura narrativa di tipo sentimentale delle rubriche fisse”<sup>293</sup>.

#### **2.4.2. La struttura narrativa**

Per la forma del fotoromanzo è determinante l’influenza del fumetto che fornisce sia il modello di impaginazione sia il palinsesto per lo svolgimento narrativo.

“La disposizione a strisce sulla singola pagina, la narrazione spalmata progettualmente sulle doppie pagine, la ripartizione delle diverse funzioni del testo che prendono corpi tipografici differenti nello svolgersi del racconto, la progettazione a priori di tutta la sequenza narrativa obbediscono alla struttura progettuale e alla grafica del fumetto”<sup>294</sup>.

Anche il trattamento del testo rimanda al fumetto: i dialoghi, la parte dominante, sono inseriti nella vignetta, mentre le didascalie, collocate in genere in basso, hanno la funzione narrativa di segnalare i cambi di scena o il trascorrere del tempo.

Le immagini, sebbene siano prodotte in maniera più vicina al cinema che alla fotografia, vista la presenza di un regista, di uno sceneggiatore e degli attori, si caratterizza per la scelta di

“spazi privi di peso visivo ai lati o sui bordi dell’immagine per permettere le inserzioni del testo, mentre predominano i primi e i primissimi piani, a scapito del contesto, solo suggerito da dettagli”<sup>295</sup>.

La componente testuale, essendo essenzialmente di tipo dialogico, evidenzia registri di tipo familiare e popolare, inserendosi quindi nell’ambito della letteratura d’appendice di basso livello.

---

<sup>293</sup> Turzio 2011: 5.

<sup>294</sup> Turzio 2011: 5.

<sup>295</sup> Turzio 2011: 6.

Il fotoromanzo si presenta dunque come un'ibrida commistione di linguaggio fotografico e testuale, tecniche fumettistiche e cinematografiche, romanzo ottocentesco d'avventura e d'appendice, con l'aggiunta di un gran numero di riferimenti alle star hollywoodiane.

Questa nuova formula narrativa esordì nel 1946, con l'uscita del primo numero di *Grand Hotel*, stampato in centomila copie e ristampato altre quattordici volte nel giro di pochi giorni. Lo straordinario successo editoriale ne fa la pubblicazione più venduta, dopo i quotidiani più prestigiosi: a metà anni '50 se ne vendevano settimanalmente più di due milioni di copie e negli anni '70 i lettori erano stimati attorno ai quindici milioni. Destinati ad un pubblico femminile, i fotoromanzi presentavano trame fiabesche con

“eroine belle, gentili, con le quali potevano identificarsi ragazze comuni. La loro felicità era insidiata da rivali cattive, dall'eleganza accigliata, sempre predilette da future suocere intriganti. Tutto si risolveva, il lieto fine era assicurato, i cattivi venivano puniti, gli innamorati si sposavano.”<sup>296</sup>

Sottoposto al vaglio dell'analisi semiologia, il fotoromanzo, a prescindere dagli strepitosi successi editoriali, non riceve valutazioni positive, soprattutto per l'uso mediocre sia della fotografia sia del testo.

Evelyne Sullerot<sup>297</sup>, in un saggio apparso sulla rivista francese “Communication”<sup>298</sup>, rileva come la caratteristica più significativa del fotoromanzo, composto in gran parte da fotografie, sia quella di partire da un testo scritto: “Su questi dialoghi i fotografi ricamano”<sup>299</sup>.

Le immagini si configurano come una selezione di fotogrammi di un film: sta al lettore, come nel fumetto, colmare lo iato fra un'immagine e l'altra, cosicché un messaggio

---

<sup>296</sup> Poli, in : <http://www.criticaletteraria.org/2014/02/fotoromanzi-lancio-storia.html>

<sup>297</sup> Sociologa francese molto attiva nella difesa dei diritti delle donne, tra le varie iniziative si ricorda la fondazione di un dipartimento di studi sulla donna presso l'Università Nanterre di Parigi.

<sup>298</sup> Sullerot 1963: 77-85.

<sup>299</sup> Sullerot 1963: 77.

iconico “a ridondanza ridotta...banale dal punto di vista comunicativo”<sup>300</sup>, acquista significato.

La forza espressiva di questa forma ibrida di testo e immagine deriva dal suo linguaggio “povero, umile”<sup>301</sup>, sapientemente fuso con immagini che narrano storie di passioni ed intrighi sentimentali nelle quali il pubblico si identifica, nonostante gli attori appaiano “statici, sempre in posa anche quando sono in azione”<sup>302</sup>. Anzi questo fatto stimola l’immaginazione al punto tale che il lettore diventa “ il vero motore, il vero propulsore del meccanismo testuale”<sup>303</sup>.

Di conseguenza la qualità delle immagini, al pari di quella del testo, è di fatto trascurabile: ciò che conta è l’evocazione di “sentimenti e passioni semplici, che soddisfano necessità altrettanto elementari del pubblico dei lettori: amore, morte, violenza, felicità, bellezza, paura, lieto fine”<sup>304</sup>.

---

<sup>300</sup> Eco 1978: 148.

<sup>301</sup> Eco 1978: 148.

<sup>302</sup> Eco 1978: 148.

<sup>303</sup> Eco 1978: 148.

<sup>304</sup> Eco 1978: 148.

### 2.4.3. Alcuni esempi di immagine e didascalia nel fotoromanzo

	Immagine	Didascalia
<p><i>M</i>entre Lucy ritorna in albergo, Mike viene condotto da Toddy nell'ufficio di Zack Caruthers, lo sceriffo, dove viene interrogato a lungo, e dove egli insiste a dichiararsi innocente.</p>  <p><i>È comodo dare la colpa alle ombre, Mike. Ogni volta che ti evadono un accusa tu cominci a manipolare di campo una servizio che s'impadronisce nella notte, per fare i tuoi e per garantirsi a sempre. Il tuo unico amico è il tuo amico - a questo ti serve, Mike? Perché esultiamo sceriffo? Le anime ci sono e questa condanna ti rende il carneade sui bandi per tutto. Adacciammo questo del fatto ad un albergo...</i></p>	<p>Campo medio in un interno, in cui il fucile e gli avvisi di taglia connotano l'ufficio dello sceriffo.</p>	<p>Didascalia narrativa collocata a sinistra, per sintetizzare uno spazio temporale ampio e fornire il contesto all'immagine.</p>
 <p><i>Sì, butta quel fucile.</i></p> <p><i>Guarda chi c'è. Una volta tanto capito a proposito.</i></p>	<p>Campo medio in un interno, in cui si vedono tre uomini.</p>	<p>La didascalia banalizza la drammaticità della scena attraverso il ricorso al tipico registro linguistico degli eroi dei film d'azione, che trasformano in battuta ironica anche le situazioni più pericolose.</p>
 <p><i>CREDEVA DI FARCELA, MA HA LA PEGGIO.</i></p> <p><i>Questo ti calmerà...</i></p>	<p>Una rara scena dinamica che rappresenta una lite molto accesa tra due donne.</p>	<p>La didascalia è di tipo esplicativo in quanto spiega il rovesciamento delle sorti di una lite: credeva di farcela ma ha la peggio</p>

	<p>Primo piano di un uomo e una donna, all'interno di un soggiorno domestico.</p>	<p>Una signora della borghesia esprime al figlio, la preoccupazione di "salire agli onori della cronaca per un episodio sgradevole".</p>
	<p>Primo piano in interno di casa borghese</p>	<p>Viene presentato un tipico conflitto di coppia: lui troppo preso dalla carriera trascura l'amata.</p>
	<p>Primo piano di due giovani.</p>	<p>Tipica situazione di colpo di scena: la felicità della donna per l'imminente matrimonio viene spezzata dalla rivelazione che lui ama un'altra.</p>

### 3. Fotografia e didascalia nell'arte contemporanea

Per una completa disamina del rapporto tra fotografia e didascalia verranno ora esaminate alcune opere di arte contemporanea novecentesca in cui il medium impiegato è proprio la fotografia. Gli artisti delle Avanguardie, sia quelle Storiche di inizio '900 sia quelle della seconda metà del secolo, si sono spesso valse del nuovo mezzo, in molti casi accostando l'immagine fotografica al testo.

#### 3.1. Fotografia e Dadaismo<sup>305</sup>

L'avanguardia dadaista, nella sua avversione programmatica “a tutte le forme della civilizzazione cosiddetta moderna”<sup>306</sup>, mira a costruire un nuovo tipo di arte improntato alla provocazione e allo scandalo, tentando al contempo di rinsaldare la frattura tra arte e vita.

Il fondatore del movimento, Tristan Tzara, spiegando le origini e gli obiettivi di *Dada*, afferma infatti:

“Dada nacque da un'esigenza morale, da una volontà implacabile d'attingere un assoluto morale, dal sentimento profondo che l'uomo, al centro di tutte le creazioni dello spirito, dovesse affermare la sua preminenza sulle nozioni impoverite della sostanza umana, sulle cose morte e sui beni male acquisiti. Dada nacque da una rivolta [...] che esigeva un'adesione completa dell'individuo alle necessità della sua natura, senza riguardi per la storia, la logica, la morale comune, l'Onore, la Patria, la Famiglia, l'Arte, la Religione, la Libertà, la Fratellanza e tante altre nozioni corrispondenti a delle necessità umane, di cui però non sussistevano che delle scheletriche convenzioni, perché erano state svuotate del loro contenuto iniziale”<sup>307</sup>.

Questa esigenza di novità si traduce nella ricerca e nell'adozione di tecniche nuove, che prendano nettamente le distanze dalle arti accademiche tradizionali: il ready made e il

---

<sup>305</sup> Per una disamina del movimento si rimanda a De Micheli 2005: 152-173.

<sup>306</sup> De Micheli 2005: 152.

<sup>307</sup> Tzara 1948: 17.

fotomontaggio sono tra le innovazioni più importanti di questa Avanguardia, entrambe rilevanti per l'analisi del rapporto tra testo e immagine.

### 3.1.1. Il *ready made*

L'introduzione della realtà nell'arte con il *ready made* di Duchamp è l'elemento di rottura e di novità più rilevante apportato dal Dadaismo, che sarà alla base della maggior parte delle nuove pratiche artistiche della seconda metà del '900.

Claudio Marra, analizzando i rapporti tra fotografia e pittura<sup>308</sup>, riscontra una parentela stretta tra fotografia e *ready made*, basandosi sull'osservazione di come quest'ultimo sia “emblema di tutta l'arte che nel Novecento si è in qualche modo opposta al quadro [...] e di un'arte non fondata sulla *techne*, sull'abile realizzazione di un manufatto”<sup>309</sup>.

Allo stesso modo la fotografia risulta non solo estranea al sistema tradizionale delle belle arti, ma anche in aperta opposizione alla pittura, inoltre

“riesce a interpretare perfettamente quella tipica ansia dadaista tesa a sostituire l'arte con la vita o, se si preferisce, a rendere arte la vita stessa. [...] Dunque la fotografia [potrebbe], quasi per vocazione naturale verrebbe da dire, essere già dadaista”<sup>310</sup>.

L'analogia tra fotografia e *ready made* era già stata intuita nel 1973<sup>311</sup> da Ugo Mulas, il quale aveva proposto un nuovo punto di vista che si opponeva al parallelismo tra pittura e fotografia, di cui quest'ultima era vittima fin dalla sua nascita. Il *ready made* e la fotografia sono accomunati infatti dalla peculiarità di esibire direttamente la realtà, ed è proprio nell'atto mentale della scelta di ciò che da essa viene prelevato che sta il “principio dell'artisticità”<sup>312</sup>.

---

<sup>308</sup> Marra 1999.

<sup>309</sup> Marra 1999: 17.

<sup>310</sup> Marra 1999: 49-51.

<sup>311</sup> Mulas 1973: 147.

<sup>312</sup> Marra 1999: 56.

Sulla base della teoria della “dadaisticità implicita della fotografia”<sup>313</sup> elaborata da Marra, si può supporre, come suggerito da Barbara Fassler<sup>314</sup>, un ulteriore livello di analogia tra questa e il *ready made*, riscontrabile a livello metodologico: con il *ready made* un oggetto prelevato dalla realtà viene decontestualizzato e, per mezzo dell’attribuzione di un titolo, perde lo statuto ontologico di oggetto d’uso comune e diventa arte.



È il caso di *Fontana* (1917) di Duchamp, un sanitario che si eleva a monumento, nonché ad opera d’arte, per il semplice fatto che l’artista l’ha prelevato dalla realtà quotidiana, gli ha attribuito un titolo che ne modifica la natura, e se ne è attribuito l’autorialità (lo firma con lo pseudonimo R. Mutt) grazie all’atto mentale di averlo scelto tra tutti gli altri oggetti analoghi. Duchamp dichiarò infatti:

“Se Mr. Mutt ha fabbricato la fontana con le proprie mani o no, non ha nessuna importanza. L’ha scelta. Ha preso un articolo ordinario della vita, lo ha innalzato in maniera che il suo significato d’uso sparisse dietro un nuovo titolo e punto di vista, ha creato un nuovo pensiero per questo oggetto”<sup>315</sup>.

Allo stesso modo il fotografo seleziona un frammento di realtà, lo decontestualizza catturandolo con la macchina fotografica, comunemente assimilata al suo occhio, e ha facoltà di modificarne lo statuto ontologico attribuendovi un titolo, che può non corrispondere a ciò che l’immagine effettivamente rappresenta.

Nel *ready made* l’operazione di astrazione di un oggetto dal suo contesto provoca una modificazione di senso, amplificata dalla sua ricollocazione in un ambiente estraneo. Un

---

<sup>313</sup> Marra 1999: 57.

<sup>314</sup> Artista svizzera nata a Zurigo nel 1963 e vive tra Milano e Zurigo.

È professoressa di arti visive, disegno e storia dell’arte alla Scuola Svizzera di Milano.  
[http://www.lettere.unimi.it/Spazio\\_Filosofico/leparole/duemilasei/Faessler06.pdf](http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemilasei/Faessler06.pdf)

<sup>315</sup> [http://www.lettere.unimi.it/Spazio\\_Filosofico/leparole/duemilasei/Faessler06.pdf](http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemilasei/Faessler06.pdf)

processo simile avviene per la scena immortalata dal fotografo, estrapolata dal suo contesto e riqualficata di nuovi significati grazie alla presenza di una didascalia che ne orienta il senso: si può allora comprendere l'affermazione assiomatica di Franco Vaccari secondo cui "ogni fotografia è un ready-made e ogni ready-made è una fotografia"<sup>316</sup>.

### **3.1.2. Il fotomontaggio**

L'introduzione del fotomontaggio in arte spetta ai dadaisti tedeschi, in particolare George Grosz, John Heartfield, Hannah Hoch e Raoul Hausmann. Fu proprio quest'ultimo ad avere l'idea della nuova tecnica artistica quando si trovava sull'isola di Usedom nel Mar Baltico. In quasi tutte le case aveva notato la presenza di una litografia a colori raffigurante l'immagine di un granatiere sullo sfondo di una caserma, ma il viso originale della figura era stato sostituito con quello del familiare che aveva prestato servizio militare: questo suggerì a Hausmann l'idea di "comporre quadri interamente eseguiti con delle fotografie ritagliate"<sup>317</sup>.

In realtà, però, John Heartfield, già dal 1914, inviava dal fronte curiose cartoline composte di ritagli di giornali e riviste, che componevano immagini volutamente ambigue per sfuggire alla censura, ma in realtà aventi un preciso significato polemico contro la guerra: nasceva così il fotomontaggio politico, consacrato nel 1920 con la Fiera Internazionale Dada di Berlino.

#### **3.1.2.1. John Heartfield (1891-1968)**

Di origine berlinese – il suo vero nome era Helmut Herzfeld –, dopo essere stato abbandonato dai genitori insieme agli altri tre fratelli, fu allevato da un borgomastro di un villaggio austriaco; frequentò la Scuola delle Arti Applicate a Monaco di Baviera e la Arts and Crafts di Berlino, e, nel frattempo, lavorava per alcune tipografie realizzando copertine di libri.

Con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale venne arruolato nella fanteria ma riuscì ad eludere il servizio militare nel 1917 e, convinto della primaria importanza dell'impegno

---

<sup>316</sup> Vaccari 2011: 64.

<sup>317</sup> De Micheli 2005: 164.

politico per ogni artista, decise di anglicizzare il proprio nome in risposta al nuovo saluto nazionale tedesco “Dio punisca l’Inghilterra”. L’anno seguente si iscrisse al Partito Comunista Tedesco (KPD) e iniziò a lavorare per il periodico propagandistico “A-I-Z” (acronimo di “Arbeiter-Illustrierte-Zeitung”: “Giornale Illustrato dei Lavoratori”): per entrambi gli organi produsse scritti e materiali di ogni tipo fino alla repressione nazista che lo costrinse a fuggire a Praga.

Dopo l’occupazione della Cecoslovacchia nel 1939, Heartfield trovò rifugio a Londra, dove rimase fino al 1950, portando avanti il suo impegno artistico e politico. Rientrato in Germania, nonostante avesse esposto i suoi fotomontaggi sia in Europa sia in America, non ricevette il meritato riconoscimento per l’impegno sociale portato avanti con le sue opere: nella repubblica Democratica Tedesca degli anni ’50 la sua arte veniva criticata in quanto non considerata in linea con i principi del Realismo socialista.

L’impegno politico di Heartfield si traduce in fotomontaggi meticolosamente studiati, finalizzati a denunciare le contraddizioni e le arbitrarietà della Germania Nazista: l’accostamento di immagini e didascalie crea composizioni di forte impatto, giocate sul contrasto tra la crudezza e paradossalità di ciò che si vede e la descrizione che ne viene data.

Il suo metodo operativo prevede un’accurata progettazione: scelti i ritagli per creare l’immagine da fotografie appositamente scattate e sviluppate per l’occasione, ne affida successivamente il ritocco ad esperti che, con l’aerografo, eliminano i segni del montaggio, cosicché, a un primo impatto, l’osservatore abbia l’illusione di osservare un’immagine reale.

In questo modo il fotomontaggio realizza una modificazione del tempo e dello spazio facendo coesistere più realtà all’interno di un’unica immagine.



Uno dei fotomontaggi con cui raggiunse la fama è *La mano ha 5 dita* (1928)<sup>318</sup>, usato come manifesto per le elezioni politiche del 1928: rappresenta la mano di un lavoratore e contiene la didascalia “5 dita fanno una mano! Con queste 5 fermi il nemico”.

In *Milioni stanno dietro di me* (1932) si vede Hitler che riceve denaro da un enorme personaggio alle sue spalle: le due figure appartenevano a immagini differenti, unendole Heartfield crea una potente metafora visiva, intensificata dal titolo. In questo modo il borghese fuori scala, posto dietro a Hitler, è l’eloquente l’emblema del capitalismo, finanziatore del partito nazista per paura del comunismo. Da notare, inoltre, il doppio significato del titolo: da una parte allude alla base economica forte di cui Hitler poteva disporre grazie all’appoggio del settore industriale, dall’altra si riferisce ai raduni oceanici di persone che accoglievano le apparizioni pubbliche del dittatore.

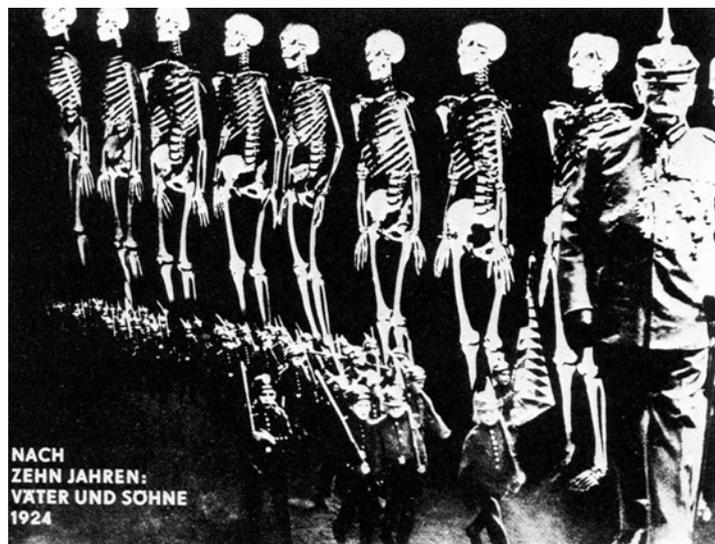
<sup>318</sup> [anpi.it/media/uploads/patria/2009/1/LE\\_FOTOSTORIE\\_26.pdf](http://anpi.it/media/uploads/patria/2009/1/LE_FOTOSTORIE_26.pdf)



In un altro fotomontaggio, *Evviva, è finito il burro!* (1935)<sup>319</sup>, Heartfield elabora una critica mordace e dissacrante al nazismo grazie all'accostamento tra un'immagine paradossale e una didascalia, contenuta all'interno del fotomontaggio stesso. Questo testo allude a un discorso di Goering in cui avrebbe affermato che il ferro fortifica mentre il burro e il lardo ingrassano.

Sulla base di questo Heartfield crea una satira pungente con l'espedito dell'esagerazione: una famiglia di patrioti fedeli al regime consuma con soddisfazione un pranzo a base di oggetti in ferro,

sottolineando così l'azzeramento di coscienza critica che ha subito la parte di popolo tedesco che ha aderito al nazismo.



<sup>319</sup> Clarke 2009: 229.

Nel montaggio *Dieci anni dopo* (1924)<sup>320</sup> in primo piano si vede una schiera di bambini che sfila in divisa militare, mentre dietro incombono gli scheletri dei soldati morti nella I Guerra Mondiale. Il titolo funge da chiave interpretativa per l'immagine, un monito sui rischi di un secondo conflitto mondiale a distanza di soli 10 anni dal primo.

Come già osservato per il fotogiornalismo, esaminando i fotomontaggi politici di Heartfield, si nota immediatamente la fondamentale importanza che assume il testo che accompagna l'immagine nel comunicare il messaggio. In questo caso l'elemento di forza, su cui si basa il binomio fotografia-didascalia, è lo sconcerto che si crea nello spettatore, in un primo momento con un'immagine dai toni spesso violenti o macabri (scheletri e ossa sono soggetti ricorrenti) e successivamente con la didascalia, spesso inserita nel fotomontaggio, che connota il significato dell'immagine in senso fortemente critico.

Nel secondo '900 questo tipo di accostamento testo – immagine verrà ripreso da Barbara Kruger come strumento di critica sociale, in particolare nell'ambito degli stereotipi sulla donna.

### **3.1.2.2. Confronto con Barbara Kruger**<sup>321</sup>

Nata a Newark nel 1945, studiò alla Syracuse University, alla Parsons School of design e alla School of Visual Arts di New York; prima di dedicarsi alla produzione artistica lavorò per un paio d'anni come designer e come art director per la casa editrice Condé Nast e poi per riviste come “Mademoiselle”, “House Garden” e “Aperture”. Queste esperienze furono fondamentali per la costruzione del proprio linguaggio, basato sull'immediatezza comunicativa di fotomontaggi che creano un binomio testo - immagine ben strutturato.

Per molti anni la Kruger si è occupata dello studio dei mezzi di comunicazione: ha curato una rubrica di analisi dei programmi televisivi, *Remote Control*, sulla rivista

---

<sup>320</sup> [anpi.it/media/uploads/patria/2009/1/LE\\_FOTOSTORIE\\_26.pdf](http://anpi.it/media/uploads/patria/2009/1/LE_FOTOSTORIE_26.pdf)

<sup>321</sup> Per un profilo biografico e artistico completo si veda Vattese - Fabbri – Pierini 2002.

“Artforum” e ha pubblicato molti saggi sulla mediale in riviste come “Esquire”, “The New York Times”, “Village Voice”.

Per quanto riguarda la sua carriera artistica si ricordano la partecipazione alla Biennale di Venezia e a Documenta VII nel 1982, le mostre alle gallerie Mary Boone e Deitch Project di New York nel 1997 e, nello stesso anno, l’allestimento di un autobus coperto dalle sue scritte. Due anni dopo il Museum of Contemporary Art di Los Angeles ha curato una retrospettiva che ne ripercorreva le tappe, mentre nel 2002 la Kruger ebbe la prima personale in Italia al Palazzo delle Papesse di Siena, per il quale realizzò interventi *site specific*.

La produzione artistica di Barbara Kruger si caratterizza per una tipologia ben riconoscibile di fotomontaggio in cui accosta immagini in bianco e nero a scritte rosse nel carattere *Futura Bold Oblique*, secondo uno stile che richiama la grafica dei manifesti pubblicitari:

“Combina fotografie trovate in fonti di vario tipo con un testo conciso e aggressivo che coinvolge l’osservatore nella lotta per il potere e il controllo, di cui parlano le sue didascalie”<sup>322</sup>.

La volontà di raggiungere un ampio bacino di pubblico induce l’artista a fuoriuscire dai tradizionali luoghi espositivi per rivolgersi agli spazi urbani, sfruttando quindi la stessa strategia di invadenza impiegata dai media<sup>323</sup>: le sue immagini iniziarono a circolare su magliette, ombrelli, tazze, cartoline, e, negli anni più recenti, negli spazi pubblici grazie a installazioni di vaste proporzioni in gallerie, parchi, metropolitane, autobus<sup>324</sup>.

---

<sup>322</sup> [www.barbarakruger.com](http://www.barbarakruger.com)

<sup>323</sup> De Cecco – Romano 2002: 117.

<sup>324</sup> <http://publicdelivery.org/barbara-kruger-art-matters-bus/>



L'immediatezza e chiarezza del messaggio trasmesso dipende dal sapiente equilibrio tra immagine e testo, il cui rapporto è studiato non solo dal punto di vista del significato ma anche di quello grafico: il colore delle parole che spicca sul bianco e nero dell'immagine e la disposizione del testo, dislocato sulla fotografia in modo tale da scandirla uniformemente, favoriscono la lettura simultanea delle due componenti del messaggio, quella visiva e quella testuale.

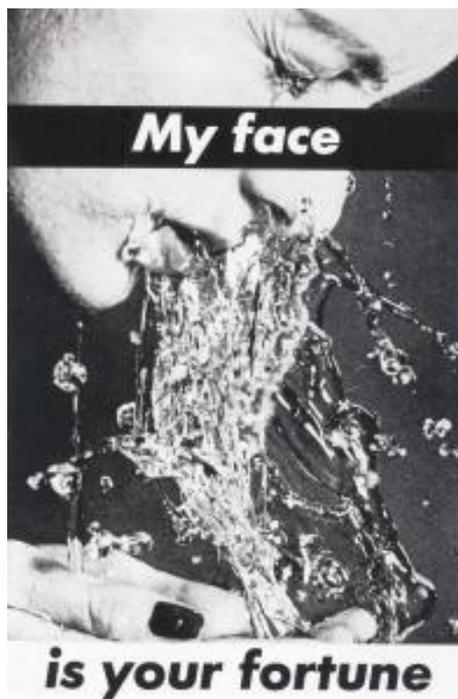
Gli obiettivi polemici della Kruger sono principalmente gli stereotipi tipici della società di massa, come razzismo, consumismo, sessismo. Quest'ultimo è il tema dominante delle sue opere, in particolare la percezione maschile del corpo femminile come immagine o come oggetto.

Una strategia frequentemente impiegata per evidenziare l'opposizione femminile – maschile è il ricorso ai pronomi personali: ciò che riguarda la donna attiene alla sfera del “mio”, la visione che ne ha la sfera maschile appartiene all'ambito del “tuo”. Due esempi paradigmatici sono *My face is Your Fortune* (1982)<sup>325</sup> e *Your comfort is my silence* (1981)<sup>326</sup>, in cui l'opposizione maschile – femminile è ribadita a livello sia concettuale sia visivo.

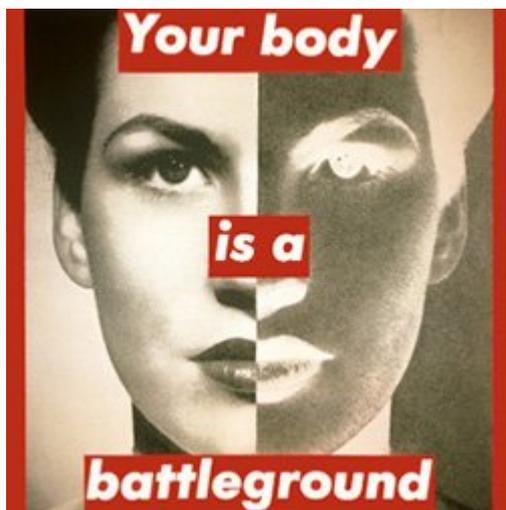
---

<sup>325</sup> Clarke 2009: 144.

<sup>326</sup> <http://samiyashakirhealthblog.wordpress.com/2013/04/07/your-comfort-is-my-silence/>



Uno dei temi ‘femministi’ prediletti dalla Kruger riguarda la delicata, e ancora dibattuta, questione dell’aborto: schierandosi apertamente a favore dell’interruzione di gravidanza, intesa come diritto inalienabile della donna a disporre del proprio corpo, crea alcuni fotomontaggi di forte impatto, tesi a sensibilizzare l’opinione pubblica.



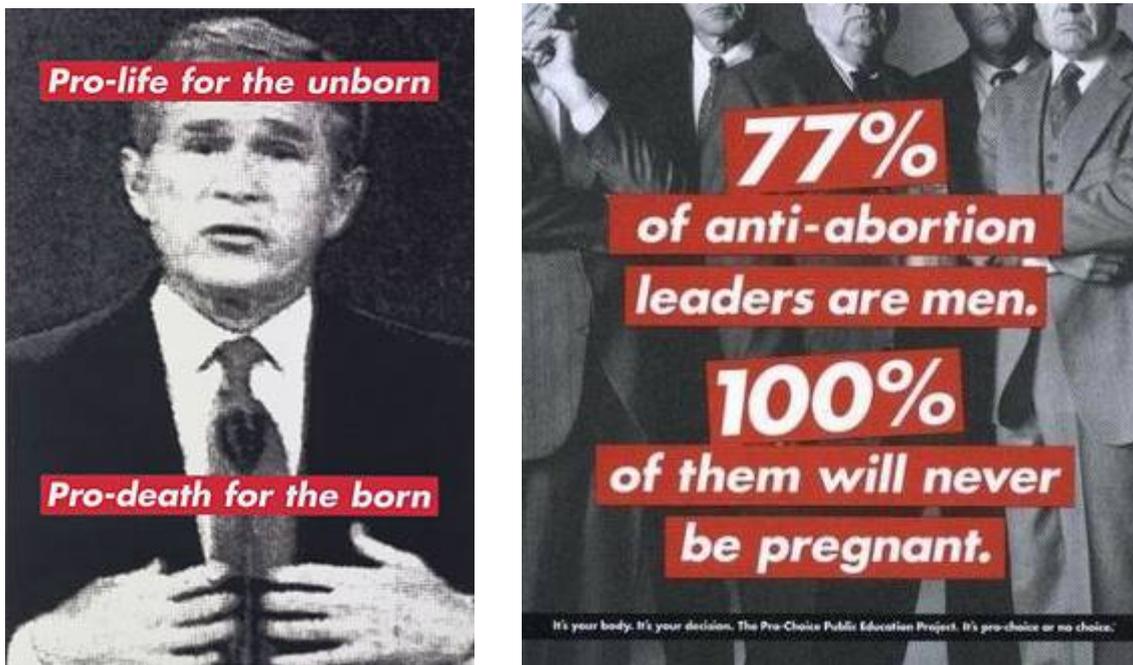
Tra i più noti si ricorda *Your body is a battleground* (1989)<sup>327</sup>, in cui un viso di donna, che guarda direttamente lo spettatore, è simmetricamente diviso in due parti, una delle quali caratterizzata dall’inversione cromatica del bianco e nero, così da evidenziare visivamente l’opposizione “positivo *versus* negativo, bianco *versus* nero, buono *versus* cattivo”<sup>328</sup>.

Le parole, che si sovrappongono all’immagine, evidenziano la volontà di lotta insito nel lavoro della Kruger, che lancia un appello diretto a ogni donna grazie al pronome personale.

<sup>327</sup> De Cecco – Romano 2002: 118.

<sup>328</sup> Kruger 1990: 87.

L'opera si trasforma così in manifesto politico, come accade in altri fotomontaggi sul tema dell'aborto: in *Pro-life for the unborn, Pro-death for the born* (2000-2004)<sup>329</sup> sovrappone la scritta provocatoria all'immagine del presidente Bush, in *77% of anti-abortion leaders are men. 100% of them will never get pregnant*<sup>330</sup> sottolinea come la posizione contraria all'aborto sia sostenuta da una maggioranza assoluta di uomini, quindi estranei per natura al problema.



L'intera produzione di Barbara Kruger, come l'artista stessa, ha dichiarato, si fonda costantemente sull'interrelazione di parola e immagine, in una rapporto di reciproca influenza e amplificazione:

"Lavoro con immagini e parole perché esse hanno il potere di determinare chi siamo e chi non siamo"<sup>331</sup>.

<sup>329</sup> <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/Barbara-Kruger.html>

<sup>330</sup> <http://artandwomenfa2012.blogspot.it/2012/11/im-just-saying-shes-artist-who-works.html>

<sup>331</sup> <http://artandwomenfa2012.blogspot.it/2012/11/im-just-saying-shes-artist-who-works.html>

### 3.2. Fotografia e arte concettuale

L'arte concettuale ha per oggetto l'Idea, il 'concetto', i processi mentali che presiedono all'opera d'arte<sup>332</sup>: l'elemento testuale ha perciò un peso determinante poiché lo scopo degli artisti che appartengono a questo movimento è "esprimere un pensiero indipendentemente dalle forme attraverso le quali esso si manifesta"<sup>333</sup>.

Ciò che conta non è l'opera in sé ma il processo mentale che vi sta alla base, per cui si assiste, nella maggior parte dei casi, alla scomparsa dell'oggetto fisico che tradizionalmente costituisce l'opera.

La base di questo tipo di operazioni è rappresentata, come anticipato, dal *ready made* duchampiano, poiché segna il passaggio dall'apparenza esteriore alla concezione mentale, in quanto si fonda sull'enunciato 'questo è arte'.

Le prime esperienze significative di questa tendenza risalgono al 1967, con la pubblicazione dei *Paragraphs on Conceptual Art* di Sol LeWitt, in cui, da notare, sostenne che "le idee possono essere espresse con numeri, fotografie o parole"<sup>334</sup>; altro evento fondante fu la prima mostra, *Konzeption/Conception*, organizzata nel 1969 allo Städtische Museum di Leverkusen, in cui furono presenti gli artisti più importanti della corrente, tra cui John Baldessari, Robert Barry, Mel Bochner, Alighiero Boetti, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Jan Dibbets, Dan Graham, On Kawara, Joseph Kosuth.

Nella vastissima produzione concettuale emergono alcune tematiche comuni, quali la tendenza alla serialità, alla numerazione e all'uso della scrittura come strumento di registrazione dell'idea.

L'uso della parola scritta è quindi ricorrente e spesso si affianca alla fotografia, portando a quel binomio testo – immagine in cui i due elementi si influenzano reciprocamente.

---

<sup>332</sup> Pancotto 2010: 17-23.

<sup>333</sup> Pancotto 2010: 17.

<sup>334</sup> Marra 1999: 177.

### 3.2.1. Joseph Kosuth: *One and Three chairs* (1965)



Una delle opere concettuali più rilevanti in questo senso è *One and Three chairs* di Joseph Kosuth<sup>335</sup>: si tratta di un'installazione formata da una sedia reale, una sua fotografia e un ingrandimento fotostatico della definizione del termine 'sedia', tratta da un dizionario. Sono dunque compresenti tre diversi statuti ontologici: oggetto reale, immagine e definizione verbale, per cui l'opera, secondo lo storico dell'arte Francesco Russo, può essere considerata un

“iter ideale che parte dalla mera presenza fisica e, attraverso l'immagine, giunge a una definizione concettuale che trascende oggetto e immagine per raggiungere un'astrazione di carattere universale”<sup>336</sup>.

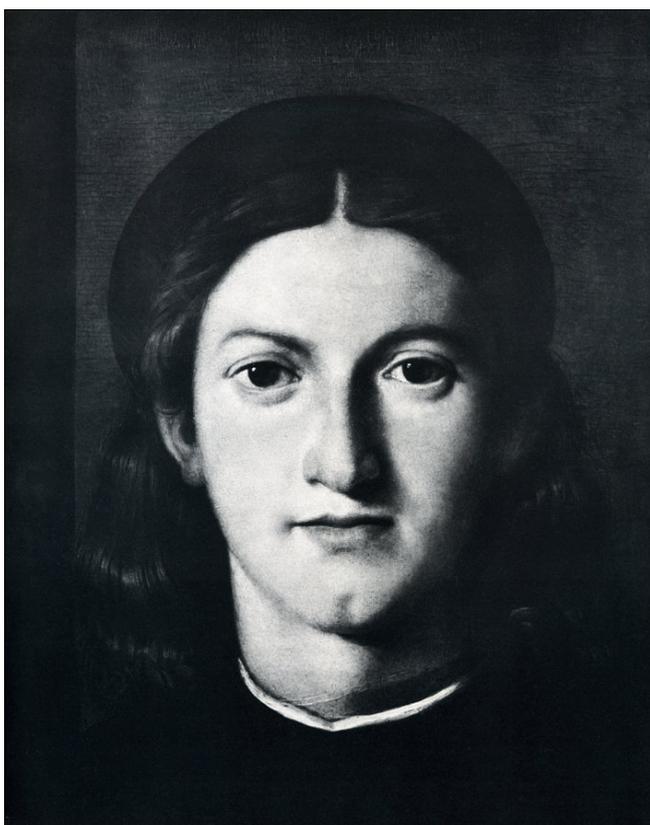
Questo rimanda alla concezione platonica secondo cui l'idea della cosa avrebbe uno statuto ontologico più elevato rispetto al suo esistere nel reale. Nel lavoro di Kosuth la rappresentazione grafica, il disegno, è sostituita dalla fotografia, che, nella sua veste di

<sup>335</sup> Marra 1999: tav. XXVI.

<sup>336</sup> Russo 2009: 153.

impronta della realtà, comporta un rapporto paritario tra l'oggetto e la sua rappresentazione. L'accostamento delle due dimensioni fisiche a quella concettuale, rappresentata dalla descrizione testuale dell'oggetto, sembrerebbe suggerire l'esistenza di una perfetta corrispondenza tra di esse, ma l'autore lascia aperta l'interpretazione: il rapporto tra immagine e testo rimane un problema insoluto.

### 3.2.2. Giulio Paolini: *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967)



Un'opera ascrivibile al concettualismo e basata sul rapporto tra fotografia e didascalia è *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* di Giulio Paolini<sup>337</sup>, il cui lavoro si basa sull'analisi del rapporto tra opera, artista e spettatore.

L'immagine è infatti una fotografia del dipinto a olio *Ritratto di Giovane* (1506) di Lorenzo Lotto, a cui Paolini attribuisce un titolo che istituisce un livello interpretativo insolito, basato proprio sulle riflessioni inerenti l'autorialità delle

opere d'arte e il rapporto che intercorre tra autore e pubblico.

In assenza di un titolo si tratterebbe di una semplice riproduzione fotografica in bianco e nero di un quadro; il testo, invece, induce l'osservatore a considerare il fatto che il ragazzo dipinto dal pittore era l'oggetto dello sguardo di quest'ultimo. Di conseguenza chi guarda il giovane assume il punto di vista e, in un certo senso, l'identità di Lorenzo Lotto. Il titolo è ampliato da una più ampia didascalia che specifica il senso dell'operazione concettuale:

---

<sup>337</sup> [http://www.fondazionepaolini.it/files\\_opere/Giovane\\_che\\_guarda\\_Lorenzo\\_Lotto\\_1967.pdf](http://www.fondazionepaolini.it/files_opere/Giovane_che_guarda_Lorenzo_Lotto_1967.pdf)

“Ricostruzione nello spazio e nel tempo del punto occupato dall’autore (1506) e (ora) dall’osservatore di questo quadro”.

Grazie al testo Paolini provoca un effetto di straniamento nell’osservatore che, per un attimo, si identifica con il pittore cinquecentesco e, al contempo, con Paolini stesso in quanto autore della fotografia e, quindi, anch’egli oggetto dello sguardo del giovane. Si potrebbe sostenere, seguendo Marra, che sia proprio l’occhio fotografico di Paolini il soggetto primo di questa operazione, poiché

“è lui, vera e propria entità autonoma, che ha permesso la ‘pensabilità’ del luogo occupato dal Lotto e per conseguenza ha offerto al Giovane la possibilità di guardare l’autore”<sup>338</sup>.

### 3.2.3. On Kawara: *I GOT UP* (1968-79)<sup>339</sup>



La riflessione artistica del giapponese On Kawara, da poco scomparso<sup>340</sup>, è incentrata sul tema dello scorrere del tempo, rappresentato graficamente dalla registrazione giornaliera della data in dipinti su tela (*Today*), in telegrammi e in cartoline.

<sup>338</sup> Marra 1999: 199.

<sup>339</sup> <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2001.228a-pp>

<sup>340</sup> È scomparso il 10 luglio 2014.

Quest'ultima tipologia riveste notevole interesse per lo studio del rapporto fotografia – didascalia e ne ribadisce l'importanza ai fini della costruzione di un messaggio coerente e comprensibile.

L'opera è costituita da un corpus di 47 cartoline, facenti parte di una lunga performance che On Kawara portò avanti dal 1968 al 1979: ogni giorno spediva a due amici o colleghi un'immagine della città in cui si trovava, riportando su ciascuna l'ora precisa in cui si era alzato quel giorno e l'indirizzo, sia del mittente sia del ricevente.

Il carattere ripetitivo e quasi maniacale dell'operazione è attenuato dalla grande varietà di luoghi visitati dall'artista, così, grazie alla varietà di città rappresentate nelle immagini, nel complesso l'opera non risulta monotona.

L'elemento che accomuna le fotografie è la tipologia standardizzata di testo (ora in cui si è alzato e indirizzi), assimilabile ad una didascalia .

Il testo funge quindi da filo conduttore e, al contempo, istituisce una riflessione sullo scorrere del tempo, sul rapporto tra dimensione pubblica e privata e sulla possibile assimilazione tra arte e vita: i temi che sono alla base della sua particolare produzione artistica.

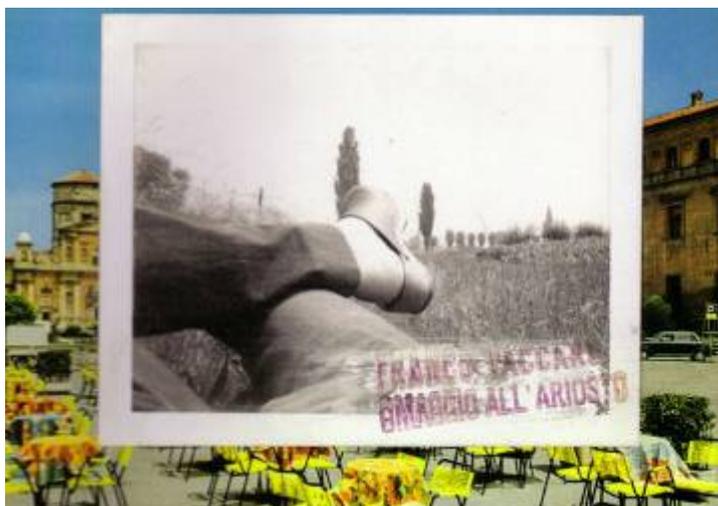
### 3.2.4. Franco Vaccari: *Esposizione in tempo reale n. 8. Omaggio all'Ariosto* (1974)



“Ero stato invitato alla mostra *Omaggio all’Ariosto* che doveva essere allestita al Palazzo dei Diamanti di Ferrara. Come ‘omaggio’ ho percorso lo stesso cammino che il poeta aveva fatto distrattamente a piedi; raccontano infatti le cronache che l’Ariosto, partendosi da Carpi, venne un giorno a Ferrara”in pianelle perché non aveva pensato di far cammino”. Durante il viaggio ho fatto delle fotografie con la Polaroid; le ho incollate alle cartoline dei paesi che attraversavo e le ho spedite per posta alla Galleria”<sup>341</sup>.

La cartolina, nella sua natura ibrida di fotografia accompagnata da un testo, è al centro di una delle esposizioni in tempo reale di Franco Vaccari. Il concetto di ‘tempo reale’, per il fotografo, si riferisce a un evento sul quale sia possibile intervenire “modificandone l’evoluzione prima che la situazione si sia modificata irreversibilmente”<sup>342</sup>: presuppone quindi l’interazione del pubblico<sup>343</sup>.

Nel suo complesso l’opera si presenta come un corpus di cartoline, l’elemento fisso e concettualmente simile all’oggetto trovato, e le polaroid scattate da Vaccari, che rappresentano l’elemento soggettivo e mutevole. L’artista focalizza l’attenzione proprio sull’interazione tra queste due dimensioni, il persistente e l’occasionale.



---

<sup>341</sup> Vaccari 2011: 96.

<sup>342</sup> Vaccari 2011: 69.

<sup>343</sup> L’esempio più noto è l’*Esposizione in tempo reale n. 4: lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*, alla Biennale di Venezia del 1972. Si tratterà l’argomento in 5.1.2.2.

### 3.3. Narrative Art<sup>344</sup>

“Movimento internazionale che si basa sull’utilizzo sistematico della fotografia abbinata ad un testo, separati nello spazio, ma legati da una relazione mentale. In accordo con l’arte concettuale che privilegia la riflessione sul progetto a scapito della realizzazione, ma in contrasto con un modo di pensare analitico e didattico, la Narrative Art sceglie i suoi temi dalla vita quotidiana e dall’ambiente circostante”<sup>345</sup>.

Così recita il comunicato stampa della mostra che diede inizio al movimento della Narrative Art: la John Gibson Gallery di New York nel 1974 espose le opere di John Baldessari, David Askevold, Bill Beckley, Didier Bay, Robert Cumming, Peter Hutchinson e Roger Welch, che furono anche presentate, nello stesso anno, al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles<sup>346</sup>.

Gli artisti ascrivibili a questa corrente, uniti più da un sentire comune che dall’appartenenza ad un vero e proprio movimento, sono accomunati dalla predilezione per opere basate sull’accostamento di fotografia e parola scritta, secondo nessi logici insoliti e provocatori. Lo scopo è costruire narrazioni testuali-visuali che raccontino il vissuto dell’autore entro le due dimensioni dello spazio e del tempo, l’una espressa dall’immagine, l’altra dalla didascalia.

Testo e immagini sono legati da una “correlazione di ordine mentale”<sup>347</sup> che unisce due tipi diversi di linguaggio, quello verbale e quello visuale: “le scritte non potrebbero esistere senza le immagini e viceversa, il significato nasce dall’incontro complesso delle due dimensioni narrative”<sup>348</sup>.

Le opere sono formate da sequenze fotografiche accompagnate da didascalie, che, fornendo la chiave per la lettura delle immagini, seguono il filo della memoria del loro

---

<sup>344</sup> Per un’analisi approfondita del movimento si veda Brivio 2006.

<sup>345</sup> Comunicato stampa della mostra *Narrative Art* (1974) alla John Gibson Gallery di New York.

<sup>346</sup> Negli anni seguenti ci furono svariate mostre negli Stati Uniti, in Canada e in Europa, come *Narrative in Contemporary Art* all’University of Guelph in Ontario (1975), *American Narrative / Story Art, 1967-1977* al Museum of Contemporary Art di Houston (1978), in *Story Art* a Heidelberg in Germania (1979).

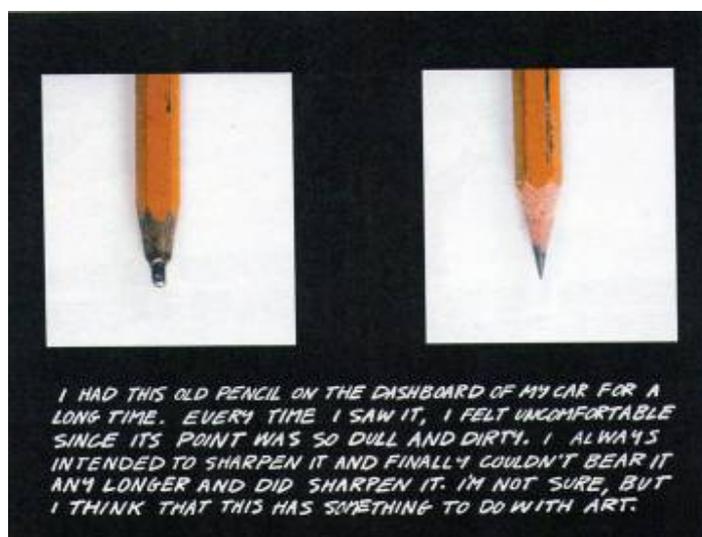
<sup>347</sup> Russo 2009: 158.

<sup>348</sup> Brivio 2006: 27.

autore. Un esempio è Jean Le Gac<sup>349</sup>, che ripercorre i luoghi dell'infanzia con una serie di immagini accompagnate da brevi testi di spiegazione.

L'elemento autobiografico risulta dominante: la fotografia estrapola situazioni ed oggetti dal vissuto quotidiano che, grazie al testo, si connota di straordinarietà, favorendo così quella fusione tra arte e vita che questi artisti si propongono. In molti casi raccolgono oggetti legati alla propria storia personale e li classificano come in un archivio biografico.

Lo stretto legame tra testo e immagine caratterizza le opere di **John Baldessari**<sup>350</sup>, che, "molto interessato sia al linguaggio sia all'immagine" è un convinto assertore del fatto che "parola e immagine siano ugualmente importanti"<sup>351</sup>. Nelle opere in cui combina testo e fotografia Baldessari impiega sia immagini scattate da lui, sia realizzate da altri, sia tratte da fonti di vario tipo. Tra i lavori appartenenti alla prima tipologia, un interessante connubio tra fotografia e didascalia è *Pencil Story* (1972-1973) in cui vengono affiancate due immagini di matite, una appuntita e l'altra no, sotto cui l'artista scrive a mano la 'storia' dell'oggetto.



<sup>349</sup> Artista francese nato ad Alès nel 1936, si diploma a Parigi in arti plastiche e disegno per poi volgersi a un tipo di produzione che si distaccasse dalle arti tradizionali: scatta fotografie, in famiglia, in vacanza, di suoi interventi su oggetti o nella natura, e aggiunge brevi testi scritti a mano che le descrivano. Partecipò all'edizione di Documenta di Kassel del 1972 e due anni dopo fu tra gli artisti che esposero alla mostra sulla Narrative Art.

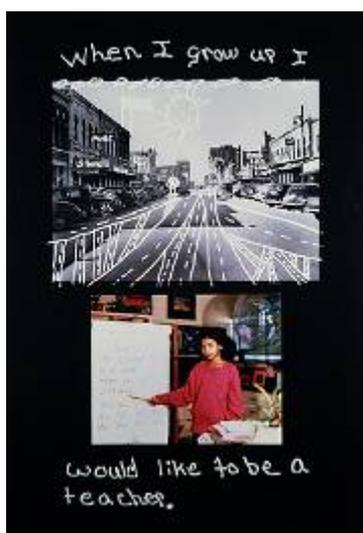
<sup>350</sup> Per un profilo biografico e artistico completo si veda il sito dell'artista [www.baldessari.org](http://www.baldessari.org)

<sup>351</sup> <http://www.thearchiveislimited.com/john-baldessari-wrong-1966-1968/>

Parte della produzione dell'artista tedesco **Jochen Gerz** è dichiaratamente improntata al rapporto testo – immagine: si tratta dei foto/testi, realizzati giustapponendo serie di fotografie a testi. Ad esempio *Photo/Text 51* (1975) è costituito da nove fotografie, di uguale dimensione e collocate su un unico pannello, che ritraggono le fasi di una passeggiata nel bosco; a fianco è riportato un testo esplicativo. La stessa tecnica compositiva è impiegata per gli altri foto/testi, impostati secondo una metodologia seriale.



L'elemento autobiografico, centrale nella Narrative Art come si è visto, si esprime negli insoliti autoritratti di **Jean Le Gac**: nell'opera *Les transfigurations* (1983)<sup>352</sup> l'autore accosta il proprio ritratto fotografico in bianco e nero a un testo manoscritto, anch'esso fotografato, in cui racconta la vita di un pittore il cui dipinto si è trasformato in fotografia.



Tra le opere di **Roger Welch**<sup>353</sup> rivestono notevole interesse quelle che ricostruiscono le aspirazioni dei bambini delle elementari: l'artista si reca ad Austin, in Texas, ed intervista insegnanti e genitori dei bambini delle scuole della città. Negli archivi si procura fotografie storiche delle strade in prossimità delle scuole e poi chiede ad ogni alunno di terza elementare di scrivere cosa vorrebbe fare da grande. Li fotografa poi in un contesto corrispondente alle loro aspirazioni e aggiunge scritte

<sup>352</sup> Brivio 2006: 47.

<sup>353</sup> <http://www.rogerwelch.com/work/1990/28>

esplicative a mano. Una bambina che vorrebbe diventare attrice viene ritratta di fronte al McCullough Theater di Austin (*Actress*, 1990), mentre un'altra, che mira a diventare insegnante, viene fatta posare in un'aula scolastica (*Teacher*, 1990).

Nell'ambito della Narrative Art emerge la figura dell'artista francese Sophie Calle, che, pur portando avanti una ricerca indipendente, impronta le sue opere, spesso a fondo autobiografico, sul rapporto tra testo e fotografia.

### 3.3.1. Sophie Calle

Nata a Parigi nel 1953, all'età di 15 anni diventa attivista politica in un gruppo maoista e tre anni dopo si reca in Libano per osservare da vicino la situazione palestinese. Rientrata a Parigi porta avanti il suo impegno sociale aderendo al GIP (Prison Information Group) e al MLAC (Movement for the Liberation of Abortion and Contraception), che organizza aborti illegali ma sicuri per le donne senza possibilità economiche<sup>354</sup>. Gli anni successivi li trascorre viaggiando moltissimo, da Creta al Messico, poi Canada e California, e giunta a San Francisco nel 1979 scopre la passione per la fotografia, vivendo nello studio di una professionista.

Torna allora a Parigi e inizia a prendere lezioni di fotografia e si esercita seguendo le persone per strada, pratica che sarebbe poi diventata basilare per la sua produzione.

Il suo esordio artistico risale al 1980, quando espone il progetto *Les Dormeurs*<sup>355</sup> alla XI Biennale Internationale de Paris. Manifestation internationale des Jeunes artistes, presso il Musée d'Art Moderne a Parigi, grazie all'interessamento del critico d'arte Bernard Lamarche-Valdel<sup>356</sup>. Da quel momento partecipa regolarmente a mostre ed eventi artistici, tra cui si segnala la sua presenza alla Biennale di Venezia del 2006 come rappresentante del Padiglione francese.

Le sue opere sono accostabili alla Narrative Art (anche se la Calle non partecipò alle mostre dedicate alla corrente e vi si accostò quando essa stava già esaurendosi), poiché

---

<sup>354</sup> Brivio 2006: 62.

<sup>355</sup> Si veda 3.3.1.2.

<sup>356</sup> Brivio 2006: 63.

sono incentrate sulla narrazione di storie, spesso a sfondo autobiografico, costruite mediante l'accostamento di fotografie e testi, questi ultimi particolarmente curati:

“con la scrittura ho un rapporto maniacale. Scrivo e riscrivo, mi dilungo, poi taglio, sono molto esigente, cerco un mio stile”<sup>357</sup>.

La sua poetica è accostabile a quella di uno scrittore che ha scelto di indagare la contemporaneità<sup>358</sup>.

### **3.3.1.1. Suite Veneziana**

Si tratta del primo progetto dell'artista, basato su uno degli 'inseguimenti' di sconosciuti che l'hanno resa famosa. Nel 1979<sup>359</sup>, spiega la Calle,

“per le strade di Parigi seguivo un uomo che persi di vista tra la folla in pochi minuti. Quella sera stessa, per caso, mi fu presentato ad un'inaugurazione. Nel corso della nostra conversazione, mi disse che stava organizzando un'imminente viaggio a Venezia...”<sup>360</sup>.

L'artista segue l'uomo e lo pedina, senza che egli ne sia a conoscenza, per due settimane: lo fotografa mentre cammina per le calli e prende accurate notazioni dei suoi spostamenti:

“10:05. Finalmente eccolo. La porta di “Casa Stefani” si apre. Appare. Si dirige verso campo San Barnaba. Indossa un trench in lana e ha una macchina fotografica che gli pende dalla spalla. Trovo che sia cambiato. I suoi capelli sono più lunghi. Sta abbracciando una donna, il cui capo è coperto da un foulard con decorazioni stampate. Li seguo da una breve distanza. Percorrono le

---

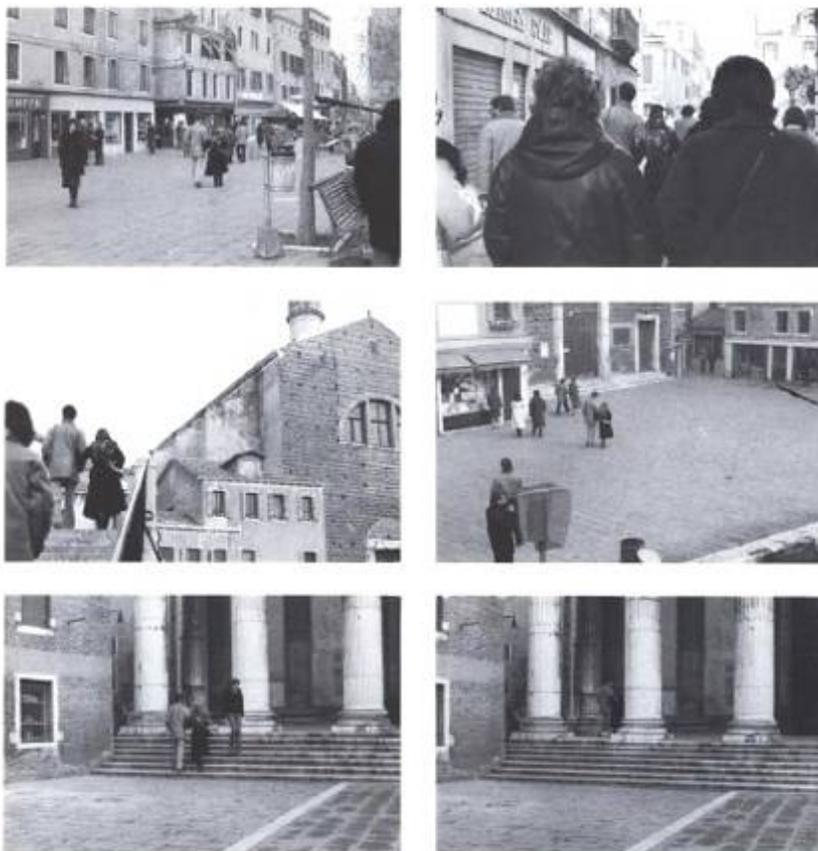
<sup>357</sup> <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/02/25/sophie-calle.html>

<sup>358</sup> De Cecco – Romano 2002: 151.

<sup>359</sup> Su consiglio di un avvocato attribuì la vicenda al 1980 per non incorrere in problemi legali che sarebbero potuti sorgere a causa della pubblicazione non autorizzata di fotografie e descrizione di eventi personali.

<sup>360</sup> Calle 1988: quarta di copertina.

seguenti strade: calle del Traghetto, campo San Barnaba, ponte dei Pugni, rio Terà Canal, dove ha chiesto informazioni ad un passante, campo Santa Margherita, ponte San Pantalon...»<sup>361</sup>.



Le indicazioni sono così precise che è possibile ricostruire esattamente l'itinerario dell'uomo, nonché verificare il tempo impiegato per raggiungere le varie mete.

Insieme al progetto della Calle viene pubblicato un testo di accompagnamento di Jean Baudrillard, *Please follow me*<sup>362</sup>, in cui affronta il problema della relazione tra sé e l'altro riconducendolo al concetto di seduzione: "Ci si seduce attraverso l'essere assenti, attraverso l'essere niente più di uno specchio per l'altro che non lo sa"<sup>363</sup>.

Per Baudrillard la pratica dell'inseguimento porta Sophie Calle a sentirsi come se fosse la guida dell'uomo, i cui movimenti verrebbero inconsciamente influenzati dal pedinamento dell'artista.

---

<sup>361</sup> Calle 1988: 26-27.

<sup>362</sup> Calle 1988: 75-87.

<sup>363</sup> Calle 1988: 76.

Baudrillard insinua inoltre il dubbio che l'uomo abbia scoperto il pedinamento e finga di non saperlo, diventando così l'autore degli spostamenti della Calle, creando così un gioco di scambio infinito di ruoli reali e fittizi.

### 3.3.1.2. *I dormienti*

Si tratta di un progetto del 1979, realizzato nello studio che divideva con un'altra fotografa, consistente in una serie di fotografie scattate a persone a cui aveva chiesto di dormire nel suo letto affinché potesse osservarne il sonno.

Il risultato è un corpus di 176 fotografie in bianco e nero, accompagnate da testi che riportano l'ora di arrivo e di risveglio di ogni ospite, nonché alcune annotazioni sui rapporti che aveva con ciascuno di loro.

Ad esempio descrive così *Jean-Yves Le Gavre, ventitreesimo dormiente*<sup>364</sup>:

“Non lo conosco. Un amico comune mi ha suggerito di chiamarlo. Accetta di venire sabato 7 aprile dalle 15 alle 23. Arriva, ubriaco, alle 18. Trova un letto vuoto, Marino Vagliano se ne era andato all'orario pattuito. E' molto stanco. Va a letto subito senza cambiare le lenzuola. Mi parla attraverso una registratore come intermediario. Descrive la sua notte, l'alcool.. dice: “Ah! E' una bella cosa in cui credere. Mi piace essere in questo letto... guardo la televisione. Non ho alcuna fantasia, bè in effetti è tutto quello che ho...” Alle 18.45 si addormenta di piombo. Si scopre continuamente. Alle 23 lo sveglia con la cena: prosciutto, uova, spaghetti. Si dice riposato. Vuole alzarsi. Alle 23.40 incontra Andrew Granmore, che sta per iniziare il turno successivo. Si riconoscono, si salutano. Dopo accompagno Jean-Yves Le Gavre alla porta”<sup>365</sup>.

---

<sup>364</sup> Brivio 2006: 68.

<sup>365</sup> <https://artsy.net/artwork/sophie-calle-jean-yves-le-gavre-23rd-sleeper>



### 3.3.1.3. *I ciechi*<sup>366</sup>

Si tratta di un progetto del 1986, incentrato sull'indagine delle concezioni estetiche delle persone cieche dalla nascita: le intervista e chiede cosa sia per loro la bellezza.

Il risultato è un libro, in cui il ritratto fotografico di ogni persona intervistata è affiancato dalla risposta di ciascuno, riportata anche in braille, cui segue una fotografia che vuole rappresentare l'idea espressa dal soggetto.

“Ho conosciuto un non vedente e gli ho chiesto:

"Cos'è per lei l'immagine della bellezza?". Lui mi ha risposto: "Il mare, il mare a perdita d'occhio". È il suo ritratto che apre il libro”<sup>367</sup>.

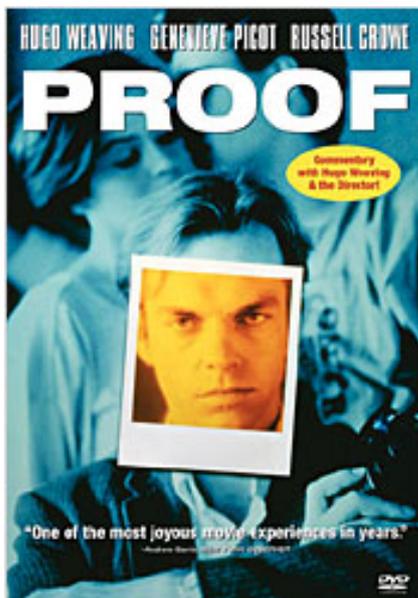
L'opera indaga un tema delicato e complesso, cui il pensiero razionale può difficilmente dare una risposta: come può avere concezione dell'idea di mare, o di bellezza estetica in generale, chi non ha mai avuto modo di vederne? Sophie Calle, affascinata dal mondo immaginato di chi non può vedere quello reale, dà concretezza iconografica alle idealizzazioni della bellezza che si formano nella mente dei non vedenti.

---

<sup>366</sup> [http://issuu.com/actes\\_sud/docs/aveuglesactessud#embed](http://issuu.com/actes_sud/docs/aveuglesactessud#embed)

<sup>367</sup> <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/02/25/sophie-calle.html>

### 3.3.1.4. Confronto con il film *Proof* (1991)<sup>368</sup>



Un tema analogo viene affrontato nel film d'esordio della regista australiana Jocelyn Moorhouse, *Proof*, incentrato sul rapporto tra fotografia, intesa come barthesiana impronta della realtà, e sua descrizione verbale.

Il punto cruciale, sotteso all'intera vicenda, riguarda la difficile corrispondenza tra il linguaggio verbale e quello iconografico: il titolo allude infatti alla prova che la descrizione di un'immagine corrisponda a quanto effettivamente essa rappresenta.

Il protagonista Martin (Hugo Weaving), cieco dalla nascita, vive solo, accudito dalla governante Celia (Geneviève Picot) che lo ama senza essere corrisposta.

Fin da bambino Martin scatta fotografie, e per conoscerne il contenuto se le fa descrivere, annotando in braille ciò che gli viene raccontato, per avere la 'prova' che il mondo corrisponde a ciò che gli viene detto. L'idea che gli altri mentano per prendersi gioco di lui lo tormenta fin dall'infanzia, quando la madre, descrivendogli il giardino di casa, affermò che dalla finestra si vedeva un giardiniere che toglieva le foglie secche. Martin però non riuscì ad udirne il rumore e da quel momento si convinse che la madre, e ancor più gli altri, gli mentissero.

Un giorno conosce Andy (Russel Crowe), lavapiatti di un ristorante, che colpisce l'attenzione di Martin per l'accuratezza e schiettezza con cui gli descrive le fotografie: "Mi piace il tuo stile: semplice, diretto, onesto", dice Martin.

Tra i due si instaura una forte amicizia, che scatena la gelosia di Celia, ossessionata dal suo amore non corrisposto, tanto da seguire Martin nelle sue passeggiate fotografiche e da fotografarlo a sua volta senza che lui ne abbia consapevolezza. Un giorno Celia viene ritratta per caso da Martin e quando Andy deve descrivergli l'immagine, per coprire il

<sup>368</sup> <http://croweitalia.altervista.org/Proof/proof.htm>

segreto della donna che nel frattempo lo aveva sedotto, mente per la prima volta all'amico. Celia sfrutta allora l'occasione per allontanare i due uomini e fa in modo che Martin la scopra insieme a Andy. Martin, sconvolto dal tradimento dell'unica persona di cui si fidava, allontana Andy e licenzia Celia.

Andy, però, presto scopre il piano di Celia e la allontana: il film si chiude con il riavvicinamento dei due amici. Andy fa infatti notare a Martin che “tutte le persone mentono, ma non lo fanno sempre”. Martin gli chiede allora di descrivergli una fotografia di molti anni prima: si tratta dello scatto realizzato da bambino al giardino di casa: nell'immagine compare il giardiniere che gli aveva descritto la madre. Martin può così riconciliarsi sia con Martin sia con il proprio passato.

Ai fini del presente studio sono di particolare interesse le scene in cui Martin si fa descrivere le fotografie da Andy: “usa per ciascuna al massimo dieci parole” è la regola del gioco posta da Martin, e, al contempo, un'efficace definizione della didascalia.

In queste sequenze vengono mostrate le fotografie con inquadrature soggettive di Andy, che le descrive brevemente per Martin, il quale appone poi a ciascuna la 'didascalia' in braille per classificarle, nella speranza, alquanto ingenua, che questi binomi di immagine e descrizione siano 'prove' “che la foto corrisponda esattamente alla realtà, la prova che ciò che io ho sentito è ciò che tu hai visto con i tuoi occhi...la verità”<sup>369</sup>.



---

<sup>369</sup> Frammento di dialogo pronunciato da Martin.

Immagine	Descrizione
	<p>A: “La prima sono io con il gatto”.</p> <p>M: “Trova 5 parole diverse per descrivermi come ti sembra il gatto”.</p> <p>A: “Debole, sofferente, abbattuto...”</p> <p>M: “Andy tiene un gatto debole nella sala d’attesa del veterinario. Dieci parole”</p>
	<p>A: “Qui c’è una foglia”.</p> <p>M: “com’è la luce?”</p> <p>A: “Forte, brillante, calda, per esempio come in una bella giornata, quando il sole è alto. Era mezzogiorno, no?”</p> <p>M: “Sì”.</p>
	<p>A: “Una donna”</p> <p>M: “Puoi descrivermela?”</p> <p>A: “Niente di particolare, capelli castani, occhi azzurri credo, piuttosto carina”.</p> <p>M: “Allora non è brutta?”</p> <p>A: “No non è brutta, è la tua ragazza?”</p> <p>M: “ Celia la mia ragazza? No grazie al cielo non lo è, mi aiuta in casa. È una donna meschina, la odio”.</p>

## 4. Proposta per una classificazione delle didascalie

### 4.1. Tipologie di didascalie fotografiche

#### 4.1.1. L'accezione del termine

A fronte di uno studio teorico sui rapporti tra fotografia e didascalia, verrà ora proposta un'ipotesi di classificazione delle didascalie, sulla base di un'analisi che ha coinvolto opere monografiche e antologiche, riviste specializzate e siti internet dedicati alla fotografia.

Lo scopo è individuare quali siano le tipologie di didascalie più frequentemente impiegate dai fotografi, al fine di evidenziare come questo testo influenzi la fruizione dell'immagine, in molti casi risultando parte integrante dell'opera.

È necessario precisare l'accezione del termine "didascalia" che verrà qui impiegata: seguendo il saggio di Keim precedentemente analizzato<sup>370</sup>, si è scelto di comprendere nella categoria anche il titolo, definito come

"nome, breve indicazione posta in cima a uno scritto, nel frontespizio di un libro, o in calce a un'opera d'arte per farne conoscere il soggetto o il contenuto"<sup>371</sup>.

La definizione è quindi estendibile anche all'ambito fotografico e, messa in rapporto a quella di didascalia, "dicitura informativa che accompagna un'illustrazione"<sup>372</sup>, è possibile considerare i due termini come un'unica categoria semantica.

Appurata la natura indicativa che accomuna titolo e didascalia, si osserva come la differenza tra i due consista essenzialmente nell'estensione: mentre il primo è formato da un numero ridotto di parole, quantificabile in un minimo di una a un massimo di circa dieci, la seconda può variare molto e raggiungere la lunghezza di una breve prosa.

---

<sup>370</sup> Si veda 1.1. e Keim 1963.

<sup>371</sup> Cortellazzo – Zolli 1999: voce "titolo".

<sup>372</sup> Cortellazzo – Zolli 1999: voce "didascalia".

Dall'analisi condotta emerge come la maggior parte degli autori prediliga un testo molto stringato, mentre solo alcuni scelgono spiegazioni più ampie e articolate.

La maggioranza dei fotografi, infatti, utilizza poche parole per descrivere l'immagine, in molti casi indicando solamente luogo e data di scatto, o, addirittura, rifiutando la contaminazione dell'immagine con la parola, sceglie la denominazione 'senza titolo'.

Spesso vengono utilizzati titoli descrittivi, ridotti alle poche parole necessarie a inquadrare la scena rappresentata, o ampliati con dettagli ed eventuali interpretazioni.

Tra la minoranza che predilige invece testi ampi e articolati, emerge Clarence John Laughlin, fotografo americano accostato al Surrealismo per le sue composizioni simboliche. Egli accompagnava ogni immagine sia con un breve titolo sia con una lunga didascalia esplicativa in cui chiariva il significato delle complesse simbologie espresse nelle fotografie. Per il suo particolare approccio alla scrittura, in rapporto all'immagine, il suo lavoro verrà approfondito nel seguito della ricerca<sup>373</sup>.

Chiarita l'accezione del termine 'didascalia' qui considerata, sono state individuate alcune tipologie entro cui è possibile classificare i testi scelti dai fotografi per le loro immagini. Le didascalie sono state suddivise in quattro gruppi: le didascalie denotative, quelle connotative, quelle iterative e quelle *Senza titolo*.

La prima categoria è caratterizzata da testi che descrivono l'immagine senza fornirne un'interpretazione e sono a loro volta suddivisi in 4 sottogruppi, quelli appartenenti alla seconda, invece, orientano la lettura dell'immagine aggiungendovi significati e sono ripartiti in altre 4 sottocategorie; i *Senza titolo* sono le didascalie che negano se stesse, mentre quelle iterative ripetono una scritta che è presente nell'immagine stessa, come parte integrante della fotografia: può trattarsi di un testo fotografato al momento dello scatto oppure inserito successivamente in postproduzione.

Per ogni gruppo sono stati riportati esempi<sup>374</sup>, al fine di avvalorare la plausibilità della tipologia considerata.

Avendo riscontrato la costante presenza della data di scatto, essa non è stata presa in considerazione in quanto elemento non distintivo di una particolare tipologia o di un determinato autore.

---

<sup>373</sup> Si veda 4.2.1.

<sup>374</sup> Le immagini sono riportate in appendice.

Si tratta di una griglia di analisi suscettibile di ampliamenti, considerata la vastità dell'argomento, ma risulta un punto di partenza utile per inquadrare in modo più chiaro i rapporti che intercorrono tra l'immagine fotografica e il testo che l'accompagna.

#### **4.1.2. Tipologie di didascalia**

##### **4.1.2.1. Didascalie denotative**

###### **1. Indicazione del luogo di scatto**

Una delle tipologie più frequentemente impiegate dai fotografi è la semplice indicazione geografia del luogo di scatto che, unitamente alla data, fornisce il corretto inquadramento della scena osservata. Nel caso della fotografia paesaggistica l'esplicitazione del luogo è parte integrante del 'genere'<sup>375</sup>, mentre in altre tipologie assolve funzioni di vario tipo. Ad esempio nella fotografia di città, derivante dal genere pittorico della veduta<sup>376</sup>, di solito il nome della città è accompagnato da quello della zona o dell'edificio raffigurato, assolvendo quindi una funzione documentaria. Per quanto riguarda la cosiddetta 'fotografia di strada', il nome del luogo è spesso associato a istantanee che raffigurano scene di vita urbana o ritraggono personaggi della strada che, in questo modo, diventano emblema di quel particolare luogo. Si vedranno ora alcuni esempi.

- **André Kertesz: *Champs Elysées* (1930)<sup>377</sup>**: il fotografo rappresenta il tipico parco parigino attraverso uno scorcio di sedie da bar, che non sarebbero associabili a un luogo preciso ma grazie al titolo diventano un'immagine emblematica di esso.
- **Berenice Abbott: *Wall Street, New York* (1933)<sup>378</sup>**: si tratta di una veduta verticale in cui, da un punto di vista molto rialzato, si vede la vita cittadina di una strada che separa due file di grattacieli. La Abbott ritrasse New York in molteplici scatti, di cui alcuni pubblicati nel libro *Changing New York* (1939) in cui scrisse: "Fare il ritratto

---

<sup>375</sup> Uno dei casi più rilevanti è il maestro Ansel Adams.

<sup>376</sup> Clarke 2009: 82.

<sup>377</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 335.

<sup>378</sup> Newhall 1984: 339.

di una città è l'opera di una vita e un solo ritratto non può bastare, perché la città cambia continuamente<sup>379</sup>.

- **Ansel Adams: *Sierra Nevada*** (1944)<sup>380</sup>: veduta realizzata con la massima profondità di campo, secondo i dettami del gruppo "f/64", di cui Adams era uno dei fondatori, che promuoveva infatti la massima nitidezza e accuratezza dei dettagli. Il titolo è funzionale all'identificazione geografica.
- **Bill Brandt: *Stonehenge*** (1947)<sup>381</sup>: appartenente alla serie di paesaggi inglesi realizzati da Brandt tra il 1945 e il 1950, questa immagine è caratterizzata dal forte contrasto chiaroscurale tra il bianco dei campi innevati e il nero della silhouette di Stonehenge. In questo caso il titolo non è necessario all'identificazione del luogo ma si limita a confermarla.
- **Mario de Biasi: *Sardegna*** (1954)<sup>382</sup>: il ritratto, dai forti contrasti chiaroscurali, di una donna anziana con un neonato, grazie al titolo diventa emblema della regione italiana. Tutte le età sono comprese tra i due estremi rappresentati, riassumendo così la vita del luogo.
- **Henri Cartier-Bresson: *Rue Mouffetard, Parigi*** (1958)<sup>383</sup>: il primo piano a fuoco rappresenta un bambino che cammina con due bottiglie in mano e sorride a qualcuno, o qualcosa, fuori dall'inquadratura; la via parigina che dà il titolo alla fotografia funge da semplice sfondo alla scena.
- **Arno Fischer: *Berlino*** (1958)<sup>384</sup>: famoso per i suoi reportage della Germania Orientale, Fischer qui rappresenta la drammatica situazione del Dopoguerra con una scena di vita quotidiana in cui una serie di persone siedono tra le macerie, isolate le une dalle altre.
- **Ian Berry: *Elisabethville*** (1960)<sup>385</sup>: l'istantanea fissa un episodio di violenza delle forze dell'ordine ai danni di un giovane, ma la mancanza di una descrizione o di ulteriori indizi visivi non consente di comprendere la dinamica dei fatti; il titolo, però, colloca la vicenda nei disordini sociali del Sudafrica degli anni '60.

---

<sup>379</sup> Newhall 1984: 338.

<sup>380</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 17.

<sup>381</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 78.

<sup>382</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 56.

<sup>383</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 95.

<sup>384</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 180.

<sup>385</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 55.

- **Lee Friedlander: *New York* (1964)<sup>386</sup>**: influenzato dalle immagini di cruda realtà di Robert Frank, Friedlander ritrae qui un piccolo ritaglio di vita borghese, visibile nel riflesso di una vetrina, dietro alla quale sono visibili i palazzi retrostanti.
- **Martin Parr: *New Brighton* (1984)<sup>387</sup>**: l'immagine ritrae una scena di vita in un sobborgo urbano invaso da cartacce e immondizia, elemento che esemplifica la critica di Parr agli stereotipi di terre verdi e lussureggianti associati all'Inghilterra: attribuendo a un'immagine di degradazione il nome della città inglese il fotografo capovolge drasticamente lo stereotipo.

## 2. Nome della persona ritratta

Questa tipologia è impiegata prevalentemente per i ritratti o le immagini a figura intera. Si può notare come per le fotografie di personaggi più o meno famosi (artisti, poeti, personaggi del cinema e del teatro) predomini l'indicazione completa di nome e cognome, mentre per i ritratti di persone comuni venga più spesso indicato solo il nome di battesimo o solo il cognome.

- **Nadar: *Sarah Bernhardt* (1864)<sup>388</sup>**: uno dei ritratti più riusciti di Nadar, che immortalò la celebre attrice francese, all'epoca dello scatto ancora sconosciuta, in una composizione ben studiata che evidenzia la sua personalità altera.
- **Hugo Erfurth: *Oskar Kokoscka* (1927)<sup>389</sup>**: il noto ritrattista Erfurth, da cui si ricavavano politici, artisti e uomini d'affari, immortalò l'artista austriaco in un primo piano di tre quarti in cui il soggetto è colto in un'espressione enigmatica di stupore o incertezza.
- **Konrad Ressler: *Bertolt Brecht* (1927)<sup>390</sup>**: il drammaturgo tedesco, qui ancora esordiente, si fece ritrarre nell'atelier dell'amico di famiglia Ressler, che già lo aveva fotografato da bambino. Il risultato è un ritratto anomalo rispetto alla produzione dell'epoca, infatti il poeta ha una posa naturale, guarda l'obiettivo e ha il sigaro acceso: ne emerge l'immagine di un dandy.

---

<sup>386</sup> Newhall 1984: 396.

<sup>387</sup> Clarke: 2009: 79.

<sup>388</sup> Koetzle 2011: 54-57.

<sup>389</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 160.

<sup>390</sup> Koetzle 2011: 126-129.

- **Edward Steichen: *Charlie Chaplin* (1931)<sup>391</sup>**: Steichen ritrae l'artista britannico a figura intera contro uno sfondo bianco su cui si staglia la sua ombra che ne raddoppia l'immagine.
- **Margaret Bourke-White: *Mahatma Gandhi* (1946)<sup>392</sup>**: l'immagine fu scattata dalla fotoreporter durante il viaggio in India, dove si era recata per documentare, per conto della rivista "Life", la lotta di liberazione degli indiani. Per accentuare il simbolismo dell'immagine la fotografa pone in primo piano l'arcolaio, simbolo dell'indipendenza indiana, dietro al quale si staglia la figura del Mahatma, che legge seduto sui tappeti.
- **Cecil Beaton: *Marilyn Monroe* (1956)<sup>393</sup>**: tra i numerosi ritratti delle dive di Hollywood che Beaton realizzò a partire dagli anni '30, emerge quello di Marilyn, qui ripresa su una sedia di vimini in una posa apparentemente naturale, con gli occhi socchiusi e il viso sorridente.
- **Irving Penn: *Pablo Picasso* (1957)<sup>394</sup>**: questo primissimo piano è una delle immagini più note dell'artista spagnolo, il cui sguardo penetrante è direttamente rivolto allo spettatore. Penn rimase sempre fedele alla fotografia in studio, potendo così avere un perfetto controllo delle luci e delle inquadrature, come si coglie in questo ritratto.
- **Richard Avedon: *Ezra Pound* (1958)<sup>395</sup>**: il primo piano del poeta statunitense ne restituisce un'immagine scultorea, dai forti contrasti chiaroscurali che caratterizzano il suo viso maturo. Con un'inquadratura frontale molto ravvicinata, Avedon riesce a tratteggiare una personalità.
- **Cornell Capa: *Boris Pasternak* (1958)<sup>396</sup>**: l'immagine fu scattata da Cornell Capa durante un soggiorno in Unione Sovietica, dove si era recato per svolgere un'inchiesta sulla chiesa russo-ortodossa. Qui conobbe il poeta russo, che ritrae seduto su una panchina immersa in un paesaggio autunnale che sembra richiamare la poesia *Autunno* di Pasternak<sup>397</sup>.

---

<sup>391</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 663.

<sup>392</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 72.

<sup>393</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 44.

<sup>394</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 483.

<sup>395</sup> Newhall 1984: 404.

<sup>396</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 88.

<sup>397</sup> "Nel bosco senza un'anima, deserto. Come nel canto, viottoli e sentieri dall'erba sono quasi invasi".

- **Benjamin Katz: *Joseph Beuys*** (1981)<sup>398</sup>: specializzato nei ritratti ad artisti, in questa immagine Katz immortalava Beuys mentre si volta dalla parte opposta dell'obiettivo, coprendosi il volto con la mano.

### 3. Identificazione professionale

In questo caso l'identità del ritrattato è assimilata alla sua professione, per cui il soggetto diventa emblema di una categoria. Questo tipo di didascalia è molto usato nella fotografia documentaria.

- **Warren Thompson: *La pittrice*** (1850)<sup>399</sup>: si tratta di un dagherrotipo stereoscopico colorato a mano (unico modo di ottenere immagini fotografiche a colori prima dell'invenzione di Levi H. Hill<sup>400</sup>) in cui la donna è raffigurata con gli emblemi del suo mestiere.
- **John Thomson: *Il lustrascarpe indipendente*** (1876)<sup>401</sup>: nella serie *Vita per le strade di Londra* (1878), di cui questa immagine fa parte, Thomson raffigura i ceti meno abbienti: in questo caso si tratta di un personaggio stereotipato dell'Ottocento, ma la resa dei dettagli conferisce maggiore realtà alla scena.
- **Alfred Stieglitz: *La rammendatrice di reti*** (1894)<sup>402</sup>: fa parte di una serie di fotografie scattate in un villaggio olandese di pescatori, vestiti nei costumi tradizionali. Come Stieglitz stesso racconta, questa immagine "fu il risultato di lunghi studi. Esprime la vita di una giovane donna olandese"<sup>403</sup>.
- **Eugène Atget: *Cenciaiolo*** (1899-1900)<sup>404</sup>: anche questa immagine raffigura uno dei mestieri di strada tipici dell'800. La posa e la ricchezza di dettagli fanno pensare a uno scatto preparato più che a un'istantanea, in linea con il metodo di lavoro abituale di Atget.

---

<sup>398</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 319.

<sup>399</sup> Newhall 1984: 372.

<sup>400</sup> Newhall 1984: 372.

<sup>401</sup> Clarke 2009: 95.

<sup>402</sup> Newhall 1984: 215.

<sup>403</sup> Newhall 1984: 215.

<sup>404</sup> Newhall 1984: 269.

- **Ernest James Bellocq: *Prostituta*** (1912)<sup>405</sup>: Bellocq fotografa le prostitute dei bordelli di Orleans in una serie di scatti in cui le donne si dispongono nelle pose volute dall'immaginario maschile, diventano semplici corpi offerti ai clienti.
- **Lewis Hine: *Operaia in una filatura del New England*** (1913)<sup>406</sup>: lo scatto fa parte del ciclo sul lavoro minorile negli Stati Uniti, un lavoro che si può considerare uno dei primi esempi di fotogiornalismo documentario. Le sue didascalie erano molto precise poiché, come spiegò, solo così il pubblico avrebbe dato credito alle sue fotografie. In questa immagine è rappresentata una bambina in un filatoio di cotone, il settore di peggior sfruttamento minorile in quanto circa il 50% della forza lavoro erano bambini.
- **August Sander: *Disoccupato*** (1928)<sup>407</sup>: la fotografia appartiene al progetto di Sander di creare un ampio atlante di tipi tedeschi di ogni classe, in questo caso un disoccupato, ritratto di tre quarti con lo sguardo rivolto verso un punto lontano e le mani giunte.
- **David Seymour: *Giovani minatori*** (1935)<sup>408</sup>: questo primo piano di due ragazzini, con il viso sporco per il lavoro appena svolto, fu scattato da Seymour nel nord della Francia e fa parte della lunga serie di ritratti di bambini che il fotografo realizzò nella sua carriera di fotoreporter e che sfociò nel lavoro di documentazione delle condizioni dei bambini in Europa che svolse per conto dell'Unicef<sup>409</sup>.
- **Eugene Smith: *La filatrice*** (1951)<sup>410</sup>: uno degli scatti più riusciti di Smith, fa parte di un reportage realizzato in un villaggio spagnolo e pubblicato su "Life"; questa immagine fu pubblicata in un inserto aggiuntivo e divenne un'immagine universale e senza tempo. Nancy Newhall la cita come esempio di perfetta integrazione tra didascalia e immagine<sup>411</sup>.

---

<sup>405</sup> Clarke 2009: 152.

<sup>406</sup> Koetzle 2011: 100-103.

<sup>407</sup> Newhall 1984: 341.

<sup>408</sup> [http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31\\_10\\_VForm&ERID=24KL53Z58C](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53Z58C)

<sup>409</sup> <http://davidseymour.com/>

<sup>410</sup> Newhall 1984: 361.

<sup>411</sup> Newhall 1952: 72.

- **Steve McCurry: *Un fotografo con la sua macchina* (1992)<sup>412</sup>**: l'immagine è stata scattata durante un reportage in Afghanistan a Kabul e rappresenta un fotografo del luogo, seduto di fronte alla sua piccola bottega con una macchina fotografica rudimentale e ingombrante.

#### 4. Didascalia descrittiva

Come la tipologia appena vista, anche la didascalia descrittiva è tra le più usate. Consiste nell'esplicitazione di ciò che avviene nell'immagine, quindi accostabile al genere letterario dell'*ekfrasis*, consistente infatti nella descrizione verbale di un'opera d'arte visiva<sup>413</sup>.

Questa tipologia è dunque prediletta dalla fotografia documentaria, il cui scopo è appunto registrare eventi o particolari condizioni sociali a scopo informativo. Bisogna però osservare come anche la descrizione più asettica comporti un orientamento allo sguardo dello spettatore, spinto a leggere l'immagine in base all'indicazione testuale. In certi casi la neutralità della didascalia, quando venga associata ad immagini di guerra o di gravi problematiche sociali, radicalizza e sottolinea la durezza della fotografia, assumendo quindi una funzione enfatica.

- **Lewis Hine: *Il lavoro in vetreria* (1909)<sup>414</sup>**: servendosi della fotografia come strumento di indagine sociale, Hine realizza una documentazione delle condizioni del lavoro minorile nelle miniere e nelle fabbriche che sfocia nell'utilizzo delle sue fotografie per la campagna contro lo sfruttamento infantile promossa dalla Lega per il Benessere dell'Infanzia. In quest'immagine una ventina di bambini di diverse età è impegnata nella lavorazione del vetro, come chiarisce il titolo della fotografia.
- **Brassai: *La prostituta Bijou nel bar de la lune, Montmartre, Parigi* (1933)<sup>415</sup>**: l'immagine è stata pubblicata nel libro *Paris de nuit* con cui Brassai è diventato

---

<sup>412</sup>[http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31\\_10\\_VForm&ERID=24KL535AWZ](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535AWZ)

<sup>413</sup> A partire dalla descrizione dello scudo di Achille nell'*Iliade* omerica, la descrizione di opere d'arte si configura come vero e proprio genere letterario, che si riscontra in opere come Immagini di Filostrato Maggiore, nel Purgatorio Dantesco, in Shakespeare e Chaucer, per fare alcuni esempi. Per approfondire l'argomento si veda Haffernan 2004.

<sup>414</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 257.

<sup>415</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 81.

famoso come il fotografo della Parigi notturna, di cui ritrae le strade e le piazze deserte e il popolo nottambulo di clochard, prostitute, coppie, ballerine. In questa fotografia ritrae frontalmente una donna giunonica e agghindata con un eccesso di gioielli falsi e di trucco, la cui identità è chiarita dal titolo, che descrive anche il luogo dove presumibilmente lavora.

- **Dorothea Lange: *Madre migrante* (1936)<sup>416</sup>**: divenuta metafora della sofferenza umana, la fotografia ritrae Florence Thompson, madre trentaduenne di sette figli e senza fissa dimora, in cerca di lavori saltuari con cui sfamare la famiglia. Lo scatto risale infatti agli anni '30, momento d'oro per la foto documentaria in America a causa della crisi del '29 e della conseguente Depressione. La Farm Security Administration, ente finanziato dal governo, commissionò ai fotografi più importanti dell'epoca la documentazione della vita urbana e rurale. Le strategie visive impiegate, volte a suscitare compassione ed evidenziare gli aspetti patetici, fanno sì che non si tratti di semplici testimonianze in quanto il fotografo dirige l'osservazione dell'evento: qui la donna entra infatti a far parte di un sistema simbolico e diventa icona<sup>417</sup>, come dimostra il titolo con cui l'immagine è oggi nota<sup>418</sup>, che la rende una metafora senza tempo.
- **Margaret Bourke-White: *Casa di un mezzadro* (1937)<sup>419</sup>**: fotografa documentaria per la Farm Security Administration, come la Lange, attua una strategia di coinvolgimento emotivo e politico che si esprime soprattutto nelle collaborazioni con gli scrittori, ad esempio il libro *You Have Seen Their Faces*<sup>420</sup>, realizzato in collaborazione con lo scrittore Erskine Caldwell. In questa immagine un bambino di colore vestito di stracci sta sulla soglia di una stanza molto povera e in disordine, interamente tappezzata di giornali e pubblicità, emblema dell'America bianca e consumista da cui il bambino è escluso. La contrapposizione che ne deriva trasforma l'immagine in denuncia dell'ingiustizia e disuguaglianza sociale, come ribadito dal titolo che qualifica l'ambiente sociale rappresentato.

---

<sup>416</sup> Koetzle 2011: 144- 149.

<sup>417</sup> Clarke 2009: 172-173.

<sup>418</sup> Quando fu esposta alla mostra di Steichen, *La Famiglia dell'Uomo* (1955), era intitolata *USA Dorothea Lange Farm Security Administration (FSA)*.

<sup>419</sup> Clarke 2009: 169-170.

<sup>420</sup> Caldwell, Bourke-White 1937.

- **Robert Capa: *Trasporto dei feriti sulla carriola* (1944)<sup>421</sup>**: un'istantanea del reporter di guerra per eccellenza, l'episodio principale, su cui si focalizza l'attenzione dell'osservatore grazie al titolo che descrive la scena, è in secondo piano: il testo favorisce quindi la corretta lettura dell'immagine.
- **Bernd e Hilla Becher: *Tipologia di case con intelaiatura reticolare visibile* (1959-1974)<sup>422</sup>**: emerge l'estetica dell'impassibilità, affermatasi soprattutto in Germania grazie all'insegnamento dei coniugi Becher che fotografando serie di edifici industriali creando la tipologia di fotografia della fotografia sistematica a carattere enciclopedico. L'elemento unificante di ogni tipologia è la funzione, le varianti dipendono da particolarità regionali e locali: il titolo ha dunque funzione classificatoria. Tra i proseguiti principali di questa tendenza, nell'ambito della fotografia di architettura e paesaggistica, si ricordano Thomas Ruff, Andreas Gursky, Thomas Struth, Candida Hofer.
- **Hanns Hubmann: *Willy Brandt si inginocchia di fronte al monumento al ghetto di Varsavia* (1970)<sup>423</sup>**: immagine divenuta sinonimo di questo importante momento storico, in cui il politico tedesco, premio Nobel per la pace l'anno successivo, chiese perdono ai perseguitati del nazismo, a nome dell'intera nazione tedesca.
- **Garry Winogrand: *Dimostrazione per la pace al Central Park, New York* (1970)<sup>424</sup>**: si tratta di un'istantanea scattata da Winogrand secondo la sua personale politica di "fotografare per vedere cosa ne verrà fuori"<sup>425</sup>. La didascalia assolve il compito di identificare l'evento rappresentato, che altrimenti non sarebbe univocamente interpretabile.
- **David Goldblatt: *Luke Kgatitsoe nella sua casa, demolita dal governo nel febbraio 1984, dopo l'allontanamento forzato degli abitanti di Magopa, un'azienda agricola di proprietà dei neri, che era stata definita una 'macchia nera', distretto di Ventersdrop* (1986)<sup>426</sup>**: la didascalia estesa e ricca di particolari è funzionale all'obiettivo del fotografo di portare all'attenzione internazionale gli effetti

<sup>421</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 90.

<sup>422</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 50-51.

<sup>423</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 278.

<sup>424</sup> Newhall 1984: 397.

<sup>425</sup> Newhall 1984: 397.

<sup>426</sup> Cotton 2010: 15.

dell'apartheid nel Sudafrica, colpito da un razzismo endemico che Goldblatt rappresenta con immagini intrise di triste rassegnazione delle vittime.

- **Christopher Anderson: *La polizia arresta i dimostranti del movimento Occupazione di Wall Street* (2011)<sup>427</sup>**: il titolo identifica l'episodio, rappresentato con un'inquadratura che lascia un grande spazio vuoto al centro e i manifestanti sono ammassati in fila lungo le pareti dell'edificio.

#### 4.1.2.2. Didascalie connotative

##### 1. Simbolica

Questa tipologia comprende fotografie accompagnate da didascalie la cui funzione è esplicitare, o costruire dal nulla, significati metaforici che l'autore vuole attribuire alle immagini. In questo modo il connubio testo – immagine diventa una materia malleabile che offre infinite possibilità espressive. In molti casi i fotografi che impiegano questo tipo di testo si avvicinano alla corrente surrealista, come l'americano Clarence John Laughlin, le cui didascalie, lunghe e complesse, saranno qui analizzate<sup>428</sup>.

- **Oscar Gustave Rejlander: *I due modi di vivere* (1857)<sup>429</sup>**: si tratta di una fotografia composita, procedimento basato su stampe combinate di più negativi, con il risultato di un effetto teatrale che si avvicina alla coeva pittura vittoriana e che pone in risalto il contenuto morale. In questo caso la composizione si basa proprio sulla netta contrapposizione tra morale e immorale, secondo un linguaggio visivo già noto in pittura. Il titolo accentua quindi il contenuto metaforico dell'immagine, esplicitandone la chiave di lettura.
- **Alfred Stieglitz: *Equivalenti* (1927)<sup>430</sup>**: con questo termine Stieglitz definisce la serie di fotografie che scattò, a partire dal 1922, alle nuvole, che erano per lui gli equivalenti delle sue "più profonde esperienze di vita"<sup>431</sup>, della parte più profonda

---

<sup>427</sup>[http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31\\_10\\_VForm&ERID=24KL53ZQ5L](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZQ5L)

<sup>428</sup> Si veda 4.2.1.

<sup>429</sup> Clarke 2009: 42.

<sup>430</sup> Newhall 1984: 242; [http://www.tracce.it/?id=480&id\\_n=38346](http://www.tracce.it/?id=480&id_n=38346); Wilson 2003.

<sup>431</sup> [http://www.tracce.it/?id=480&id\\_n=38346](http://www.tracce.it/?id=480&id_n=38346)

dell'animo umano, secondo una concezione che si avvicina al correlativo oggettivo di T.S. Eliot<sup>432</sup>. Stieglitz afferma che solo dopo aver creato “l'equivalente di ciò che si muoveva” in lui poteva iniziare a “pensare al suo significato”<sup>433</sup>: attraverso queste immagini Stieglitz rappresenta così le sue speranze, aspirazioni, timori e pensieri.

- **Herbert Bayer: *La solitudine del cittadino*** (1932)<sup>434</sup>: il fotomontaggio realizzato da Bayer, artista eclettico che dagli anni '30 scelse la fotografia come mezzo prediletto, si inserisce nel filone surrealista, movimento cui si avvicinò e che ebbe grande influenza su di lui. L'immagine rappresenta la facciata di una casa davanti a cui aleggiano le mani di Bayer, sulle quali ci sono i suoi occhi: l'interpretazione della composizione, di per sé molto enigmatica, è guidata dal titolo, altamente metaforico e allusivo.
- **Clarence John Laughlin: *La Creatura dalla Casa*** (1938): “scattata in uno dei peggiori slum di New Orleans negli anni '30, attraverso un'apertura nel muro – non sembra un cancello – si vede una creatura patetica il cui braccio rinsecchito, questa forma, e il viso stanco sono la casa stessa in un'altra, e più tragica, forma: la casa con il suo concentrato squallore e la sua totale fantastica falsità – (anche la casa ha una faccia – le finestre sono occhi; le tegole smerlate, le sopracciglia; il piccolo timpano pretenzioso, il naso). E l'uomo che ci guarda diventa l'incarnazione visibile, il simbolo concreto, delle condizioni sociali patologiche che danno i natali a questa casa; e questo ha come risultato di assomigliare a un essere umano in questo modo”<sup>435</sup>. Il lavoro di Laughlin, come vedremo, si caratterizza per un inscindibile rapporto tra immagine e testo: oltre a un titolo, che riassume il significato simbolico che egli attribuisce alla fotografia, Laughlin la correda di una lunga didascalia, assimilabile a quella che Nancy Newhall definisce “didascalia come saggio in miniatura”<sup>436</sup>. In essa, infatti, esplicita nei minimi dettagli l'interpretazione dell'immagine, al fine di evitare travisamenti di lettura che facilmente si accompagnano a scatti densi di significati simbolici. In questo caso

---

<sup>432</sup> Eliot lo definisce “una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi pronta a trasformarsi nella formula di un'emozione particolare”, Eliot 1920.

<sup>433</sup> [http://www.tracce.it/?id=480&id\\_n=38346](http://www.tracce.it/?id=480&id_n=38346)

<sup>434</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 41.

<sup>435</sup> Meek 2007: 21.

<sup>436</sup> Newhall 1952: 68.

Laughlin descrive la figura dell'uomo e la pone in relazione con quella della casa, la cui somiglianza a un volto umano gli suggerisce un'amara riflessione: l'uomo è la personificazione delle sue condizioni sociali patologiche, lo stretto rapporto tra l'uomo e la sua abitazione è una rivelazione sociale.

- **Minor White: *I tre terzi* (1957)<sup>437</sup>**: approfondendo le teorie di Stieglitz sugli *Equivalenti* come “mezzo per esprimere o tradurre visivamente il mondo iperreale”<sup>438</sup>, White<sup>439</sup> definisce la fotografia come un miraggio e la macchina fotografica come uno strumento per produrre metamorfosi, cosicché le fotografie vanno oltre il soggetto e si trasformano in evento nuovo. Riguardo questa immagine, in cui si vedono tre finestre, di cui una intatta e con le nuvole riflesse nel vetro, una chiusa, e una con i vetri rotti, White scrisse:

“l'identificazione del soggetto può essere così casuale che occorre un titolo per far capire che vale la pena di sforzarsi per avere un'ulteriore esperienza dell'immagine. La fotografia *I tre terzi* esige questo titolo perché l'immagine, di per sé, non informa: ha un significato soltanto se il soggetto è trattato come una sorta di piolo sul quale appendere, in questo caso, simboli autonomi, indipendenti: guardando da sinistra a destra, le nuvole nella finestra intese come la giovinezza; le sbavature di malta sotto le assicelle del rivestimento come gli anni maturi; i vetri rotti come la vecchiaia”<sup>440</sup>.

Dunque l'elemento necessario perché avvenga la metamorfosi è proprio il titolo, che ancora una volta diventa strumento essenziale per la lettura dell'immagine.

- **Will McBride: *Sovrappopolazione* (1969)<sup>441</sup>**: una serie di scatoloni impilati uno sull'altro sono abitati da figure umane nude, rannicchiate negli spazi angusti che li costringono a sovrapporsi gli uni sugli altri. Il senso claustrofobico è confermato e ampliato dal titolo, che suggerisce anche riflessioni di carattere sociale.

---

<sup>437</sup> Newhall 1984: 387.

<sup>438</sup> Newhall 1984: 386.

<sup>439</sup> Si veda 4.2.1.3.

<sup>440</sup> Newhall 1984: 387.

<sup>441</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 431.

- **Arno Jansen: *I confusi defluiti* (1975)<sup>442</sup>**: l'immagine è un'insolita natura morta in cui un groviglio di panni arrotolati è immersa nell'acqua di un sanitario. La produzione di Jansen, incentrata su soggetti che mostrano il continuo divenire delle cose, rappresenta oggetti e persone in disfacimento, associando titoli che intensificano le suggestioni simboliche.
- **Marlo Broekmans: *La ruota o il Cristo donna* (1983)<sup>443</sup>**: la produzione della fotografa olandese è orientata allo sviluppo di tematiche mitologiche ed erotiche, come in questa immagine in cui la sovrapposizione tra il corpo nudo di una donna e una ruota suggerisce un rimando religioso, esplicitato dal titolo, e allusioni erotiche.
- **Tono Stano: *I rapporti di oggi* (1988)<sup>444</sup>**: l'immagine, minuziosamente elaborata in studio, mostra un uomo e una donna che si tengono per mano, ma l'inquadratura fortemente scorciata da sottinsù crea una composizione geometrica di due forme ovali, la cui unione è determinata proprio dalle braccia dell'uomo e della donna. Il valore metaforico della fotografia, già elevato di per sé, è accentuato dal titolo che orienta la riflessione ai rapporti sentimentali e umani nella società di oggi.
- **Bettina Gruber: *Due specie notturne* (1990)<sup>445</sup>**: il titolo, come l'omonimo filmato, apre a una molteplicità di significati simbolici grazie all'associazione con l'immagine di due piedi di donna su cui si appoggiano le zampe di un cane, con il risultato di una sorta di danza tra i due. L'osservatore, guidato dal titolo, è libero di dare l'interpretazione che preferisce alla fotografia.

## 2. Gioco associativo tra forme

Si tratta di una tipologia particolare, poco usata rispetto alle altre, che basandosi sull'interpretazione delle forme da parte dell'occhio, crea un gioco allusivo di rimandi: in un caso l'immagine, per il tipo di inquadratura o per la focalizzazione su un dettaglio, sembra essere un oggetto diverso rispetto a quello effettivamente rappresentato e il titolo funge da rivelatore, in quanto chiarisce la reale natura dell'immagine: è il caso della famosa *Foglia di cavolo* di Edward Weston. Nell'altro caso è il testo a suggerire

---

<sup>442</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 295.

<sup>443</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 85.

<sup>444</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 646.

<sup>445</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 208.

una seconda lettura della fotografia, inducendo l'osservatore a cogliere forme nuove: un esempio è *Spina dorsale e costole di un girasole* di Edward Steichen. Come si vedrà, Weston risulta essere uno dei principali utilizzatori di questo tipo di didascalia.

- **Frederick H. Evans: *Il mare di gradini* (1903)<sup>446</sup>**: grazie al titolo metaforico l'interpretazione dell'osservatore è indirizzata ad accostare una gradinata di cattedrale, inquadrata dal basso, alle onde del mare. Così infatti descrive l'immagine:

“La bella curva di gradini sul lato destro evoca agli occhi di tutti l'alzarsi di una grossa onda che poi si spezzerà e decrescerà in onde più piccole come i gradini in fondo all'immagine”.

In questo caso è il testo a suggerire un'immagine diversa dalla realtà raffigurata.

- **Edward Steichen: *Spina dorsale e costole di un girasole* (1920)<sup>447</sup>**: l'inquadratura ravvicinata di un gambo di girasole suggerisce al fotografo la forma di una cassa toracica umana, cosicché sceglie un titolo che antropomorfizzi il fiore e l'osservatore abbia la curiosa impressione di osservare la radiografia di un essere umanoide. Anche in questa fotografia è il testo a suggerire una forma diversa da quella rappresentata.
- **Tina Modotti: *Pieghe di tessuto* (1925)<sup>448</sup>**: in linea con gli insegnamenti di fotografia pura impartite dal compagno Weston, Tina Modotti ritrae oggetti quotidiani con inquadrature ravvicinate che suggeriscono associazioni mentali a forme diverse. Ad esempio questa fotografia a una prima impressione fa pensare a una veduta a volo d'uccello sulle dune del deserto, ma il titolo riporta la lettura alla realtà effettiva, un semplice tessuto stropicciato.
- **Edward Weston: *Peperone* (1930)<sup>449</sup>**: l'immagine ritrae un peperone ma i forti contrasti chiaroscurali e la superficie lucida del vegetale danno l'illusione di osservare un corpo nudo. L'effetto di sorpresa dipende dal binomio testo –

---

<sup>446</sup> Newhall 1984: 208.

<sup>447</sup> Newhall 1984: 252.

<sup>448</sup> Cimorelli – Costantini 2014: 66.

<sup>449</sup> Guadagnini 2012: 84-85.

immagine in quanto il titolo svela la vera natura di ciò che abbiamo visto nella fotografia.

- **Edward Weston: *Foglia di cavolo* (1931)<sup>450</sup>**: una delle più celebri immagini di Weston, in cui immortala una foglia di cavolo con inquadratura ravvicinata e massima profondità di campo, secondo i dettami del Gruppo f/64 da lui fondato. A una prima impressione sembra trattarsi di un tessuto increspato<sup>451</sup> ma il titolo rivela la vera natura dell'oggetto rappresentato, secondo una logica opposta a quella impiegata da Steichen in *Spina dorsale e costole di un girasole*. Secondo Susan Sontag questo espediente rende l'immagine doppiamente bella in quanto è già visivamente gradevole e in più è una semplice foglia: “se fosse tessuto increspato non sarebbe così bella”<sup>452</sup>.
- **Harold E. Edgerton: *Corona di latte* (1936)<sup>453</sup>**: lo stesso procedimento osservato nella fotografia di Weston è impiegato da Edgerton in questa immagine, scattata con la tecnica della stroboscopia<sup>454</sup>, a una goccia di latte mentre cade su una superficie dello stesso materiale. L'immagine che ne deriva sembra una corona, come suggerito dal titolo, che accosta la natura effettiva dell'oggetto rappresentato alla forma che l'occhio percepisce al primo impatto.
- **Edward Weston: *Dune, Oceano* (1936)<sup>455</sup>**: qui Weston costruisce una stratificazione di significati facendo diventare la sabbia un motivo astratto che potrebbe richiamare le pitture di sabbia degli indiani d'America e l'action painting di Pollock<sup>456</sup>; la scelta della sabbia e della luce, elementi in continuo mutamento, come soggetti principali fanno sì che l'immagine fissi un istante in un continuum di spazio e tempo; l'ossimoro che costituisce il titolo aggiunge un ulteriore livello di lettura: la sabbia richiama le onde del mare, chiave interpretativa guidata dalle parole che accompagnano l'immagine.

---

<sup>450</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 736.

<sup>451</sup> Sontag 2004: 81.

<sup>452</sup> Sontag 2004: 81.

<sup>453</sup> <http://edgerton-digital-collections.org/>

<sup>454</sup> La fotografia stroboscopica consiste nel registrare su pellicola una successione di movimenti ravvicinati, tradotti in immagini multiple con l'ausilio di numerosi lampeggiatori elettronici sincronizzati che scattano varie volte al secondo in un ambiente buio.

<sup>455</sup> Clarke 2009: 69.

<sup>456</sup> Clarke 2009: 69.

- **Horst P. Horst: *Il giro dell'orologio* (1987)<sup>457</sup>**: una fotografia di moda insolita, in cui Horst raffigura le gambe di una donna che spuntano da una gonna di tulle: la forma circolare dell'indumento e la posizione delle gambe suggeriscono al fotografo la forma di una orologio che segna le ore 6 e mezza. Grazie al titolo induce l'osservatore a leggere l'immagine secondo la stessa chiave interpretativa giocosa.
- **Riccardo Zipoli: *Il lupo e la luna* (2013)<sup>458</sup>**: l'immagine fa parte di un progetto interdisciplinare dedicato alle pareti in travertino della cattedrale di San Cerbone di Massa Marittima, rivolto agli studenti della scuola media Don Curzio Breschi. Lo scopo era di indirizzare i ragazzi ad osservare la realtà

“con uno sguardo inusuale, attento, curioso e creativo. In tale ottica, ho innanzitutto invitato ogni studente a individuare un dettaglio, sulle pareti della cattedrale, che potesse in qualche modo evocare la presenza di un soggetto, di natura realistica o immaginaria (animali, scene naturali, parti del corpo, oggetti)”<sup>459</sup>.

La superficie del travertino, caratterizzata da cavità e incrostazioni, è infatti una superficie adatta a suggerire l'individuazione di forme riconoscibili. Ogni studente ha poi fotografato il soggetto individuato sulla parete, elaborato poi al computer da Riccardo Zipoli in modo tale che ogni immagine fosse nettamente riconoscibile. Il risultato è un corpus di 24 immagini, oltre alla personale rivisitazione de *Il bacio* di Gustav Klimt eseguita da Zipoli stesso con il medesimo procedimento.

Come si può osservare in *Il lupo e la luna*, immagine individuata dalla studentessa Agnese Puorger, l'effetto complessivo è raggiunto su tre livelli: in primo luogo l'analogia tra la forma casuale della pietra e una forma nota, poi la sua accentuazione mediante l'elaborazione a computer, infine il titolo che descrive il soggetto estrapolato dalla fantasia. In questo caso, quindi, il testo che accompagna l'immagine ha lo scopo di dare conferma e verosimiglianza a un'immagine di fatto non reale ma plausibile, e per questo ancor più d'impatto.

---

<sup>457</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 273.

<sup>458</sup> Zipoli 2014: 31.

<sup>459</sup> Zipoli 2014: 11.

### 3. Ironica/ provocatoria

La didascalia può essere utilizzata per creare un effetto ironico che deriva dalla lettura congiunta del testo e dell'immagine, ad esempio quando le parole contraddicono apertamente ciò che si vede nella fotografia o richiamano provocatoriamente l'attenzione dell'osservatore su alcuni particolari dell'immagine, o creano un gioco allusivo di citazioni artistiche, prevalentemente dal settore pittorico.

- **Man Ray: *Kiki, Violon d'Ingres* (1924)<sup>460</sup>**: in questa immagine Man Ray crea un gioco ironico di rimandi artistici: il termine 'violon d'Ingres' allude al celebre dipinto di Ingres *Nudo di spalle*, di cui la modella Alice Prin (Kiki) ripete la posa; l'effetto è moltiplicato dall'apposizione di due chiavi di violino alla schiena della donna, la cui forma richiama lo strumento, cosicché l'osservatore è indotto a leggere il corpo della modella come strumento. Ne derivano due implicazioni: poiché la locuzione 'violon d'Ingres' in francese significa passatempo, si può ragionevolmente concludere che per Man Ray la donna e la pratica della fotografia siano un intrattenimento ludico.
- **Bernd Lohse: *Così si vive negli Stati Uniti* (1937)<sup>461</sup>**: un'ironica critica agli Americani, rappresentati come perdigiorno in una fotografia che ritrae, a inquadratura ravvicinata, un tavolino da bar su cui poggiano i piedi di due uomini elegantemente vestiti, dediti evidentemente all'ozio.
- **Otto Steinert: *Un ped-one* (1950)<sup>462</sup>**: fondatore del gruppo "Fotoform" e organizzatore di una serie di mostre dal titolo *Fotografia soggettiva*, mirava a incoraggiare nella Germania postbellica "ogni genere di iniziativa creativa che [...] stimoli una reale sensibilizzazione alla qualità fotografica dell'immagine"<sup>463</sup>. L'immagine isola un singolo segmento temporale del passaggio di un pedone sul marciapiede inquadrato dall'alto. Il titolo dichiara al contempo la natura dell'ombra confusa che si vede sulla destra e gioca ironicamente sul termine per sottolineare come l'unico elemento riconoscibile della sua figura sia proprio il piede.

---

<sup>460</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 513.

<sup>461</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 400.

<sup>462</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 667.

<sup>463</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 667.

- **Weegee: *Aggiungere semplicemente acqua bollente* (1950)<sup>464</sup>**: il titolo ironizza in modo macabro sull'insegna pubblicitaria<sup>465</sup> dell'edificio in fiamme che i vigili del fuoco stanno tentando di domare.
- **Diane Arbus: *Gemelle identiche* (1967)<sup>466</sup>**: pur essendo una delle immagini meno controverse della fotografa, grazie al titolo questa immagine mette in campo un gioco ironico, una sorta di “trova le differenze” da settimana enigmistica. Le due bambine, infatti, non sono affatto identiche come il titolo suggerisce e più lo spettatore le osserva più coglie le differenze: una sorride e l'altra è seria, hanno i nasi diversi, i capelli diversi, i colletti dei loro abiti hanno forme diverse, così come le pieghe dei loro vestiti. Insomma non sono affatto identiche, per cui il titolo provoca lo spettatore e in qualche modo lo sfida a cercare le differenze.
- **Pan Walther: *Il tedesco ingenuo* (1983)<sup>467</sup>**: specializzato nella ritrattistica, Walther dedica una serie di ritratti di sconosciuti al tema della stupidità umana (*Denk-mal*), di cui questa immagine fa parte: ritrae un uomo anziano il cui viso è avvolto da carta igienica e tramite il titolo lo trasforma in ironica tipologia.
- **Joel Peter Witkin: *Courbet nei bagni di Rejlander* (1985)<sup>468</sup>**: si tratta di una delle messe in scene costruite da Witkin, famoso per le sue composizioni macabre in cui ricostruisce quadri famosi con personaggi menomati e parti anatomiche vere. In questa immagine si vede un nudo di spalle, in una tipica posa costruita da ottocento vittoriano, ma invece di una modella seducente ritrae una donna non più giovane e pesantemente segnata dall'età e dai difetti fisici. Il titolo è un gioco ironico colto che allude al pittore francese che introdusse il realismo in pittura e al fotografo pittorialista che costruiva scene metaforiche di sapore retorico. Witkin qui immagina come Courbet avrebbe rappresentato una delle figure stereotipate di Rejlander.
- **Mona Hatoum: *Van Gogh's Back* (1995)<sup>469</sup>**: il gioco ironico viene svelato quando, leggendo il titolo, i peli bagnati sulla schiena dell'uomo diventano i cieli nuvolosi di

---

<sup>464</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 728.

<sup>465</sup> Poiché il titolo riprende una scritta presente dentro l'immagine potrebbe appartenere anche alla tipologia denominata “testo dentro l'immagine”, ma poiché risulta predominante il gioco ironico tra titolo e fotografia sembra più opportuno collocarla in questa tipologia.

<sup>466</sup> Clarke 2009: 24-25; Guadagnini 2012: 106-107

<sup>467</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013:716.

<sup>468</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 743; Koetzle 2011: 272-273.

<sup>469</sup> Cotton 2010: 42-43.

Van Gogh. Ancora una volta si tratta di un gioco allusivo che ha come campo di riferimento la storia dell'arte.

- **Katharina Bosse: *Classroom*** (1998)<sup>470</sup>: la Bosse fotografa stanze a ore, arredate secondo le fantasie erotiche più comuni, e ritraendole vuote ottiene l'effetto di "palcoscenici prima o dopo una messa in scena"<sup>471</sup>, il cui tema è dichiarato dal titolo.
- **Frank Horvat: *Pigeon Apartheid*** (1999)<sup>472</sup>: l'immagine è costruita sull'effetto della *mise en abyme*. Mostra infatti un gruppo di piccioni in Piazza San Marco a Venezia che stanno intorno a due fotografie: esse ritraggono una coppia di turisti attorniati da piccioni nella stessa piazza. La presenza di un unico piccione bianco sopra alle fotografie, quindi in posizione isolata rispetto alla maggioranza grigio scuro, funge da espediente per il gioco ironico del testo: una discriminazione razziale – in questo caso cromatica – opposta al senso comune. Nel complesso titolo – immagine l'opera fa riflettere sulla vera *Apartheid*, mostrando il relativismo e l'arbitrarietà delle categorizzazioni.

#### 4. Critica sociale

La didascalia critica ha lo scopo di enfatizzare il valore di denuncia sociale assolto dall'immagine, pertanto la foto documentaria è il genere in cui si riscontra maggiore impiego di questa tipologia. La frequenza maggiore ricorre nei reportage che denunciano gravi problemi sociali e nella fotografia di guerra, in cui il collegamento con immagini di estrema crudezza rende il binomio testo-immagine un potente strumento per scuotere le coscienze.

- **Jacob Riis: *Cinque centesimi a letto*** (1890)<sup>473</sup>: Riis scatta questa immagine in una pensione illegale in un quartiere malfamato di New York, tristemente famoso per il gran numero di luoghi come questo, in cui venivano alloggiati gli immigrati europei. Il titolo dichiara il prezzo di un posto letto, indicativo del livello di sfruttamento

---

<sup>470</sup> Cotton 2010: 80.

<sup>471</sup> Cotton 2010: 80.

<sup>472</sup> Horvat 2014: 169.

<sup>473</sup> Heiferman 2012: 130.

sociale: il minimo legale era di sette centesimi a lotto, con uno “sconto” di due centesimi i pensionanti venivano stipati in condizioni disumane e che violavano qualsiasi precauzione sanitaria.

- **Tina Modotti: *Eleganza e povertà*** (1928)<sup>474</sup>: lo scatto appartiene alla serie di fotografie realizzate dalla Modotti in Messico e contiene una caustica critica alle disuguaglianze sociali. Un uomo vestito di stracci e dall'aria disperata siede sul marciapiede e alle sue spalle si staglia l'enorme pubblicità di un negozio di abiti eleganti, in cui campeggiano due uomini abbigliati di tutto punto. Il contrasto tra i due mondi è riassunto perfettamente dal titolo.
- **George Rodger: *Gli elmetti smarriti vengono indossati da chiunque riesca a prenderli*** (1940)<sup>475</sup>: l'immagine raffigura due bambini che giocano per strada con un elmetto militare: la fotografia è stata scattata a Londra durante la Seconda Guerra Mondiale e il titolo, unitamente all'immagine, fa riflettere sulla penetrazione della guerra tra i civili, al punto di una inquietante familiarità con gli oggetti bellici, divenuti giocattoli per i bambini.
- **Werner Bischof: *Orfanotrofio per bambini rimasti senza genitori e senza casa a causa della guerra*** (1947)<sup>476</sup>: il primissimo piano di un bambino dal viso inondato di lacrime viene reso ancora più drammatico dal titolo, che spiega la causa di tanta disperazione. Si tratta un orfano ungherese, rimasto senza genitori a causa della guerra e per questo alloggiato in un orfanotrofio.
- **Ronald Haerberle: *Persone in procinto di essere fucilate*** (1969)<sup>477</sup>: la fotografia è stata scattata durante il massacro di Mai Lai a un gruppo di persone che si stringono disperatamente l'un l'altra: il titolo rivela in modo brutale l'evento terrificante a cui l'occhio del fotografo, e quindi dello spettatore, sta assistendo. Come molte immagini di estrema crudeltà realizzate durante la guerra in Vietnam, questa fotografia fa riflettere sulla strumentalizzazione del dolore e sul cinismo dei fotoreporter che immortalano scene di dolore estremo, quasi sperando che l'evento continui per poterlo ritrarre.

---

<sup>474</sup> Cimorelli - Costantini 2014: 113.

<sup>475</sup> [http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31\\_10\\_VForm&ERID=24KL53ZWR0](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZWR0)

<sup>476</sup> [http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31\\_10\\_VForm&ERID=24KL534M5N](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL534M5N)

<sup>477</sup> Clarke 2009: 183.

- **Ferdinando Scianna: *Libano. Beirut. Guerra civile. Miliziano Cristiano* (1976)<sup>478</sup>:** il titolo, come il cammeo con l'immagine della Madonna sul fucile del soldato, denunciano l'assurdità di una guerra combattuta in nome della religione, la stessa religione che predica la pace e la solidarietà tra gli uomini.
- **Philip-Lorca diCorcia: *Eddie Anderson; 21 years old; Houston, Texas; \$20* (1990-92)<sup>479</sup>:** l'immagine appartiene alla serie *Hollywood*, formata da ritratti di *gigolò* incontrati in Santa Monica Boulevard a cui ha chiesto di posare. Il titolo di ogni fotografia indica il nome dell'uomo, l'età, il luogo di nascita e il compenso ricevuto per aver posato, evidente allusione all'industria del sesso. In questo scatto è raffigurato, attraverso il vetro di una tavola calda, un uomo a torso nudo che, grazie a questa inquadratura, risulta letteralmente in vetrina, emblema per eccellenza della mercificazione.
- **Oleg Kulik: *Family of the future* (1992)<sup>480</sup>:** il performer ucraino Oleg Kulik trae spunto dalla celebre performance di Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, in cui l'artista si era fatto rinchiudere per giorni in una stanza con un coyote per protestare contro la guerra in Vietnam: Kulik realizza una serie di fotografie in cui riflette sul possibile rapporto tra l'uomo e gli animali se i rispettivi comportamenti venissero combinati in un unico stile di vita. Questa immagine mostra infatti un cane che corre verso l'obiettivo, con inquadratura ribassata alla sua altezza, e dietro l'artista nudo nella stessa posizione dell'animale.
- **Henry Hargreaves: serie *No seconds* (2012)<sup>481</sup>:** il fotografo neozelandese realizza una serie di 12 fotografie in cui ricostruisce l'ultimo pasto dei condannati a morte, una tradizione dei penitenziari americani che consiste nella concessione ai condannati a morte di ordinare il pasto che preferiscono come ultimo desiderio il giorno prima dell'esecuzione. Ogni immagine è corredata da una didascalia che riporta il nome del condannato, l'età, il luogo e la modalità di esecuzione, cui segue, in un elenco a punti, la lista dei reati commessi e quella dei cibi ordinati. Come si

<sup>478</sup>[http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31\\_10\\_VForm&ERID=24KL53ZX4A](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZX4A)

<sup>479</sup> Cotton 2010: 56-57.

<sup>480</sup> Cotton 2010: 25.

<sup>481</sup> <http://henryhargreaves.com/no-seconds>

vedrà<sup>482</sup>, questo tipo di didascalia ha la funzione di indurre la riflessione nell'osservatore, favorendone una presa di posizione in merito alla pena di morte.

#### 4.1.2.3. Didascalie iterative

In questa tipologia la didascalia è identica alla scritta che compare dentro alla fotografia stessa, ad esempio come cartello stradale o insegna, oppure come scritta inserita dal fotografo stesso. L'effetto che ne deriva richiama il gioco delle scatole cinesi e la sua funzione è di focalizzare l'attenzione sul testo interno all'immagine, che rappresenta quindi la chiave di lettura dell'intera composizione. La doppia didascalia ha quindi un ruolo enfatico che mira a catturare l'attenzione dell'osservatore.

- **Paul Strand: *Blind* (1916)<sup>483</sup>**: la donna ritratta porta al collo un cartello con la parola “blind” [cieca] che costituisce dunque sia il titolo che il soggetto della fotografia, in un rimando tautologico che costituisce la chiave di lettura del ritratto. L'immagine fa parte della serie di ritratti “rubati” realizzati da Strand per le strade di New York, senza ambizioni giornalistiche o di indagine sociologica ma per fissare dei caratteri<sup>484</sup>. L'inquadratura ravvicinata e la mancanza di contestualizzazione evitano ogni aspetto aneddótico, mostrando senza commenti il soggetto della fotografia: la cecità, espressa al contempo sia visivamente sia verbalmente.
- **Dora Maar: *Niente elemosina. Voglio un lavoro* (1934)<sup>485</sup>**: l'uomo ritratto mostra un cartello recante la scritta provocatoria che è diventata il titolo dell'immagine. Con questo espediente la Maar indirizza la lettura della fotografia in maniera inequivocabile.
- **Barbara Kruger: *My face is Your Fortune* (1982)<sup>486</sup>**: le sue immagini sono formate da una fotografia cui è sovrapposta una scritta che, per dimensione e carattere tipografico, ricorda l'impaginazione delle pubblicità o delle riviste e corrisponde al titolo dell'immagine: “una miscela di visivo e scritto in cui il

---

<sup>482</sup> Si veda 4.2.5.

<sup>483</sup> Clarke 2009: 125; Koetzle 2011: 116-119.

<sup>484</sup> Koetzle 2011: 118.

<sup>485</sup> Combalia 2014: 39.

<sup>486</sup> Clarke 2009: 142-145.

soggetto viene presentato tramite codici e significati densi e complessi”<sup>487</sup>. L’elemento comune di queste immagini è l’“indagine polemica dei parametri della rappresentazione con cui leggiamo un’immagine”<sup>488</sup>, in particolare la contestazione dei presupposti maschili sulla percezione del corpo della donna<sup>489</sup>. Questa immagine funge da manifesto programmatico: la contrapposizione tra gli aggettivi “mio” e “tuo”, ribadita anche dalla relativa posizione nella fotografia, dichiarano l’opposizione insita nell’atto del guardare tra chi osserva e chi è osservato; il soggetto dell’immagine, il primo piano di una donna che si lava la faccia, allude alla pulizia dal trucco, intesa come maschera pubblica della donna<sup>490</sup>.

- **Burkhard Juttner: *La regina delle frittore*** (1987)<sup>491</sup>: il titolo corrisponde all’insegna del chiosco chiuso che campeggia al centro della foto. La scritta introduce un elemento straniante nella composizione geometrica che caratterizza l’insieme, portando quindi a vedere la struttura di un chiosco nel rettangolo bianco centrale.
- **Christine Webster: *Post Crucifixion*** (1988)<sup>492</sup>: il lavoro della Webster si basa sull’analisi delle tradizioni che hanno portato all’immagine della donna e ai rapporti tra i sessi nel corso della storia. Le sue fotografie stabiliscono “parallelismi polisemici tra la parola e l’immagine”<sup>493</sup> in modo tale che siano evidenziati i significati più convenzionali, subito messi in discussione per suggerire nuove accezioni. Le immagini presentano figure femminili che emergono da un fondo nero grazie a un’intensa illuminazione che richiama i colori del fuoco. La scritta, uguale al titolo, si trova sotto all’immagine in un altro riquadro. In questa fotografia la donna ritratta reca in mano una torta di compleanno con molte candeline accese: il titolo apre l’interpretazione a molteplici implicazioni religiose, senza però fornire una chiave di lettura univoca.
- **Gillian Wearing: *Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say*** (1992-93)<sup>494</sup>: la produzione della Wearing, che

---

<sup>487</sup> Clarke 2009. 144.

<sup>488</sup> Clarke 2009: 143.

<sup>489</sup> Si veda <http://www.barbarakruger.com/>

<sup>490</sup> Si veda 3.1.2.2.

<sup>491</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 304.

<sup>492</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 720.

<sup>493</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 720.

<sup>494</sup> Cotton 2010: 29-31.

verrà approfondita nella presente ricerca<sup>495</sup>, comprende una serie di fotografie scattate a persone fermate per le strade di Londra, a cui l'artista chiede scrivere qualcosa che li riguardi su un pezzo di carta bianco e li fotografa con in mano il messaggio, che diventa il titolo dell'immagine. Le fotografie risultanti rivelano gli stati emotivi e le questioni personali delle persone ritratte.

- **Kenneth Lum: *Don't Be Silly, You're Not Ugly* (1993)**<sup>496</sup>: attribuisce identica importanza a testo e immagine, considerando che la fotografia necessita della didascalia per esplicitarne il messaggio. Le sue immagini sono formate da due metà simmetriche, una occupata dalla fotografie, l'altra dalla didascalia che ne chiarisce il significato. In questo caso una ragazza consola l'amica che si rammarica del proprio aspetto e la invita a 'non essere sciocca' in quanto non è affatto brutta.
- **David Shrigley: *Ignore This Building* (1998)**<sup>497</sup>: realizza fotografie con giochi di parole visivi che rimandano al surrealismo (si pensi all'opera *Ceci n'est pas une pipe* di Magritte), "una forma anti-intellettuale di fotoconcettualismo"<sup>498</sup>. In questa immagine l'artista colloca in primo piano un cartello che invita a ignorare l'edificio avveniristico che si staglia oltre il prato e lo riproduce stilizzato accanto alla scritta.
- **Elina Brotherus: *Le Nez de Monsieur Cheval* (1999)**<sup>499</sup>: appartiene alla serie *Suites Francaise*, realizzata quando l'artista si trovava in Francia per specializzarsi in arte. Per imparare la lingua scriveva su *post-it* frasi in francese di uso quotidiano o di fantasia e poi le metteva in scena, fotografandosi accanto alle scritte che diventano anche il titolo dell'immagine.
- **Wim Delvoye: *Out Walking the Dog* (2000)**<sup>500</sup>: si tratta di una serie di fotografie che creano una straniante connessione tra l'ordinario, il grandioso e il decorativo mediante l'utilizzo di caratteri tipografici urbani, usati per le iscrizioni sui monumenti e sulle lapidi, per scritte che rimandano ai biglietti informali che ci si scambia tra le mura domestiche. In questa immagine un picco roccioso dall'aspetto monumentale funge da memorandum familiare.

---

<sup>495</sup> Si veda 4.2.4.

<sup>496</sup> Cotton 2010: 35-36.

<sup>497</sup> Cotton 2010: 39-40.

<sup>498</sup> Cotton 2010: 40.

<sup>499</sup> Cotton 2010: 191.

<sup>500</sup> Cotton 2010: 38-39.

#### 4.1.2.4. *Senza titolo*

La didascalia *Senza titolo* è apparentemente un paradosso, poiché nega l'esistenza della componente testuale nel momento stesso in cui la produce.

In realtà ci si trova di fronte ad una precisa dichiarazione di intenti dell'autore, che si sente in dovere di confermare con la didascalia l'ineffabilità del proprio prodotto, la sua assoluta impossibilità di essere descritto attraverso il linguaggio.

In ambito artistico, la prima opera di arte figurativa ad essere denominata in questo modo fu un acquerello astratto realizzato nel 1910 da Vassilij Kandinsky<sup>501</sup>.

Si tratta di un lavoro privo di denotazioni e connotazioni sia spaziali che temporali, in cui linee e colori si organizzano sotto forma di segni neri e macchie, disposte in maniera improvvisata o indotta da motivazioni pre o extralogiche, quali ad esempio gli stati d'animo.



Quest'opera che può essere osservata iniziando da qualsiasi punto, si sottrae a qualsiasi modalità di lettura in quanto priva di ogni possibile referenzialità con il reale. Il titolo rimarca proprio questa peculiarità sottolineando essenzialmente due fattori: da una parte il rifiuto di rispondere alla tradizionale domanda della fruizione artistica:” Che cosa vuol

dire, che cosa significa?”, dall'altra la presa d'atto di come il nostro pensiero razionale debba arrendersi di fronte a qualcosa che non ha corrispettivi nella realtà, per cui sono illimitate le possibilità di interpretazione e ciascuna di esse non è meno plausibile di un'altra.

Come osserva Valentina Cabassi,

”*Senza titolo* significa mancanza di costrizioni, di etichette in favore di libertà all'immaginazione, alla creazione e all'interpretazione. È una mancanza voluta e

---

<sup>501</sup> Cabassi 2012: 7.

meditata di direttive per la percezione e la conoscenza dei significati, generosa e fiduciosa nelle possibilità del pensiero, dell'immaginazione e della sensorialità dell'essere umano; è il sostanziale rifiuto di forzare su binari semantici unidirezionali forme, segni e colori»<sup>502</sup>.

Quando la dicitura *Senza titolo* viene attribuita invece a opere i cui soggetti siano ben riconoscibili, e abbiano quindi un legame evidente con la realtà - come le fotografie - il disorientamento è amplificato dall'implicita richiesta di un'ulteriore riflessione che vada oltre il semplice riconoscimento di ciò che si vede. All'osservatore viene quindi richiesto uno sforzo interpretativo, o al contrario, l'immagine ha per l'autore un significato tanto evidente da non necessitare di alcuna 'contaminazione' verbale.

Si può osservare come in ambito fotografico, e nell'arte contemporanea in generale, ci sia un uso molto frequente del *Senza titolo*, in molti casi accompagnato da una parentesi che fornisce un orientamento alla lettura dell'immagine. Si tratta quindi di una via di mezzo tra la negazione di decifrazione verbale e l'orientamento all'interpretazione mediante il testo, una soluzione caratterizzata dalla contraddizione e dal senso ambiguo.

- **Friedrich Seidenstucker:** *Senza titolo (uomo che dorme)* (1932-1936)<sup>503</sup>: l'immagine fa parte di una serie di fotografie che ritraggono persone addormentate in luoghi pubblici. La parte di titolo tra parentesi accentua l'attenzione sull'azione del dormire che accomuna i personaggi di queste immagini.
- **Brian Brake:** *Senza titolo (medico popolare cinese)* (1950)<sup>504</sup>: l'immagine ritrae un medico che sta in piedi sul torace di una donna, dedito probabilmente a una pratica della medicina tradizionale, come dichiara la parte del titolo posta tra parentesi.
- **William Eggleston:** *Senza titolo* (1970)<sup>505</sup>: tra i primi fotografi a impiegare il colore negli anni '60, in questa fotografia Eggleston riveste di monumentalità un vecchio triciclo arrugginito grazie a un'inquadratura fortemente ribassata. L'assenza dichiarata di un titolo, e quindi di una particolare lettura, lascia massima libertà interpretativa all'osservatore.

---

<sup>502</sup> Cabassi 2012: 134.

<sup>503</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 613.

<sup>504</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 74.

<sup>505</sup> Cotton 2010: 7.

- **Banka Pavel: *Senza titolo*** (1984)<sup>506</sup>: si tratta di uno dei tipici nudi che il fotografo cecoslovacco mette in scena con rigore e semplicità formale, ottenendo così immagini di “gelido erotismo”<sup>507</sup>.
- **Judith Joy Ross: *Senza titolo*** (1988)<sup>508</sup>: l’immagine potrebbe sembrare un’istantanea, ma ad un’osservazione più attenta si nota come le due ragazzine sulla sinistra citino *Gemelle identiche* della Arbus, in più la loro posa pudica contrasta in modo evidente con quella della ragazzina sulla destra, insinuando echi erotici che vengono ampliati dalla figura maschile che le spia dallo sfondo. L’assenza di un titolo contribuisce all’ambiguità dell’immagine.
- **Richard Prince: *Senza titolo (fidanzata)*** (1993)<sup>509</sup>: l’immagine appartiene a una serie interamente dedicata al tema di “donne e motori”, le due conquiste per eccellenza della “cultura machista”<sup>510</sup>.
- **Richard Billingham, *Senza titolo*** (1994)<sup>511</sup>: quest’immagine fa parte di una serie che l’artista inglese scattò ai membri della propria famiglia in contesto domestico, inizialmente per ricavarne opere pittoriche.
- **Cindy Sherman: *Senza titolo #400*** (2000)<sup>512</sup>: le immagini della Sherman sono da molti considerate il primo esempio di fotografia artistica postmoderna<sup>513</sup>: nelle sue fotografie mette in scena se stessa, interpretando fotogrammi cinematografici famosi, foto di moda, quadri, oppure travestendosi in base a tutti gli stereotipi femminili possibili, come in questa immagine. Qui rappresenta il tipo della statunitense ben tenuta e ricca, catalogata semplicemente come numero 400, elemento che accentua il dato di spersonalizzazione insito nello stereotipo.
- **Rachel Harrison: *Senza titolo (Perth Ammboy)*** (2001)<sup>514</sup>: nell’immagine si vedono due mani che toccano il vetro di una finestra aperta: si tratta di una casa del New Jersey dove si diceva che si fosse verificata l’apparizione della Madonna,

<sup>506</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 36.

<sup>507</sup> *Fotografia del XX secolo* 2013: 36.

<sup>508</sup> Clarke 2009: 162.

<sup>509</sup> Cotton 2010: 248.

<sup>510</sup> Cotton 2010: 248.

<sup>511</sup> Cotton 2010: 174.

<sup>512</sup> Cotton 2010: 227.

<sup>513</sup> Cotton 2010: 226.

<sup>514</sup> Cotton 2010: 49.

fenomeno che i visitatori cercano di comprendere attraverso un'osservazione tattile. La mancanza di un titolo intensifica l'effetto di mistero.

- **Xwelethu Mthethwa: *Senza titolo*** (2003)<sup>515</sup>: la fotografia fa parte di un vasto progetto di documentazione di case e abitanti della periferia di Cape Town. Qui si vedono due bambini all'interno di una baracca, le cui pareti sono rivestite di riviste di moda, un mondo completamente estraneo ai protagonisti della scena. La sottostante critica all'ingiustizia sociale non necessita di spiegazioni, il commento dell'autore è implicito nell'immagine.

---

<sup>515</sup> Cotton 2010: 205.

## 4.2. Casi di studio

### 4.2.1. Clarence John Laughlin (1930-1985)

La produzione di Clarence John Laughlin<sup>516</sup>, etichettato dalla critica come fotografo surrealista<sup>517</sup>, suscita particolare interesse nell'ambito del rapporto fotografia – didascalia. L'artista accompagna infatti ogni immagine con una didascalia molto ampia in cui spiega diffusamente il significato della fotografia, descrivendola minuziosamente e soffermandosi sulle simbologie presenti: il suo scopo dichiarato è impedire che le sue immagini siano soggette a un uso improprio, o ad interpretazioni non autorizzate e quindi a travisamenti.

Laughlin nacque in Louisiana nel 1905, da padre scozzese e madre francese creola, origini di cui fu sempre orgoglioso; trascorse un'infanzia solitaria a New Orleans, tra la rigida morale cattolica imposta dalla madre e l'amore per la natura trasmessogli dal padre. La morte prematura del padre lo segnò profondamente, inducendolo a una profonda riflessione sugli interrogativi riguardanti la vita e la morte che lo allontanarono progressivamente dal cattolicesimo.

Abbandonati gli studi presso la scuola religiosa che avrebbe dovuto prepararlo a diventare prete, lavorò dapprima in una piantagione e poi fu assunto in banca, riuscendo così ad essere indipendente a soli 19 anni.

Appassionato di letteratura, e con l'ambizione di diventare scrittore, approfondì autori come Nietzsche, Schopenhauer, James Joyce e i simbolisti francesi, in particolare i *Fiori del Male* di Baudelaire. Inoltre proseguì gli studi autonomamente seguendo corsi per corrispondenza di scienze, chimica e medicina. Poi scoprì la fotografia, o, come disse, la fotografia trovò lui<sup>518</sup>.

---

<sup>516</sup> Per un profilo biografico completo si rimanda a Meek 2007.

<sup>517</sup> Alla sua morte i giornali annunciarono la sua scomparsa con un epitaffio in cui veniva definito 'fotografo surrealista', si veda Meek 2007: 4.

<sup>518</sup> Meek 2007: 9.

#### 4.2.1.1. Gli anni della formazione

La sua attività fotografica iniziò nel 1930, come dimostra una lettera che scrisse ad Alfred Stieglitz<sup>519</sup>. Decise di dedicarsi alla fotografia perché riteneva più semplice riuscire a pubblicare immagini piuttosto che testi: non era infatti riuscito ad avere alcun successo con i suoi tentativi letterari. Leggendo le riviste artistiche dell'epoca conobbe il lavoro di Edward Weston, Paul Strand, Alfred Stieglitz, Eugene Atget e Man Ray, autori che ebbero un'importante influenza sul suo lavoro.

Grazie ad esperimenti con strumenti di fortuna, Laughlin divenne un abile stampatore, successivamente, con la creazione di una camera oscura nella propria residenza, divenne realizzatore a 360 gradi delle sue fotografie. In seguito sperimentò tecniche particolari come l'immagine manipolata a pennello, e, influenzato dai collage di Ernst, ne realizzò alcuni in collaborazione con la moglie.

L'esordio ufficiale come fotografo fu la mostra al Delgado Museum of Art<sup>520</sup> - oggi New Orleans Museum of Art - nel 1936, in occasione della quale compose il saggio *A statement on the Objectives of Photography*, in cui ipotizzava un "terzo modo" del fare immagini, basato sulla concezione della macchina fotografica come 'terzo occhio', quello che percepisce i contenuti simbolici e spirituali. Nello stesso anno poté lasciare l'impiego in banca, avendo ricevuto da parte del Corpo degli Ingegneri Americano l'incarico di realizzare una serie di fotografie documentarie sul sistema di argini di New Orleans, lavoro grazie al quale si guadagnò il titolo di fotografo professionista.

Non ebbe maestri e tra i fotografi contemporanei guardò solo a poche figure, tra cui Edward Weston, Paul Strand, Wynn Bullock, Hans Bellmer e Man Ray, e del secolo precedente solo Eugene Atget. Si formò dunque osservando il lavoro dei colleghi, da cui trasse alcuni elementi della moderna estetica fotografica, in particolare la tecnica di stampa luminosa e brillante che veniva impiegata all'epoca.

Il suo obiettivo era fotografare ciò che non era mai stato fotografato, i luoghi dimenticati, a cui aggiungeva il proprio senso di realtà

---

<sup>519</sup> Meek 2007: 10.

<sup>520</sup> Meek 2007: 16.

Voleva stimolare la consapevolezza dell'importanza della memoria storica, per questo ritraeva New Orleans avendo a modello la Parigi di Atget: grandi architetture, parchi desolati, le zone più vecchie della città, i cimiteri. Questi ultimi erano i luoghi che prediligeva, poiché aveva sviluppato, in seguito alla scomparsa del padre, una sorta di ossessione per i simboli di morte. Il suo metodo di lavoro era molto accurato: prendeva nota della data, del luogo e dell'indirizzo di ogni edificio, nonché delle condizioni di luce in cui aveva realizzato lo scatto.

#### **4.2.1.2. La maturità artistica: New Orleans e le ville della Louisiana**

Il periodo di maggior sviluppo creativo si colloca tra il 1936 e il 1950, infatti nel 1940 espose in una mostra personale alla Julien Levy Gallery, uno dei centri fotografici più vivi a New York. L'anno seguente Houghton Mifflin pubblicò il libro *New Orleans and its Living Past*<sup>521</sup>, per il quale Laughlin aveva realizzato le fotografie, ma fu per lui un'amara delusione poiché erano stati inseriti i testi puramente descrittivi dello scrittore David Cohn al posto delle sue ampie e metaforiche didascalie, in cui esprimeva il suo amore per la città di New Orleans e per le sue imponenti architetture. Nello stesso anno Laughlin conobbe Edward Weston, di passaggio a New Orleans, così per alcuni giorni i due lavorarono insieme, fotografando gli stessi luoghi nei loro stili diversi. Questa esperienza verrà poi celebrata nel 1982 con la mostra *Edward Weston and Clarence John Laughlin in Louisiana* al New Orleans Museum of Art<sup>522</sup>.

Dopo aver lavorato in prova per "Vogue" dal dicembre 1941 al febbraio 1942, non fu assunto a causa di una riduzione dello staff e probabilmente per uno scontro con Steichen, il "ragazzo d'oro" della rivista<sup>523</sup>. Si arruolò poi nell'esercito e dopo un anno fu collocato nell'Ufficio dei servizi strategici di Washington, per il quale classificava mappe e carte geografiche fotografandole a colori, tecnica che lo indusse a realizzare lavori sperimentali di commistione tra fotografia, pittura e disegno.

---

<sup>521</sup> Meek 2007: 28.

<sup>522</sup> *Edward Weston and Clarence John Laughlin* 1982.

<sup>523</sup> Meek 2007: 55.

Dopo la guerra portò avanti il lavoro sulle case coloniali lungo il fiume Mississippi: percorreva la strada che collegava New Orleans a Baton Rouge, lungo la quale incontrava siti storici, piccole città abbandonate, piantagioni, raffinerie, e i resti delle ville coloniali in rovina, che sarebbero state rase al suolo per costruire nuove fabbriche. Con l'obiettivo di preservare la memoria di questi luoghi, realizzò moltissime immagini, che verranno pubblicate nella sua opera maggiore, *Ghosts along the Mississippi*<sup>524</sup>. Assertore dell'importanza della riscoperta della cultura americana, del patrimonio architettonico e della salvaguardia della cultura, fu molto colpito dalla distruzione della casa coloniale di Belle Grove, che era stata fotografata da Walker Evans. Il giorno successivo Laughlin si recò sul posto e scattò molte fotografie, tra cui *The final Act*, la cui didascalia riporta le circostanze dell'incidente e la descrizione dei resti della casa, che egli paragona alle incisioni di Piranesi sulle rovine romane<sup>525</sup>.

Nel 1955 pubblicò il saggio *Third World of Photography*<sup>526</sup> in cui identifica tre tipologie di fotografia, corrispondenti a tre livelli di comprensione: naturalistica o documentaria, formale (corrispondente al punto di vista purista<sup>527</sup>) e simbolica (quella da lui praticata).

In questo modo vuole ridimensionare l'influenza della fotografia purista, rappresentata principalmente da Weston, e porre se stesso in anticipo sui tempi, affermando che il suo lavoro

“ha una base emozionale [...]: lavoro dall'interno all'esterno e non dall'esterno all'interno, come fanno la maggior parte dei fotografi. Questo significa che fotografo solo le cose che stimolano la mia immaginazione – cose alle quali la mia mente è già stata presensibilizzata – cosicché posso percepire altri significati negli oggetti – cose che diventano punti focali, o proiezioni, del mio mondo interiore”<sup>528</sup>.

---

<sup>524</sup> Laughlin 1988.

<sup>525</sup> Meek 2007: 88.

<sup>526</sup> Meek 2007: 100.

<sup>527</sup> Termine con cui si fa riferimento alla corrente fotografia legata alle figure di Edward Weston e Ansel Adams che nel 1932 fondarono il Group f/64, così chiamato per l'uso frequente dell'apertura minima di diaframma per ottenere la massima profondità di campo. L'idea estetica comune è la ricerca della perfezione tecnica e stilistica.

<sup>528</sup> Meek 2007: 101.

#### 4.2.1.3. Il contrasto con Minor White<sup>529</sup>

Pur essendoci un rapporto di ammirazione reciproca tra Laughlin e Minor White, nel 1956 i due fotografi giunsero a uno scontro epistolare molto acceso<sup>530</sup>. La controversia nacque in seguito al progetto di pubblicare sulla rivista “Aperture”<sup>531</sup> un articolo di Laughlin, accompagnato dal suo portfolio. White avrebbe voluto non solo correggere l’articolo ma modificare anche il portfolio.

Laughlin non solo non accettò le modifiche, ma interpretò la critica come un’offesa personale e ritenne oltraggiosa la richiesta di White di limitare le didascalie al nome del luogo o della persona ritratta, per banali questioni di impaginazione. In seguito a questo episodio Laughlin chiuse i rapporti con White con una lettera molto amara in cui definì il collega un “politicante”, termine con il quale era solito etichettare chiunque fosse coinvolto in affari loschi e cercasse di imporre il proprio punto di vista. La pubblicazione sulla rivista fu annullata e in seguito Laughlin non volle riavvicinarsi a White. I successivi contatti con “Aperture”, che nel 1973 pubblicò il testo monografico *Clarence John Laughlin: The Personal Eye*<sup>532</sup>, avvennero per il tramite di Newhall e Chappell.

#### 4.2.1.4. La scoperta di Chicago e la vendita della biblioteca

Negli anni seguenti continuò a dedicarsi alla fotografia architettonica, lavorando per riviste e preparando un portfolio personale da mostrare ai potenziali clienti; nel contempo frequentava i maggiori centri artistici di New York, Los Angeles, St. Louis e Chicago, città che arrivò ad amare come New Orleans.

Chicago divenne il fulcro di un nuovo *corpus* di lavori: le fotografie scattate alle sculture della città sfociarono nella serie *Sculpture seen anew: the Bronze Age to Brancusi*<sup>533</sup>, molto popolare nei musei e nei dipartimenti di storia dell’arte per il suo

---

<sup>529</sup> si veda il seguito del capitolo.

<sup>530</sup> Meek riporta stralci dello scambio epistolare tra i due fotografi. Meek 2007: 108-112.

<sup>531</sup> Rivista fondata nel 1952 da un gruppo di fotografi, scrittori e curatori tra cui Ansel Adams, Dorothea Lange, Barbara Morgan e Minor White. La rivista, tuttora esistente, ha uscita quadrimestrale e dal 1960 è accompagnata dalla pubblicazione di libri fotografici. Inoltre nel 2005 è stata aperta una galleria a New York che realizza mostre fotografiche.

<sup>532</sup> Laughlin 1973.

<sup>533</sup> Meek 2007: 90

valore didattico; erano tuttavia le architetture più sconosciute e nascoste i soggetti che più di tutti attiravano la sua attenzione.

Pressanti difficoltà economiche lo costrinsero a vendere la sua biblioteca, il tesoro più prezioso che possedeva, riuscì a farne acquistare una parte dall'Università dell'Illinois e ricevette un aiuto da Beaumont e Nancy Newhall<sup>534</sup>, suoi grandi ammiratori, che collezionavano le sue stampe e organizzavano mostre con le sue fotografie.

Nel 1964, grazie a un'ulteriore vendita di una parte della biblioteca, poté fare un viaggio in Europa, esperienza molto proficua per il gran numero di fotografie realizzate e per le pubblicazioni che riuscì ad ottenere su molte riviste europee<sup>535</sup>.

#### **4.2.1.5. Il sistema di catalogazione del suo lavoro**

Rientrato in America dopo il viaggio in Europa, si dedicò al progetto monumentale di catalogare tutto il suo lavoro, apponendo numero identificativo, titolo e una didascalia estesa a ogni negativo. Riuscì a vendere l'archivio completo all'università di Louisville, raggiungendo così la tranquillità economica.

In una lettera a Henry Holmes Smith racconta le difficoltà dell'operazione<sup>536</sup>: aveva raccolto circa duemila documenti tra fogli manoscritti, appunti e didascalie riguardanti il lavoro svolto negli ultimi 20 anni e lo aveva catalogato con un sistema minuzioso di numerazione, grazie al quale avrebbe reso più agevole la consultazione e la comprensione da parte di chi se ne sarebbe occupato dopo la sua morte.

Organizzò le fotografie in gruppi, ciascuno dei quali contrassegnato dalla sequenza delle lettere dell'alfabeto, dalla A alla U, e corredò ogni fotografia di un'ampia didascalia esplicativa riguardante il significato che l'immagine aveva al momento dello scatto e di quello che aveva nel presente, al fine di evitare interpretazioni sbagliate da parte delle generazioni successive.

---

<sup>534</sup> I coniugi Newhall rivestono un ruolo di rilievo nell'ambito della critica e della storiografia fotografica: Beaumont fu il primo direttore del dipartimento di fotografia del Museum of Modern Art di New York, nonché autore di pubblicazioni di rilievo come *Storia della fotografia*; Nancy scrisse regolarmente sulla rivista "Aperture" e si pubblicò monografie di maestri della fotografia come Edward Weston e Paul Strand.

<sup>535</sup> In particolare "Du" di Zurigo, "Camera Magazine" di Lucerna, "L'Oeil" di Parigi, "Apollo Magazine" di Londra.

<sup>536</sup> Meek 2007: 151.

Si tratta di un lavoro introspettivo, di categorizzazione e spiegazione, con un approccio che si avvicina a quello scientifico. Organizzò infatti i gruppi di immagini per tematiche visive, in modo tale che all'interno di ogni gruppo ciascuna immagine implementi il concetto espresso nella precedente, secondo un procedimento paragonabile alla scrittura di un saggio<sup>537</sup>.

Tra le tematiche scelte si ricordano il genere dello still life, i soggetti naturalistici come le forme marine e rocciose e gli alberi, i materiali industriali tra cui i metalli e il vetro, i soggetti architettonici come gli edifici abbandonati di New Orleans e le costruzioni postbelliche, le piantagioni della Louisiana, le sculture, i temi simbolici, gli esperimenti di fotografia a colori.

#### **4.2.1.6. Il riconoscimento pubblico**

A partire dagli anni '70 Laughlin cominciò a ricevere riconoscimenti grazie all'interessamento da parte di vari archivi e collezionisti, nonché dei lettori di *Ghosts along the Mississippi*. Inoltre nel 1973 la rivista "Aperture" pubblicò la sua monografia, *Clarence John Laughlin: The Personal Eye*, grazie alla quale raggiunse definitivamente la notorietà, tanto che nel 1975 il Moma acquistò tre fotografie di Laughlin: *The Insect Headed Tombstone*, *The Trap of Desire* e *The Bat*<sup>538</sup>.

Il 1976 fu contrassegnato da due eventi importanti: risposò la sua seconda moglie Elisabeth, con la quale trascorse il resto della vita, e ricevette una laurea ad honorem in lettere dalla Tulane University di New Orleans.

Nel 1980 fece l'ultimo viaggio in Francia con la moglie e scoprì che in Europa il suo lavoro era molto apprezzato: la sua mostra fu esposta in dieci città e ricevette particolare apprezzamento al Centro Culturale di Parigi.

L'anno seguente l'Historic New Orleans Collection<sup>539</sup> acquistò l'intero archivio di Laughlin, comprendente molte pagine di corrispondenza, registrazioni di affari, appunti

---

<sup>537</sup> Meek 2007: 30.

<sup>538</sup> Meek 2007: 174.

<sup>539</sup> L'Historic New Orleans Collection è un museo, centro di ricerca e casa editrice, dedicato alla preservazione della storia e della cultura di New Orleans e del Golfo del Sud. Venne fondato nel 1966 dal generale L. Kemper Williams e dalla moglie Leila Hardie Moore Williams, collezionisti di materiali della Louisiana, che volevano condividere con il pubblico i loro beni.

e ritagli e nel 1983, due anni prima della sua morte, acquistò il corpus di negativi conservati presso l'Università di Louisville.

#### **4.2.1.7. La mostra di Edward Weston e Clarence John Laughlin**

La consacrazione definitiva del fotografo fu la mostra *Edward Weston and Clarence John Laughlin in Louisiana*, che si tenne al New Orleans Museum of Art nel 1982: il direttore del museo, John Bullard, gli diede carta bianca per l'allestimento della mostra:

“Il New Orleans Museum of Art è orgoglioso di presentare una mostra unica, che unisce il lavoro di due grandi fotografi americani. Particolarmente significativo che uno dei fotografi, Clarence John Laughlin, abbia svolto la mansione di curatore ospite dell'esposizione. Il signor Laughlin non solo ha sviluppato l'idea della mostra e ne ha progettato l'allestimento, ha anche scelto tutte le fotografie e ha scritto il saggio introduttivo e i testi delle didascalie”<sup>540</sup>.

Il risultato fu una scelta espositiva autocelebrativa e palesemente sbilanciata in favore di Laughlin. Le stampe in bianco e nero di Weston erano infatti di dimensione inferiore rispetto a quelle del collega, inoltre Laughlin scrisse le didascalie sia per le sue fotografie sia per quelle di Weston, ampliando naturalmente le proprie e impostandole in modo tale da orientare le preferenze del pubblico a suo favore.

Il risultato fu un'accoglienza negativa da parte della critica che giudicò la mostra come un'esibizione di vanità. In un'intervista Laughlin spiegò poi le ragioni della sproporzione:

“C'è una semplice ragione per questo...Prima di tutto io sono stato in Louisiana molto più a lungo di lui [Weston] e ho fatto molte più immagini di lui. In secondo luogo, ciò che Weston rappresenta è facilmente comprensibile, mentre quello che faccio io non è ancora affatto compreso”<sup>541</sup>.

---

<sup>540</sup> *Edward Weston and Clarence John Laughlin* 1982: 5.

<sup>541</sup> Meek 2007: 192.

La mostra era infatti strutturata come un serrato confronto tra i due autori: le fotografie furono organizzate da Laughlin in otto gruppi tematici (still life, ritratti e cimiteri, casa Meraux –una tenuta della Louisiana-, surrealismo – sezione monografica auto celebrativa -, cimiteri rurali, architettura delle piantagioni della Louisiana, alberi, erotismo e geologia) in cui ogni immagine di Weston era accostata a una di Laughlin, scattata nello stesso luogo e “usando la stessa luce e gli stessi soggetti”<sup>542</sup>.

In questo modo Laughlin mira a evidenziare l’antitesi che lo separa da Weston nell’interpretazione della realtà: mentre il collega si limita a una resa descrittiva e neutra, cardine della poetica purista di cui è il maggior esponente, Laughlin offre composizioni surreali intrise di simbolismo. Tale differenza viene ancor più evidenziata dalle didascalie, come si è detto, interamente scritte da Laughlin,: mentre i titoli che attribuisce alle immagini di Weston si limitano a fornire l’indicazione del soggetto rappresentato (ad esempio *St. Louis Cemetery, n.2*<sup>543</sup>), quelli scelti per le proprie fotografie sono di tipo simbolico (*The Fairy Butterflies of Light*<sup>544</sup> è il titolo scelto per l’immagine corrispondente a quella di Weston). Inoltre le didascalie esplicative mettono esplicitamente a confronto i due fotografi, a svantaggio di Weston, che risulta banale e incapace di penetrare il senso profondo della realtà, mentre le spiegazioni che corredano le immagini di Laughlin sono ampie e ricche dei significati simbolici che connotano la sua produzione.

#### **4.2.1.8. Didascalia e immagine: il simbolismo svelato di Laughlin**

L’amore per la scrittura, nella quale si era spesso cimentato senza ottenere successo, indusse Laughlin a creare composizioni ibride formate da fotografia e testo: ogni immagine è accompagnata da un titolo, che viene spiegato e approfondito da un’ampia didascalia.

Lo scopo è di fornire la corretta chiave di lettura, affinché la fruizione dell’opera non si limiti all’osservazione della fotografia, ma diventi comprensione profonda grazie alla spiegazione fornita dalle didascalie. Immagine e parole vengono così fuse in un’unica

---

<sup>542</sup> *Edward Weston and Clarence John Laughlin* 1982: 6.

<sup>543</sup> *Edward Weston and Clarence John Laughlin* 1982: 40.

<sup>544</sup> *Edward Weston and Clarence John Laughlin* 1982: 41.

forma “con cui può esprimere sia l’amore per la parola scritta che il proprio punto di vista politico e morale”<sup>545</sup>.

Laughlin aveva particolarmente a cuore la parte testuale: avrebbe infatti voluto essere conosciuto come lo scrittore che fotografava, ma, suo malgrado, era noto come il fotografo che scriveva<sup>546</sup>, peculiarità non apprezzata dalla critica, che considerava le sue lunghe didascalie prolisse e baroccheggianti.

L’associazione della parola scritta all’immagine può essere considerata un’intuitiva anticipazione della teoria di Roland Barthes secondo cui le immagini fotografiche sarebbero messaggi senza codice<sup>547</sup>, che richiedono pertanto un testo scritto in grado di fornire una chiave interpretativa poiché

“sono pochi ad avere la ‘pre-sensibilizzazione’ (termine suo) mentale, visuale e letteraria per cogliere l’intento e il significato simbolico delle fotografie”<sup>548</sup>.

Nei suoi testi abbondano le immagini baudelairiane, autore da cui Laughlin fu notevolmente influenzato, soprattutto relativamente alla raccolta poetica *I fiori del male*<sup>549</sup>, dal cui simbolismo sembra in qualche modo discendere la sua concezione della fotografia come un terzo occhio, con il quale è possibile vedere con maggiore intensità e cogliere i contenuti simbolici delle cose.

Vi è inoltre nel lavoro di Laughlin un filo conduttore che porta alle teorie di Carl Jung nel campo delle immagini simboliche:

“La storia del simbolismo dimostra che qualsiasi cosa può assumere un significato simbolico: così gli oggetti naturali (come pietre, piante, animali, esseri umani, montagne e vallate, il sole e la luna, il vento, l’acqua e il fuoco), come le cose che sono opera dell’uomo (case, barche, veicoli), e perfino le forme astratte (i numeri,

---

<sup>545</sup> Meek 2007: 23.

<sup>546</sup> Meek 2007: 5.

<sup>547</sup> Barthes 1982: 7.

<sup>548</sup> Meek 2007: XII (introduzione)

<sup>549</sup> *I fiori del male* è la principale raccolta lirica di Charles Baudelaire (1821-1867). Pubblicata nel 1857, comprende cento poesie divise in cinque sezioni: *Spleen et idéal*, *Les Fleurs du mal*, *Révolte*, *Le vin* e *La mort*.

le figure geometriche come il triangolo, il quadrato e il cerchio). In effetti, l'intero cosmo è un simbolo potenziale»<sup>550</sup>.

Tale concezione si riflette nelle immagini realizzate da Laughlin, i cui soggetti ricorrenti sono architetture in rovina, luoghi abbandonati e cimiteri. Qui mette in scena composizioni ricche di enigmatiche simbologie religiose e spirituali, che rimandano a tempi e luoghi lontani.

Le sue fotografie richiamano anche le forme inquietanti che turbano il sonno dei bambini, un simbolismo primordiale che rimanda alla pittura di Paul Klee. Molti sono i rimandi all'immaginario surrealista, in particolare le maschere africane, divenute emblema dell'inconscio nell'epoca della passione per l'esotico<sup>551</sup>.

Di New Orleans, la sua città prediletta, fotografava le architetture, a cui attribuiva una personalità come fossero esseri viventi, e i soggetti più disparati, affermando che tutto, per quanto banale, possiede significati nascosti: ogni oggetto può trascendere il suo *status* fisico e il significato quotidiano per essere trasposto ad un altro livello di rivelazione e comprensione.

Per Laughlin questo processo è la “trascendenza dell'oggetto”, concetto che il curatore Keith Davis ha denominato, mutuando direttamente dalla concezione della poesia dei simbolisti francesi “foresta di simboli”<sup>552</sup>.

Per rimarcare la dicotomia fra la realtà contingente e i significati nascosti che racchiude, Laughlin usa il termine *see* in opposizione a *look*, per evidenziare la differenza tra vedere esteriormente e comprendere interiormente, un livello di percezione che si avvicina al *satori zen*<sup>553</sup>.

---

<sup>550</sup> La citazione è tratta da uno studio di Aniela Jaffè, allieva e collaboratrice di Jung, che partecipò all'ultima pubblicazione del maestro, *L'uomo e i suoi simboli*, con uno studio riguardante il simbolismo nelle arti figurative. Si veda Jung 2007: 191-234.

<sup>551</sup> L'antropologo James Clifford parla di “surrealismo etnografico” per indicare il rapporto tra l'avanguardia artistica e l'etnografia, entrambe oppositrici della distinzione tra alta e bassa cultura (si veda Clifford 1999: 143-182). Il surrealismo e l'etnografia si avvicinarono grazie a una serie di esposizioni, come *Primitive Negro Art* del 1923 al Brooklin Museum di New York, in cui i manufatti etnografici vengono esposti come opere artistiche. Le Avanguardie, subendo il fascino di tali oggetti, li reinterpretano come simboli delle pulsioni inconscie e dell'istintualità, considerando le civiltà che li producono non “contaminate” dalla bigotta morale borghese che contraddistingue la società moderna occidentale.

<sup>552</sup> Meek 2007: XIV (introduzione)

<sup>553</sup> Meek 2007: 35..

Questo termine significa infatti *comprensione*, e nel Buddhismo indica il raggiungimento di uno stato di illuminazione permanente in cui l'esperienza individuale si fonde con quella cosmica<sup>554</sup>, una sorta di equilibrio universale tra l'uomo e il mondo.

#### 4.2.1.9. Alcuni esempi

Fotografia	Titolo e anno	Didascalia
	<p><i>L'enigma</i><sup>555</sup> (1941)</p>	<p>La piantagione di Windsor, vicino a Port Gibson, Mississippi, fu sul punto di finire bruciata durante la Guerra Civile, ma sopravvisse solo per essere distrutta da un incendio di causa sconosciuta negli anni '90 dell'800. Qui, le nuvole stanno appese come un punto interrogativo sul mistero delle rovine, le cui straordinarie colonne andate in rovina sono incoronate da un abbraccio di capitelli di ferro. Dall'interno delle colonne in rovina crescono giovani alberi, l'intera struttura dà l'illusione di un inverosimile rinascita della civiltà Classica, definitivamente perduta chissà dove nel tempo e nello spazio.</p>

<sup>554</sup> Si rimanda a Suzuki 1970.

<sup>555</sup> Laughlin 1973: 123.

	<p><i>The Final Bell</i><sup>556</sup> (1946)</p>	<p>La campana sta sospesa immobile, come se avesse appena annunciato con i suoi rintocchi la morte della cultura delle piantagioni della Louisiana, e ora dovrà rimanere per sempre in silenzio, nell'aria silenziosa e che ora volge all'oscurità.</p>
	<p><i>Magnificent Spiral</i><sup>557</sup> (1946)</p>	<p>La villa Afton, vicino a Fransville, Louisiana, era unica tra le piantagioni della Louisiana – era una casa del Revival Gotico risalente al 1849, ma in anni recenti, è stata tragicamente distrutta da un incendio. Aveva due scalinate, una diversa dall'altra, e qui vediamo la spirale di tre piani uno incassato nell'altro, di una delle due torrette annesse alla casa. Noi guardiamo direttamente la tromba delle scale che va su – come vortica lassù con una grazia ineguagliabile – le sue linee pure come le spirali interne di una conchiglia. In cima, una luce sta lì appesa come un sole sospeso – questa era probabilmente la più perfetta scala a chiocciola della Louisiana, fino alla sua distruzione.</p>

<sup>556</sup> Meek 2007: 71.

<sup>557</sup> Laughlin 1973: 123.

		<p><i>Anomalous Dream</i><sup>558</sup> (1952)</p>	<p>La maschera africana veniva usata nelle cerimonie di iniziazione dalla società segreta (femminile) Mukui. Sembra che stia sognando, e sogna di un mondo in cui è stato raggiunto uno stato di grazia e serenità, completamente diverso dalla situazione nella sua cultura d'appartenenza.</p>
		<p><i>The Concrete Flower</i><sup>559</sup> (1960)</p>	<p>Bloccato nella sommità del triangolo, scattai questa fotografia, con alle spalle le grandi torri. La forma magnifica vicina alla macchina fotografica è parte di ciò che si erge dalla passerella della 'Nave di Marco Polo'. Fa pensare a un magico fiore fatto di cemento, ferro, conchiglie, e piastrelle.</p>
		<p><i>The Crucified City</i><sup>560</sup> (1963)</p>	<p>La colonna distrutta crea un'immagine che suggerisce una croce – la croce della distruzione sulla quale si erge ora la maggior parte delle nostre città.</p>

<sup>558</sup> Meek 2007: 91.

<sup>559</sup> Meek 2007: 126.

<sup>560</sup> Meek 2007: 134.

#### 4.2.1.10. Le opere principali

La prima raccolta fotografica di rilievo è il gruppo di immagini che egli intitolò *Poems of Desolation*, iniziato nel 1939 come reazione allo scoppio della II Guerra Mondiale in Europa. Venne pubblicata nel 1941 su “New Directions in Prose and Poetry”<sup>561</sup> con il titolo *Images of the Lost – Poems of Desolation*. Gli oggetti diventano simboli delle paure e dei desideri dell’uomo contemporaneo, come in *The Head in the Wall* (1945) in cui un muro bombardato diventa il profilo di Hitler, evidenziando l’avversione di Laughlin alla guerra. La serie termina con *Where shall we go?* (1940) con cui vuole rappresentare, spiega nella didascalia,

“il dilemma di coloro che non possono trovare una casa in un mondo votato alla morte e alla follia. Gli occhi guardano da una parte, i piedi vanno da un’altra, esprimendo la nostra confusione. Gli occhi guardano indietro al passato mentre i piedi devono andare avanti per affrontare il terrificante mondo del futuro – il possibile futuro di città in rovina, di una civiltà devastata, e forse, anche, la fine dell’uomo”<sup>562</sup>.

Negli anni ’60, rivedendo il lavoro, cambiò il titolo in *Poems of the Inner World*, poiché – dichiarò in un’intervista<sup>563</sup> - aveva creato questa serie intuitivamente e seguendo l’impulso, trovandone il significato a posteriori. Il risultato è una sequenza interconnessa di simboli sulla miseria e sulla follia dell’uomo moderno che portò ai conflitti mondiali.

Un’altra importante raccolta fotografica è *Lost New Orleans*<sup>564</sup> (1941), libro fotografico pubblicato da Houghton Mifflin con il titolo di *New Orleans and its living past*: Laughlin rimase molto contrariato poiché l’editore sostituì le didascalie simboliche del fotografo con brevi testi descrittivi dello scrittore David Cohn<sup>565</sup>.

---

<sup>561</sup> Meek 2007: 30.

<sup>562</sup> Meek 2007: 32.

<sup>563</sup> Meek 2007: 30.

<sup>564</sup> Meek 2007: 28.

<sup>565</sup> Meek 2007: 38-39.

L'opera principale di Laughlin è *Ghosts along the Mississippi*<sup>566</sup>, libro fotografico sulle vecchie città della Louisiana e del Mississippi formato dalle fotografie, con la relativa didascalia, e da tre saggi: *Some Observations on the Functions of Photography*, *Unexplored New Orleans* e *Fantasy in Old New Orleans*.

Il lavoro si pone come protesta e mezzo di difesa contro gli speculatori che volevano distruggere gli edifici storici della Louisiana, fu pubblicato la prima volta nel 1948 e ottenne un buon successo di pubblico.

Riguardo alla monografia pubblicata da "Aperture" nel 1973, *Clarence John Laughlin: The Personal Eye*<sup>567</sup>, il fotografo ne scrisse la prefazione in cui vengono rivelati i temi dominanti del suo lavoro: il mistero del tempo, la magia della luce e l'enigma della realtà.

Definisce la sua visione un "estremo romanticismo", ovvero una commistione di realtà e mistero, al fine di animare la realtà con lo spirito dell'uomo, l'unico elemento capace di contrastare il processo di meccanizzazione dell'uomo.

Contestualmente alla pubblicazione del libro si aprì l'omonima mostra a Philadelphia, il cui successo valse una notevole notorietà al fotografo.

---

<sup>566</sup> Laughlin 1988.

<sup>567</sup> Laughlin 1973.

#### 4.2.2. Edward Weston (1886-1958)<sup>568</sup>

Nella produzione di Edward Weston il nucleo di fotografie incentrate sui soggetti naturali risulta interessante per l'analisi del rapporto testo-immagine, in quanto è proprio il titolo a creare quel gioco allusivo tra forme che è stato precedentemente identificato come tipologia di didascalìa.

Interessato alla fotografia fin dall'età di sedici anni, studiò alla Illinois School of Photography; in seguito aprì uno studio fotografico a Tropic<sup>569</sup> grazie alla partecipazione economica della moglie Flora Chandler, e iniziò a farsi un nome come ritrattista.

Gli anni '20 segnarono un momento di svolta sia per la carriera sia per la sua vita: scoprì una propensione naturale alla fotografia architettonica grazie a una serie di immagini scattate durante un viaggio in Ohio e conobbe Tina Modotti, che divenne sua modella e poi allieva e amante. Weston si trasferì con lei in Messico e qui divenne membro del gruppo di rinnovamento culturale messicano.

In questi anni sviluppò il proprio orientamento a un tipo di fotografia caratterizzata dalla perfezione formale e dalla massima nitidezza, che espresse in soggetti come il nudo, l'arte popolare messicana, i giocattoli, le scene di vita quotidiana.

Nel 1926, terminata la relazione con la Modotti, tornò in California e iniziò a dedicarsi in modo metodico alla rappresentazione delle forme naturali, come conchiglie, ortaggi, funghi, frutta.

Nel 1932 fu tra i fondatori del Group f/64, nome scelto in riferimento all'uso della minima apertura di diaframma per ottenere la massima profondità di campo: i membri del gruppo, infatti, miravano a ottenere la perfezione tecnica delle immagini e il rigore compositivo.

---

<sup>568</sup> Per un profilo biografico completo si rimanda a Heiting – Pitts 2012.

<sup>569</sup> Città della California che poi assunse il nome attuale di Glendale.

Nel 1937, con il supporto economico della Guggenheim Foundation, Weston e la seconda moglie Charis Wilson viaggiarono tra California, Arizona, New Mexico, Nevada, Oregon e Washington, dove Weston scattò moltissime immagini.

Negli anni '40 sperimentò la fotografia a colori per una campagna pubblicitaria commissionata dalla Kodak, essendo così tra i primi a impiegare il nuovo tipo di pellicola. In seguito dovette abbandonare la fotografia per un rapido peggioramento delle condizioni di salute, ma continuò ad occuparsi della catalogazione e pubblicazione delle sue immagini, fino alla morte sopraggiunta nel 1958.



Per quanto riguarda il gruppo di fotografie che hanno per soggetto le forme naturali, si osserva come la caratteristica ricorrente sia la resa dell'oggetto in modo tale che la sua forma rimandi a quella di un altro elemento: ad esempio le conchiglie, fotografate con inquadratura ravvicinata e massima nitidezza delle superfici, ricordano le forme di corpi animali o umani (*Conchiglia*<sup>570</sup>, 1927).

Le immagini più note sono quelle che ritraggono ortaggi, in particolare *Foglia di cavolo* (1931) che richiama un drappeggio, *Cipolla* (1930) in cui la sezione interna del vegetale sembra una formazione rocciosa, e *Peperone* (1930) che sembra un nudo femminile.

---

<sup>570</sup> [http://www.edward-weston.com/edward\\_weston\\_natural\\_3.htm](http://www.edward-weston.com/edward_weston_natural_3.htm)

La forza di queste immagini sta nella doppia sorpresa che inducono nell'osservatore: dapprima egli scopre, per mezzo della didascalia, che la fotografia non rappresenta ciò che una prima occhiata suggerirebbe (un nudo, un drappeggio, una formazione rocciosa), a questo punto prova un'ulteriore fascinazione nel constatare come un soggetto tanto banale possa essere trasfigurato in un'immagine di tale bellezza estetica, 'solo' grazie a un particolare tipo di inquadratura e illuminazione che esalta i contrasti chiaroscurali.

Come osservò Ansel Adams

“Nel lavoro di Weston, fa piacere l'assenza di affettazione nell'uso dei materiali semplici, quasi frugali. L'attaccamento agli oggetti della natura più che ai soggetti sofisticati della vita moderna si accorda con la sua franchezza e la sua semplicità”<sup>571</sup>.

#### **4.2.3. Minor White (1908-1976)**

Il rapporto tra scrittura e fotografia è imprescindibile nel lavoro di Minor White, secondo il quale

“un poeta può scrivere alcune parole sotto di essa [la fotografia] che cambieranno il modo in cui tu la vedi. In questo caso parole e immagine si coinvolgeranno l'un l'altra, si amplieranno l'un l'altra”<sup>572</sup>.

Laureatosi all'Università del Minnesota in letteratura inglese e botanica, proprio grazie a quest'ultima si avvicinò alla microfotografia, apprendendo così le basi della disciplina. Dal 1937 iniziò a dedicarsi alla fotografia in modo sistematico, iscrivendosi all'Oregon Camera Club e realizzando immagini di vario tipo. Oltre all'attività fotografica scriveva di pittura, recensiva mostre, teneva una rubrica presso la radio locale dell'est Oregon e dal 1940 si dedicò all'insegnamento.

---

<sup>571</sup> Adams 1993: 238.

<sup>572</sup> J. Danziger - B. Conrad 1977: 30.

Durante la Seconda Guerra Mondiale si arruolò nell'Army Intelligence Corps e sotto le armi scrisse tre cicli di poesie, *Elegies*, *Free Verse for the Freedom of Speech* e *Minor Testament*<sup>573</sup>, a conferma dell'amore per la scrittura che contraddistinse il suo lavoro.

Dopo la guerra si trasferì a New York per lavorare al MoMa, grazie all'appoggio di Beaumont e Nancy Newhall, e nello stesso periodo iniziò l'attività di insegnamento come assistente di Ansel Adams, per poi assumere la direzione del dipartimento di fotografia al ritiro di quest'ultimo. La volontà di creare una didattica per la fotografia, affinché ad essa fosse riconosciuto lo stesso valore delle altre discipline artistiche, accompagnerà White per tutta la vita. Organizzò infatti un vero e proprio percorso di studi, suddiviso in tre anni accademici e un quarto opzionale, in cui all'insegnamento della tecnica si affiancava quello delle discipline estetiche.

Nel 1952, insieme a Ansel Adams, Melton Ferris, Dorothea Lange, Ernst Louie, Barbara Morgan, Beaumont e Nancy Newhall e Dody Warren, White fondò la rivista "Aperture"<sup>574</sup>, assumendo l'incarico di direttore ed editore fino alla morte. Per mezzo dell'attività editoriale White favorì un continuo contatto tra i grandi maestri della fotografia e ne pubblicò le opere più significative.

Trasferitosi a Rochester, incrementò l'attività didattica con una serie di workshop<sup>575</sup> e con un'intensa produzione teorica, culminata con *Mirrors Messages Manifestations*<sup>576</sup>, vero e proprio testamento visivo, formato da 243 fotografie corredate dai testi tratti dal suo diario *Memorable Fancies*.

Negli ultimi anni della sua vita si dedicò anche alla sperimentazione della nuova pellicola a colori e dell'apparecchio fotografico Polaroid.

Nel lavoro di Minor White la parola scritta riveste un'importanza significativa, sia per la giovanile produzione poetica, sia perché l'influenza di autori come Novalis, Wordsworth, Holderlin, Coleridge, Mallarmé e Valéry, studiati ai tempi dell'università,

---

<sup>573</sup> <http://www.cultframe.com/2012/06/minor-white/>

<sup>574</sup> Si veda Bunnell 2012.

<sup>575</sup> White fece una vera e propria teorizzazione del mezzo didattico del workshop, se veda Bunnell 2012: 268-299.

<sup>576</sup> White 1969.

accompagnò costantemente la sua produzione fotografica, comprendente infatti serie di immagini impostate come una sorta di poesia visiva, in cui ogni fotografia rappresenta un ideale verso di un componimento maggiore<sup>577</sup>.



L'interesse di White per il testo in rapporto all'immagine si esplicita nelle didascalie: spesso infatti esse aggiungono un ulteriore livello interpretativo alla fotografia.

In alcuni casi si tratta di un significato simbolico, come in *The Three Thirds*, in cui le tre finestre rappresentano le tre età della vita, in altri casi funge da mezzo per creare un gioco allusivo tra forme, come in *Bullet Holes, Capitol Reef, Utah* (1961)<sup>578</sup>: la didascalia rivela la vera natura dell'immagine, che ritrae dei fori causati da proiettili, mentre a una prima osservazione sembrerebbe trattarsi di un cielo stellato.

La ricerca di un significato che vada oltre la semplice osservazione superficiale è centrale nel lavoro di White, che, nell'articolo *Equivalence: The Perennial Trend*<sup>579</sup> del 1963, teorizza un triplice livello di 'equivalenza' della fotografia, concetto mutuato da

---

<sup>577</sup> Si fa riferimento alle tre serie *Song Without Words, Sequence 4* e *Sequence 17*.

<sup>578</sup> <http://www.nicolafocci.com/2013/10/minor-white-il-metaforista-della-fotografia/>

<sup>579</sup> White 1963: 17-21.

Stieglitz e che per White costituisce “la spina dorsale e il nocciolo della fotografia in quanto mezzo di creazione dell'espressione”<sup>580</sup>.

Il primo livello di equivalenza corrisponde agli elementi visuali dell'immagine, nei quali l'osservatore può cogliere qualche elemento che “corrisponde a qualcosa all'interno di sé”<sup>581</sup>.

Il secondo livello riguarda

“ciò che accade nella mente dell'osservatore mentre guarda una fotografia in grado di suscitare in lui un senso di corrispondenza con qualcosa che egli conosce di se stesso”<sup>582</sup>.

Il terzo livello si riferisce invece alla “esperienza intima che una persona sperimenta quando ricorda l'immagine mentale”<sup>583</sup> quando la fotografia non è presente.

La fotografia, per White, non è dunque documentazione ma metafora visiva, entro la quale il fruitore può trovare una corrispondenza con il proprio vissuto personale.

---

<sup>580</sup> White 1963: 17.

<sup>581</sup> White 1963: 17.

<sup>582</sup> White 1963: 17.

<sup>583</sup> White 1963: 17.

#### 4.2.4. Gillian Wearing

La produzione dell'artista inglese Gillian Wearing, nata a Birmingham nel 1963 e appartenente al gruppo artistico degli Young British Artists<sup>584</sup>, riveste notevole interesse ai fini del presente studio.

In particolare uno dei suoi primi lavori, la serie fotografica realizzata nel 1992 *Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say*<sup>585</sup> (Segni che dicono ciò che volete che dicano e non segni che dicono ciò che altri vogliono che voi diciate), è giocata proprio sul binomio fotografia-didascalia, fuse insieme in un'unica composizione.

Il *corpus* di fotografie, esposto per la prima volta nel 1993 alla galleria City-Racing di Londra, è formato da più di 50 immagini, ciascuna delle quali ritrae un passante, fermato per strada dall'artista, che tiene in mano un foglio bianco su cui ha scritto una frase che rappresenta la sua personalità o un pensiero di quel momento.

Il risultato è un interessante quadro sociale e psicologico da cui emerge una riflessione sulla relazione tra immagine pubblica e identità privata, tema molto caro all'artista:

“una buona parte del mio lavoro si basa sul fare domande riguardo alla verità...cerco sempre di trovare modi per scoprire cose nuove riguardo alle persone, e così in questo processo scopro di più riguardo a me stessa”<sup>586</sup>.

Per realizzare la serie Gillian Wearing segue un metodo preciso: sceglie una zona trafficata di Londra, osserva i passanti e ferma quelli che le sembrano più interessanti, chiedendo loro di scrivere qualcosa che rappresenti la loro personalità.

La fotografia è il risultato finale di un'opera che si configura come un'indagine sociologica, in cui l'elemento relazionale tra la fotografa e i suoi soggetti riveste notevole importanza.

---

584 Gli Young British Artists (o YBAs) sono un gruppo di artisti inglesi che iniziarono ad esporre insieme nel 1988, accomunati dallo stesso percorso formativo presso il Goldsmiths College e la St. Martin's School. Il movimento si affermò grazie ad una serie di mostre realizzate per iniziativa degli artisti, in particolare quella organizzata da Damien Hirst nel 1988, *Freeze*.

585 De Cecco – Romano 2002: 295-296.

586 <http://www.dazeddigital.com/photography/article/11464/1/20-qas-gillian-wearing>

Ne deriva un gruppo di immagini, uniforme nella struttura visiva (sono tutti ritratti frontali a mezzo busto o a figura intera, ambientati nelle strade di Londra), ma molto variegato per quanto riguarda i pensieri esternati dai ritrattati.

In molti casi la forza dell'immagine deriva dal contrasto tra l'aspetto esteriore del protagonista e la frase che ha scelto per rappresentarsi. Ad esempio ritrae un poliziotto, figura emblematica della sicurezza, che nel messaggio presentato chiede aiuto (*Help*), oppure un giovane uomo d'affari che comunica la propria disperazione (*I'm desperate*), o ancora una ragazza sorridente che in realtà sta perdendo il controllo della sua vita (*My grip on life is rather loose*).

Molte persone scelgono invece di trasmettere un messaggio sociale, come la coppia che esorta all'impegno comune per la pacificazione del mondo (*Work towards world peace*), o la ragazza che propone l'assegnazione delle molte case vuote a chi non ne possiede una (*Give people houses, there is plenty of empty one's. Ok!*).

Altri invece fanno una presentazione di se stessi, con la semplice affermazione tautologica *Me* o descrivendosi con aggettivi che ne qualificano la personalità o l'aspetto come in *Wicked and wild!* o in *We are the Hardcore*.





#### 4.2.5. Henry Hargreaves

Nella produzione fotografica di Henry Hargreaves, incentrata prevalentemente su serie di immagini il cui tema dominante è il cibo e la sua posizione all'interno della società contemporanea, emerge la sequenza di dodici fotografie intitolata *No Seconds*<sup>587</sup>, in cui Hargreaves ricostruisce l'ultimo pasto dei condannati a morte, affiancando l'immagine della pietanza a una didascalia che riporta i dati del condannato, i crimini commessi e la lista dei cibi ordinati. La forza dell'opera deriva proprio dall'accostamento tra l'immagine e il testo.

Henry Hargreaves, modello neozelandese che negli anni 2000 divenne il volto di grandi nomi del fashion come Prada, Hermes e Lacoste, decise di sperimentare il lavoro dall'altra parte dell'obiettivo, si mise in proprio e, avendo acquisito un notevole bagaglio di conoscenze tecniche grazie al contatto diretto con fotografi professionisti, aprì uno studio personale nel quartiere Williamsburg di New York. Tra servizi per case di moda e riviste di successo, emerge in particolare la collaborazione con la casa d'aste Christie, per la quale scattò le immagini d'anteprima per un'asta di opere postimpressioniste, rivelatasi poi tra le più cospicue mai realizzate.

Affermatosi come professionista, si orienta sempre più al genere dello still life, che predilige per la possibilità di controllo dell'immagine, nella quale può tradurre l'idea che nasce nella sua mente. Oltre a servizi per riviste e siti di commercio on-line, realizza numerose serie sul cibo, tema che diventa la sua cifra stilistica e gli consente di portare nella fotografia l'altro versante del suo vissuto personale: le molteplici esperienze lavorative nel settore della ristorazione. Il pubblico è subito attratto dalle coloratissime immagini di serie come *Burning Calories*, *Food of the Rainbow*, *Edible Subway*, *Bacon Alphabet*, o *Band Riders*, in cui il piacere estetico funge da pretesto per riflessioni sociologiche e politiche, elemento che diviene predominante nella serie *No Seconds* che verrà qui presa in esame.

La serie, visibile sul sito dell'artista<sup>588</sup>, si ispira ad alcuni precedenti incentrati sullo stesso tema, come le fotografie di Celia A. Shapiro, James Reynolds, Jonathon

---

<sup>587</sup> <http://henryhargreaves.com/#no-seconds>

<sup>588</sup> <http://henryhargreaves.com/#no-seconds>

Kambouris, Jacquelin C. Black, i dipinti di Kate MacDonald e il documentario *Last supper* degli artisti Bigert e Bergstrom. Da notare soprattutto il debito nei confronti di Kambouris, le cui immagini sono costruite esattamente allo stesso modo: l'immagine della pietanza ordinata dal condannato e a l didascalìa con i dati biografici e la lista dei cibi richiesti<sup>589</sup>.

Hargreaves realizza 12 fotografie di pietanze – tranne l'unico caso di un piatto vuoto – imbandite con cura dell'aspetto estetico, nitidezza dei dettagli e colori vividi, richiamando così le immagini pubblicitarie che mirano ad accattivarsi il pubblico dei consumatori. L'inquadratura dall'alto, elemento stilistico unificante dell'intero gruppo, da un lato dichiara l'appartenenza delle immagini al genere dello still life, dall'altro si pone come un'inquadratura soggettiva, volta a indurre nell'osservatore l'identificazione con il condannato. La strategia di richiamo al coinvolgimento emotivo del pubblico è completata dalla didascalìa che risulta parte integrante dell'opera: il testo è costituito dal nome del condannato e dall'indicazione dell'età, del luogo e della modalità di esecuzione, cui segue, in un elenco a punti, la lista dei reati commessi e quella dei cibi ordinati, una scelta espressiva e grafica asettica che offre un ulteriore appello alla riflessione. La didascalìa viene quindi impiegata per finalità sociali, grazie ad essa, infatti, un'immagine neutra diventa strumento di provocazione politica. L'artista, come dichiarato in un'intervista<sup>590</sup>, non vuole che l'opera esprima il proprio giudizio sulla pena di morte né orientare quello dello spettatore, il suo scopo è catturare l'attenzione del pubblico e indurre una presa di posizione, affinché tale dibattito rimanga vivo e scuota le coscienze.

Hargreaves, colpito dalla persistenza di una pratica per lui inaccettabile e disumana in una nazione democratica, ebbe l'idea della serie *No Seconds* nel periodo in cui si dibatteva la questione dell'abolizione dell'ultimo pasto nello stato del Texas, il cui penitenziario è tristemente famoso per il numero elevato di esecuzioni. Nel settembre 2011 lo Stato decise per l'eliminazione di questo 'privilegio' in seguito al rifiuto del condannato Lawrence Brewer di mangiare il pasto abbondante che aveva ordinato. Hargreaves decise così di approfondire l'argomento, incuriosito dal sito [www.famouslastmeals.com](http://www.famouslastmeals.com) e dalla pagina di wikipedia a esso dedicata, in cui vengono

---

<sup>589</sup> <http://www.lastmealsproject.com/pages.html>

<sup>590</sup> <http://www.vice.com/read/two-pints-of-mint-choc-chip-or-a-single-olive>

ricostruite le origini di questa tradizione, significativamente risalenti al Medioevo, e che offre una lista dettagliata dei pasti ordinati da un numero considerevole di condannati a morte.

Interessato ai gusti e alle abitudini alimentari a causa del suo lungo impiego nel settore della ristorazione, le considera un indice rivelatore di molti aspetti dell'animo umano, idea confermata da uno studio della Cornell University sulla possibile correlazione tra scelte alimentari e colpevolezza<sup>591</sup>: vi sarebbe una maggiore propensione a rifiutare l'ultimo pasto da parte di chi si dichiara innocente e, al contrario, una predominante tendenza a mangiare il giorno prima della morte in coloro che hanno ammesso la colpevolezza. Lo studio evidenzia inoltre la predilezione per cibi ipercalorici, il cosiddetto *comfort-food*, come hamburger, cheeseburger e patatine, emblemi del cosiddetto *American life style*.

Il criterio con cui Hargreaves seleziona i protagonisti del suo progetto è il carattere insolito della richiesta per l'ultimo pasto.

La più strana è sicuramente quella di Ronnie Lee Gardner, condannato per furto, rapimento e omicidio di due persone. Per il suo ultimo pasto chiese aragosta, bistecca, torta di mele, gelato alla vaniglia, il tutto accompagnato dalla proiezione della trilogia de *Il signore degli anelli*.

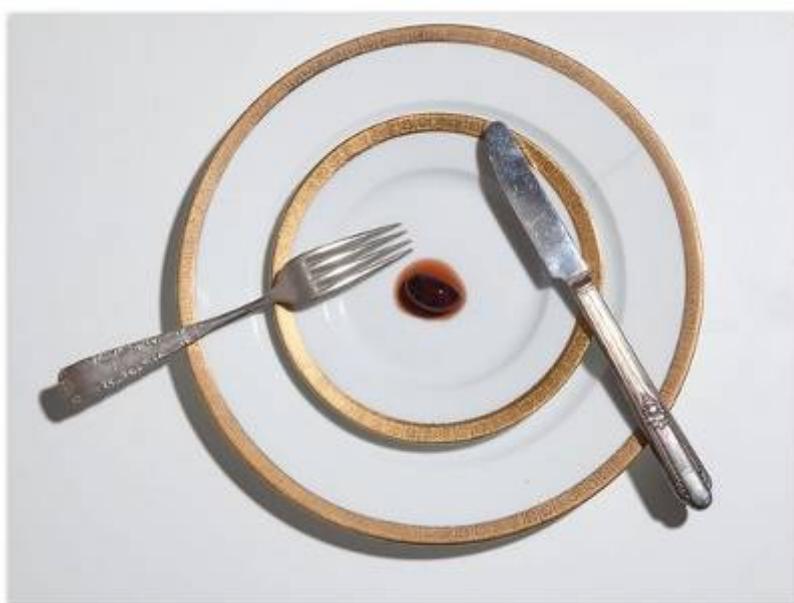


Ronnie Lee Gardner

- 49yrs
- Utah
- Burglary, Robbery, 2 counts of murder
- Firing Squad
  
- Lobster tail
- Steak
- Apple pie
- Vanilla ice cream
- Eat while watching the Lord of the Rings trilogy

<sup>591</sup> <http://foodpsychology.cornell.edu/op/finaltest>

Significativa è poi la richiesta di Victor Feguer che mangiò un'unica oliva con nocciolo, che, nella ricostruzione dell'artista, giace su un elegante piattino con posate d'argento. Feguer era stato condannato per rapimento e omicidio ma non ammise mai la seconda accusa e fu l'ultimo condannato a morte nello stato di Iowa, che abolì la pena capitale nel 1965. Si dice che il condannato avesse manifestato la speranza che dal suo corpo germogliasse un albero di ulivo, pianta simbolo di rinascita e pace, il che potrebbe far pensare a un tardivo pentimento; oppure potrebbe indicare lo scarso appetito di chi non riconosce la propria colpevolezza.



Victor Feguer

-28 yrs  
-Iowa  
-Kidnap and Murder  
-Lethal injection  
  
-Single olive with the  
pit in it

Tra i vari esempi Hargreaves sceglie di rappresentare il caso di Ricky Ray Rector, la cui ordinazione per l'ultimo pasto fu di bistecca, pollo fritto, succo di ciliegia e una fetta di torta pecan. L'aspetto inquietante, riportato dall'artista nella didascalia, fu la sua dichiarazione di voler conservare la torta "per dopo".

Accusato per l'omicidio di varie persone nel corso di una sparatoria in cui era stato colto da un raptus di follia, sparò al poliziotto che lo stava arrestando e poi tentò il suicidio con un colpo alla testa. Nonostante la gravità delle sue condizioni riuscì a sopravvivere ma rimase segnato da gravi lesioni cerebrali, fattore che avrebbe dovuto essere considerato nella decisione di sentenza capitale.



### Ricky Ray Rector

- 42 yrs
- Arkansas
- 2 counts of murder
- lethal injection

- Steak
- Fried chicken
- Cherry Kool-Aid
- Pecan pie\*

\*he left the pecan pie, telling a guard he was 'saving it for later.'

Di notevole impatto emotivo è l'immagine dedicata ad Angel Nieves Diaz: un piatto e un bicchiere di plastica vuoti, che sembrano anticipare il nulla che attende il condannato. Diaz, accusato dell'omicidio del gestore di un locale notturno, si proclamò innocente fino alla fine ma i suoi appelli rimasero inascoltati.



### Angel Nieves Diaz

- 55 yrs
- Florida
- Murder, kidnapping, armed robbery
- Lethal injection

- Declined a meal\*

\*Was served the regular prison meal instead, but declined this also

## 5. Applicazione sul campo

### 13. Progetto espositivo: *L'immagine infinita*



#### 5.1.1. Il concept della mostra

A conclusione dell'indagine teorica sul rapporto tra didascalia e fotografia si propone un progetto di mostra, volto a esemplificare l'influenza del testo nell'interpretazione dell'immagine.

Il titolo della mostra allude alla peculiarità di ogni didascalia di 'produrre' un'immagine nuova, cosicché le immagini siano senza numero. L'idea di infinità è anche in sintonia con il soggetto dell'immagine, costruita su una prospettiva incanalata che proietta lo sguardo in un punto di fuga lontano.

L'idea consiste nel sottoporre una fotografia di Riccardo Zipoli a un campione di 40 persone, 20 di età diversa e 20 provenienti da zone geografiche differenti. Ciascuno degli intervistati, a cui l'immagine è stata mostrata priva di titolo e senza alcuna

informazione inerente il luogo di scatto, ha fornito una didascalia, frutto della propria interpretazione.

I due criteri considerati, scelti a titolo esemplificativo tra i molti possibili, hanno evidenziato una notevole differenziazione nella lettura dell'immagine, condizionata appunto dalle variabili individuali prese in esame. Si sottolinea che l'operazione non si configura come analisi sociale, benché si auspica possa suggerirne la realizzazione, ma come un'azione artistica. Le persone selezionate per le età, infatti, sono state individuate in base a una scansione temporale di 5 anni, dai 5 ai 100, una scelta metodologica che sottolinea il carattere di provocazione artistica dell'operazione.

Per quanto riguarda i soggetti di provenienza geografica diversa, l'orientamento è stato quello di rappresentare in maniera equa, nei limiti del possibile, le varie aree del mondo.

Lo scopo è dimostrare come una stessa immagine possa essere soggetta a molteplici interpretazioni e come tale varietà sia amplificata dalla presenza di un testo di accompagnamento.

Gli spettatori, infatti, osservando la stessa fotografia ripetuta 40 volte, di fatto si renderanno conto di essere in presenza di 40 opere diverse: ogni immagine riporterà il nome di chi ha fornito la didascalia, l'età o la provenienza geografica a seconda dei casi, e il titolo scelto. Tra le varie possibilità interpretative di questo gioco artistico è possibile intendere l'operazione di titolazione di un'immagine realizzata da un altro autore come attribuzione dell'autorialità di una stessa opera a più soggetti. Si tratta di una provocazione artistica il cui precedente più prossimo è individuabile in Philippe Thomas: egli vendeva le sue opere trasformando ciascun acquirente nell'autore dell'opera. In particolare si coglie un rimando diretto nell'opera *Sujet à discrétion*, costituita, come si vedrà, dalla stessa fotografia ripetuta più volte ma attribuita ad autori diversi.

Coloro che hanno fornito le didascalie si trovano così nell'ambigua condizione di *Appropriation Artists* inconsapevoli, corrente artistica che cita liberamente, fino all'appropriazione vera e propria, opere di altri autori. In questo caso il riferimento più diretto è l'artista americana Sherrie Levine che, rifotografando le immagini di Walker

Evans, se ne appropria consapevolezza ben diversa rispetto agli autori delle didascalie qui presentati.

L'opera di Riccardo Zipoli, la cui descrizione sarà fornita solo al termine del percorso espositivo, si moltiplica quindi in maniera potenzialmente infinita. Questa caratteristica verrà sfruttata per trasformare l'esposizione in un gioco interattivo, in cui il pubblico, dopo aver osservato le diverse interpretazioni della fotografia, avrà la possibilità di prendere parte alla mostra fornendo la sua personale lettura dell'immagine: potrà inserire la propria didascalia nel computer collocato al termine del percorso e stampare la 'propria' fotografia che verrà inserita nella sezione dedicata alla partecipazione dei visitatori.

Si tratterà quindi di un'operazione che richiama l'*Esposizione in tempo reale n. 4: lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio* realizzata da Franco Vaccari alla Biennale veneziana del 1972. Riprendendo l'idea di una mostra che si evolve e cresce in relazione alla partecipazione dei visitatori, si punterà a ottenere un contributo attivo del pubblico, che non si limiti ad una traccia fisica della loro presenza, assimilabile alla "impronta" di cui parla Eco<sup>592</sup>, ma si configuri come sollecitazione alla creatività, espressa attraverso una "traccia testuale" del passaggio di ogni visitatore.

## **5.1.2. I precedenti**

### **5.1.2.1. Philippe Thomas (1951-1995)<sup>593</sup>**

Artista e scrittore francese, attivo soprattutto negli anni '80, incentra il proprio lavoro sulla critica delle istituzioni artistiche, su cui si basa la sua operazione artistica più nota e provocatoria: l'apertura nel 1987 dell'agenzia "Ready made belong to everyone ®" alla Cable Gallery di New York. Qui le opere vengono commissionate come oggetti di consumo e chi le compra acquista automaticamente lo status di autore dell'opera, evidente richiamo al *ready made* duchampiano.

---

<sup>592</sup> Eco 1975: 274.

<sup>593</sup> A. Dannat, *Obituary: Philippe Thomas*, in "The Independent", 30 settembre 1995. Si veda <http://www.independent.co.uk/news/people/obituary-philippe-thomas-1603577.html>.

La politica da grande magazzino dell'agenzia di Thomas si coglie nella pubblicità per l'apertura della filiale a Parigi, "Les ready-mades appartient à tout le monde ®" :

“Dilettanti o professionisti delle cose d’arte, collezionisti desiderosi di investire in un progetto artistico ambizioso, abbiamo sviluppato per voi un programma ormai diventato essenziale nel gioco delle tematiche contemporanee. Con noi troverete tutte le agevolazioni per lasciare definitivamente il vostro nome associato ad un lavoro che non ha atteso altri che voi e la vostra firma per diventare realtà. Questo lavoro, di cui diverrete integralmente gli autori a pieno titolo, vi porrà al livello dei più grandi nei cataloghi e nelle programmazioni dei musei, delle gallerie e delle collezioni private. Perché siamo convinti che oggi sia il giunto il momento per una revisione completa del diritto d’autore, contiamo su di voi e sul vostro entusiasmo per scrivere con noi un nuovo capitolo nella storia dell’arte contemporanea”<sup>594</sup>

Dal nome stesso dell'agenzia e da questa dichiarazione programmatica si coglie come il progetto di Thomas sia di proporre un ready made collettivo, a cui venga dunque sottratto il valore da esso acquisito nella storia dell'arte. Mentre Duchamp sceglie un oggetto e lo trasforma in opera d'arte apponendovi la propria firma di artista, Thomas spoglia la figura dell'artista di quell'autorevolezza quasi magica e la vende letteralmente a chiunque sia disposto ad acquistare.

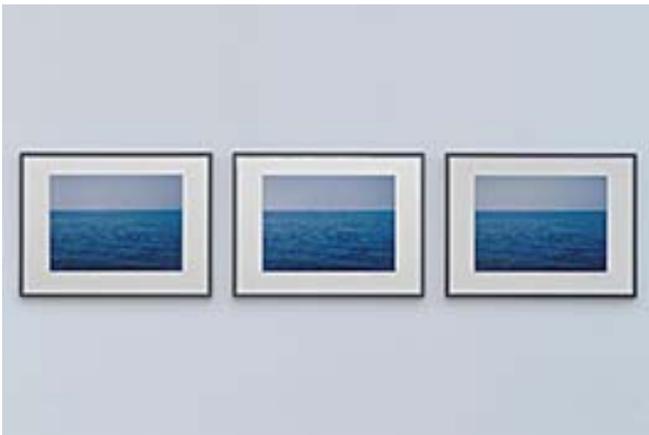
La mostra retrospettiva al Museo Mamco di Ginevra<sup>595</sup> (12 febbraio – 18 maggio 2014) propone un percorso su quattro piani che ricostruisce il grande progetto di Thomas, comprensivo di quadri, fotografie, installazioni e oggetti di ogni tipo che nel loro insieme costituiscono una profonda meditazione sui limiti della storia dell'arte e dei meccanismi del mercato, nonché una proposta di ridefinizione dei concetti di proprietà dell'istituzione museale, degli oggetti artistici, del pubblico e dell'autore.

Tra le opere esposte nella mostra, una risulta di notevole interesse per lo studio del rapporto tra immagine e didascalia: *Sujet à discrétion*.

---

<sup>594</sup> P. Thomas, *La pétition de principe*, 1988, opuscolo divulgato in corrispondenza della mostra.

<sup>595</sup> Si rimanda a [http://www.mamco.ch/expositions/encours/Philippe\\_Thomas\\_Agency\\_EN.html](http://www.mamco.ch/expositions/encours/Philippe_Thomas_Agency_EN.html).



Esposta per la prima volta durante la mostra *Les Immatériaux* al Centro Pompidou nel 1985, è costituita da tre fotografie identiche di una stessa veduta marina, a ciascuna delle quali è abbinata una diversa didascalia:

1. Anonimo. *Il mare nel Mediterraneo (panoramica)*. Multipla.
2. Phipippe Thomas. *Autoritratto (vista dello spirito)*. Multipla.
3. Lidewij Edelkoort. *Autoritratto (vista dello spirito)*. Pezzo unico.

Il trittico risultante esemplifica la caratteristica del lavoro artistico di Thomas: il collezionista che acquista una sua opera ne diventa automaticamente l'autore. In questo caso Lidewij Edelkoort, acquistando la fotografia, ha nel contempo acquisito lo *status* di autore, relegando il vero autore a un'enigmatica "vista dello spirito". L'operazione può essere ripetuta all'infinito, in questo caso ci furono 7 acquirenti, e altrettante opere. La mostra di Ginevra espone infatti, insieme al trittico originario, le fotografie acquistate dagli altri compratori<sup>596</sup>.

Nel trittico si osserva come la prima didascalia indichi in linguaggio neutro una qualsiasi veduta del Mediterraneo; nella seconda Thomas appare come autore e il titolo allude a un punto di vista personale, analogo alla ripresa soggettiva del cinema: noi vediamo ciò che ha visto l'artista. Questo diventa più chiaro considerando la passione di Thomas per il romanzo *Thomas l'obscur* di Maurice Blanchot<sup>597</sup>, che si apre con la frase "Thomas si sedette e guardò il mare". Nella terza didascalia, in cui viene introdotto il

---

<sup>596</sup> Gli altri acquirenti furono Claire Burrus, Esther Schipper, Andre Morin, Bruno Hoang, Daniel Bossier, Jean Brolly.

<sup>597</sup> Maurice Blanchot (Quain, 22 settembre 1907 – Le Mesnil-Saint-Denis, 20 febbraio 2003) è stato uno scrittore, critico letterario e filosofo francese, da molti considerato l'erede spirituale di Kafka, si inserisce nel filone dell'esistenzialismo, con tangenze all'immaginario surrealista, come evidenziato dal suo stile ossimorico e oscuro.

nome dell'acquirente, compare la dicitura "pezzo unico": è quindi lo scambio finanziario a elevare l'opera allo statuto di unicità.

La provocazione lanciata da Thomas gioca sulla questione ancora aperta riguardante l'autorialità delle opere d'arte, allude ironicamente al *ready made* insinuando che chiunque acquisti o scelga un oggetto lo trasforma automaticamente in opera d'arte, tanto da renderlo un "pezzo unico", e lancia una critica velata ma caustica alla mercificazione dell'arte, alla sua perdita di aura nell'epoca della sua riproducibilità tecnica<sup>598</sup>.

Ai nostri fini è interessante osservare come la stessa immagine possa essere soggetta a più livelli interpretativi, suggeriti dalle parole che l'accompagnano: un livello letterale in cui la didascalia descrive semplicemente l'oggetto della foto, e uno metaforico, in cui il mare diventa il correlativo oggettivo di uno stato d'animo, di una personalità, al punto da trasformarsi in autoritratto, il che richiama gli *Equivalents* di Alfred Stieglitz in cui le nuvole sono appunto equivalenti di stati d'animo del fotografo<sup>599</sup>.

A *Sujecets à discrétion* si collega a un'altra opera cardine del lavoro di Thomas: *Fictionnalisme: une pièce à conviction*, costituita da una foto con titolo *Hommage à Philippe Thomas: autoportrait en groupe*, in cui Thomas è attorniato dai sette firmatari di *Sujecets à discrétion*, opera che campeggia alle spalle dei personaggi, e da una serie di fotografie che rappresentano ciascuna un dettaglio di grandi dimensioni di un volto rappresentato sull'*Hommage*. La foto principale è un'esplicita riproposizione del quadro realizzato nel 1864 da Henri Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix*<sup>600</sup>, in cui viene documentata la formazione del movimento simbolista: la foto mimerebbe così la formazione di un gruppo, quello cosiddetto dei *fictionnalistes*, ispirato alle identità multiple di Fernando Pessoa, con particolare riferimento a *Il libro dell'inquietudine*<sup>601</sup>:

"L'identità sta solo nella nostra anima – l'identità sentita, seppure falsa con se stessa – per la qual cosa tutto si somiglia e si semplifica. Il mondo è fatto di cose

---

<sup>598</sup> Benjamin 2000.

<sup>599</sup> Clarke 2009: 194.

<sup>600</sup> L'opera è attualmente conservata al Musée d'Orsay di Parigi.

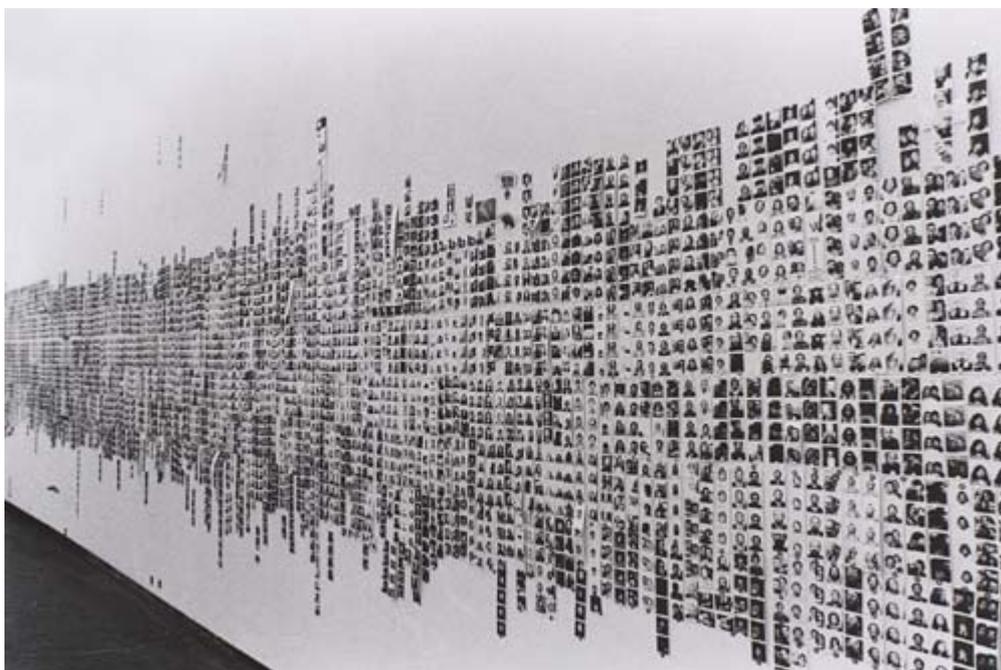
<sup>601</sup> Pessoa 2010.

distinte e angolature diverse; ma se siamo miopi, è una nebbia insufficiente e uniforme»<sup>602</sup>.

Si coglie un rimando all'artista belga Marcel Broodthaers<sup>603</sup> che nel 1968 aprì, come contestazione del Museo in quanto luogo della cultura industriale, il proprio Museo di Arte Moderna a Bruxelles, in cui esponeva, al posto delle opere d'arte, cartelli con indicazioni e disposizioni, biglietti da visita e altri materiali secondari e accessori utilizzati in musei e gallerie.

Thomas, rifacendosi al collega belga, secondo il quale la finzione permette di cogliere la realtà e allo stesso tempo ciò che essa nasconde, si inserisce nel filo rosso della critica all'organizzazione del mondo dell'arte, nel contesto speculativo e di mercificazione degli anni '80.

#### 5.1.2.2. Franco Vaccari<sup>604</sup>



Nel 1972 Franco Vaccari partecipò alla XXXVI edizione della Biennale Veneziana, il cui tema era “Opera o Comportamento”, con l'*Esposizione in tempo reale n. 4: lascia*

---

<sup>602</sup> Pessoa 2010.

<sup>603</sup> Broodthaers 2013.

<sup>604</sup> Vaccari 2011: 78-85.

*su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio.* Il suo progetto era di esporre una cabina Photomatic, come quelle che si trovano nelle stazioni e per le strade, e di invitare i visitatori, per mezzo di scritte multilingue sulle pareti, a lasciare una “traccia fotografica del loro passaggio”. Gli interessava infatti riservarsi

“il ruolo di innestatore di una situazione, di provocatore di eventi, piuttosto che quello di espositore di opere compiute in precedenza. Volevo fare qualcosa che esaltasse il contesto in cui operavo”<sup>605</sup>.

La riuscita dell’operazione dipendeva dalla risposta del pubblico all’invito dell’artista, che paragonò l’ambiente a un enorme polaroid il cui tempo di sviluppo corrispondeva alla durata dell’esposizione.

Aveva previsto che chi voleva partecipare doveva introdurre una moneta nella Photomatic, cosa che, per Vaccari, garantiva di “sfuggire al limbo degli pseudoeventi”<sup>606</sup> in quanto solo uno scambio effettivo avrebbe dato realtà all’operazione. Il sottotitolo dell’esposizione spiega infatti come l’autore intenda la fotografia “come azione e non come contemplazione”, rivelando il suo interesse per lo svolgimento del processo di produzione delle immagini, piuttosto che per gli aspetti formali di queste.

In questo modo Vaccari si eclissava come autore, mettendo volutamente in crisi la “dimensione auratica dell’artista”<sup>607</sup> per “provocare un mutamento nel rituale delle esposizioni e di suscitare nel visitatore un impulso nella coscienza dell’esserci”<sup>608</sup>.

L’ambiente doveva quindi funzionare da attivatore di realtà, comprendendo la possibilità di “retroazione”<sup>609</sup> e di esiti imprevisi:

“L’analogia più adatta per cogliere il senso della crescita dell’esposizione è forse quella con un organismo le cui leggi di sviluppo sono di tipo organico: un equilibrio dinamico fra il caso e la necessità, fra l’obbedienza a un codice genetico

---

<sup>605</sup> Vaccari 2011: 78.

<sup>606</sup> Vaccari 2011: 82.

<sup>607</sup> Vaccari 2011: 83.

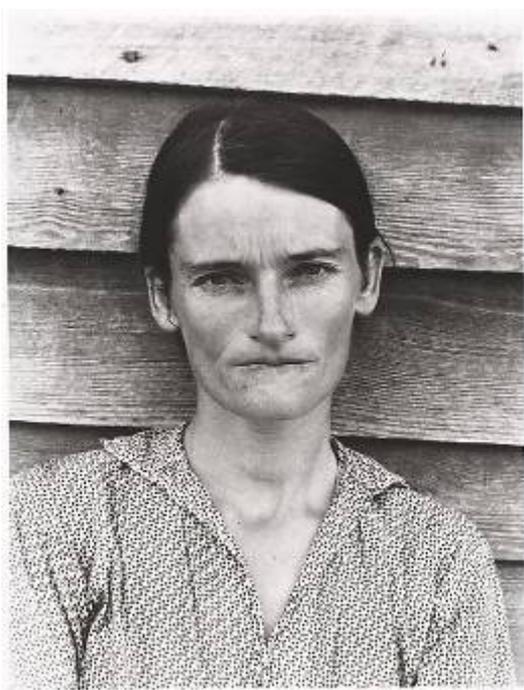
<sup>608</sup> Vaccari 2011: 83.

<sup>609</sup> Vaccari 2011: 84.

e la pressione ambientale. [...] L'esposizione, presa nel suo complesso, era un organismo in crescita che interagiva con ogni aspetto dell'ambiente»<sup>610</sup>.

La metafora dell'organismo in crescita sintetizza in maniera efficace gli sviluppi dell'operazione di Vaccari durante la Biennale: dopo l'iniziale timidezza del pubblico, man mano che qualcuno si lasciava andare ad espressioni o pose più libere, i successivi visitatori imitavano l'atteggiamento dei predecessori, facendo sì che la parete di volti crescesse non solo in dimensione ma anche in varietà di espressioni.

### 5.1.2.3. Sherrie Levine



Sherrie Levine, artista americana attualmente attiva a New York<sup>611</sup>, giunse all'attenzione della critica alla fine degli anni '70 grazie ad alcune opere, accostabili alla cosiddetta *Appropriation Art*. Si tratta di una tendenza artistica, le cui origini risalgono al *ready made* duchampiano, basata sulla riproposizione di opere già esistenti mediante strategie tipicamente postmoderniste di ricombinazione e contaminazione.

La sua produzione si basa sulla tecnica della 'ri-fotografia', consistente nel riprodurre fotograficamente le immagini altrui, in particolare quelle di fotografi come Edward Weston, Alexander Rodchenko e Walker Evans.

Proprio la ripresa delle fotografie di Evans è alla base dell'opera più nota della Levine: *After Walker Evans #3*, in cui 'ri-fotografa', da un catalogo di una mostra, le immagini che egli aveva realizzato a scopo di denuncia sociale per la Farm Security Administration. Il suo gesto rientra nelle pratiche appropriative che mettono in crisi il

---

<sup>610</sup> Vaccari 2011: 84-85.

<sup>611</sup> De Cecco – Romano 2002: 107-110.

concetto di autorialità e di creatività. L'operazione di Sherrie Levine, definibile come meta-fotografia, viene elevata al quadrato da Michael Mandiberg nel 2001: egli scannerizza le fotografie 'ri-fotografate' dalla Levine e le espone virtualmente sui due siti AfterWalkerEvans.com e AfterSherrieLevine.com, allo scopo di favorirne la diffusione online come prova tangibile di come le informazioni circolino nell'era digitale.

### **5.1.3. L'allestimento**

Per quanto riguarda la realizzazione della mostra, il *concept* espositivo elaborato in chiave curatoriale è stato tradotto in un progetto allestitivo, concepito a quattro mani con il professor Dario Maran. A partire dall'idea originaria, è stato elaborato un allestimento che coniughi i contenuti teorici alla realizzazione effettiva, tenendo conto dei dati tecnici inerenti lo spazio espositivo, i materiali necessari, l'illuminazione, nonché i mezzi comunicativi per una corretta fruizione della mostra.

#### **5.1.3.1. Il progetto originario**

L'idea iniziale prevede uno spazio costituito da 3 ambienti separati: i primi due aventi uguale forma e dimensione e con pareti bianche, il terzo, con una postazione per computer e stampante, caratterizzato da una parete su cui i visitatori appendano le fotografie stampate con la didascalia personale.

Le due sale principali sono pensate per esporre le riproduzioni della fotografia di Riccardo Zipoli, 20 in ogni ambiente: nella prima sala con le didascalie proposte da persone di età diversa, nella seconda con quelle delle persone di provenienza geografica differente.

Le fotografie, stampate su carta applicata ad alluminio, hanno dimensione 40 x 60 cm e vanno collocate ad altezza di sguardo lungo le pareti. Si vuole inoltre accentuare l'effetto straniante derivante dall'iterazione della stessa immagine con un ambiente espositivo dalle caratteristiche asettiche e possibilmente acromatiche.

Ogni immagine deve essere accompagnata dal nome dell'autore della didascalia, l'età o la provenienza geografica a seconda della sala, e la didascalia.

Lo spettatore viene direttamente accolto nel primo ambiente, senza supporto di alcuna spiegazione preliminare, in modo tale da concentrare la sua attenzione sulla singolarità di una mostra che espone nello stesso ambiente un'unica opera ripetuta. L'idea è di provocare lo stupore del visitatore che, incuriosito dalla straniante iterazione della stessa fotografia, dovrebbe soffermare la propria attenzione sulle didascalie che accompagnano ogni immagine.

In questo modo si troverà di fronte alla paradossale situazione in cui un'unica fotografia costituisce invece 20 opere diverse. La lettura delle diverse didascalie, congiunta all'osservazione dell'immagine, evidenzierà la molteplicità di interpretazioni possibili.

L'indicazione dell'età di ogni 'autore' ha lo scopo di mostrare come questo dato, e quindi le esperienze di vita relative, influenzino la percezione e la fruizione dell'immagine. Ad esempio si osservi la differenza di lettura tra una bambina di 10 anni e una donna di 100: la prima ricollega l'immagine all'universo di fiaba che popola la sua fantasia ("la strada segreta costruita dagli gnomi per proteggere le fatine dagli uomini"), la seconda ricorda uno dei momenti più significativi della sua lunga vita, il "senso di pace quando infilai i guanti bianchi sulla porta della chiesa il giorno del mio matrimonio".

Lo spettatore viene poi introdotto nel secondo ambiente, in cui l'effetto di straniamento si rinnoverà per la ripetizione identica della sala precedente, con l'unica differenza delle didascalie: in questo caso sono state selezionate in base alla provenienza geografica dell'autore. Si evidenzia così l'influenza della variabile culturale nella lettura di un'immagine.

Il terzo ambiente ha la funzione di spiegare il significato dell'intera operazione e di attivare la partecipazione del pubblico. Sono previsti 4 pannelli esplicativi, due riguardanti lo studio che ha portato alla realizzazione della mostra e due dell'autore: il primo è una descrizione del progetto espositivo, il secondo riassume in breve lo studio svolto per la presente ricerca, il terzo è la descrizione di Riccardo Zipoli dell'immagine

e delle circostanze dello scatto, il quarto una sua breve presentazione. Tutta la parte testuale, comprese le singole didascalie, viene resa disponibile anche in lingua inglese, al fine di favorire una più ampia partecipazione e la possibilità di esportare il progetto all'estero.

Il pubblico potrà così scoprire la genesi dell'immagine che ha conosciuto attraverso le sue diverse interpretazioni e sarà pronto per fornire il suo personale contributo. Nella sala ci dovrà infatti essere un computer, collegato a una stampante, in cui viene aperta una pagina con la fotografia e lo spazio di testo da riempire: ogni visitatore potrà inserirvi il proprio nome, l'età, il luogo di origine e la didascalia con la propria interpretazione. A questo punto potrà stampare l'immagine, corredata dal testo, e potrà attaccarla alla parete, insieme a quelle degli altri visitatori. L'inserimento dell'elemento partecipativo ha lo scopo di favorire una fruizione più consapevole, cosicché la visita non si limiti a un'osservazione passiva ma si configuri come occasione riflessiva.

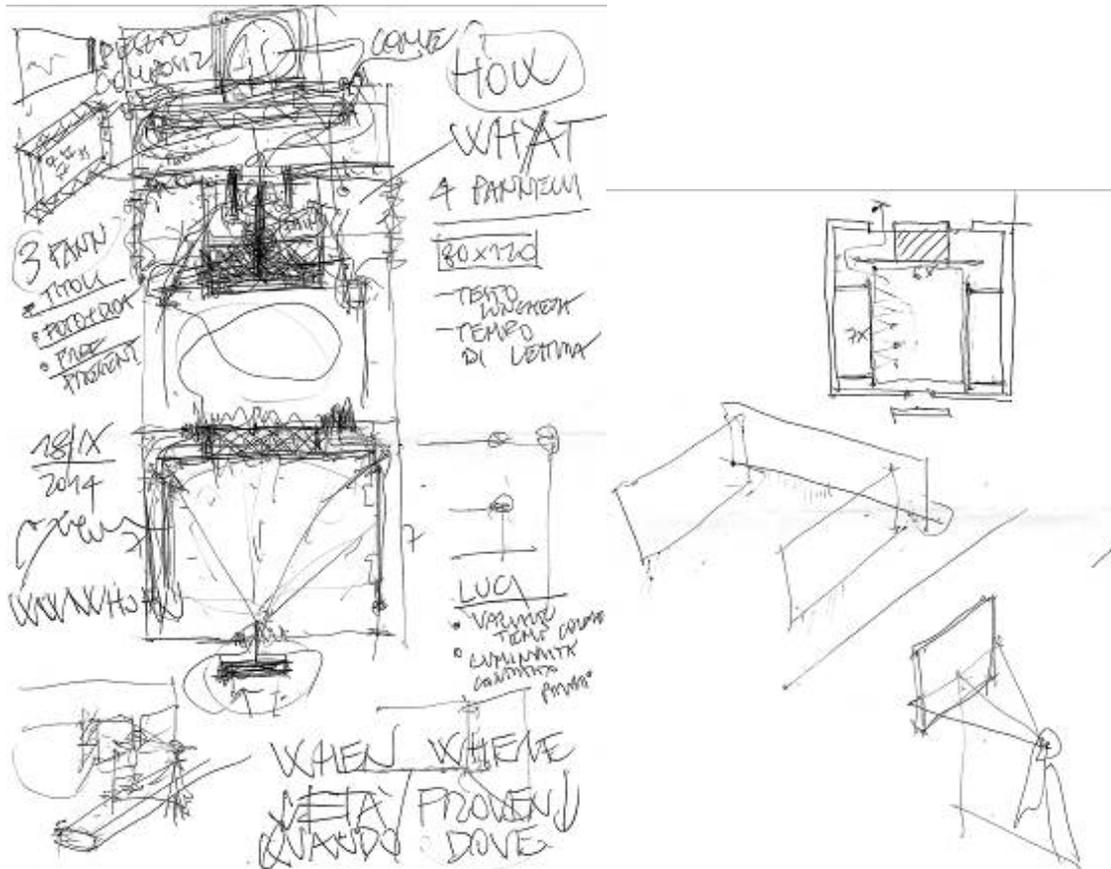
In questo modo l'esposizione crescerà in relazione alla partecipazione del pubblico e offrirà nuovi spunti di riflessione per approfondire lo studio sul rapporto tra testo e immagine: la ricerca condotta in questa sede ha mostrato come la didascalia, elemento spesso ignorato o sottovalutato dalla critica - e dai fotografi stessi - abbia in realtà un valore di rilievo per quanto riguarda la fruizione dell'immagine.

Tale importanza è emersa sia dalla disamina degli studi critici esistenti in materia, sia per quanto riguarda l'uso della fotografia come mezzo di comunicazione. Lo studio è giunto alle stesse conclusioni anche nell'analisi delle opere di arte contemporanea che impiegano come medium la fotografia accompagnata da un testo. E' stato infine confermato dall'esperimento sul campo che ha portato all'ideazione del progetto espositivo *L'immagine infinita*.

### 5.1.3.2. Il progetto finale come sintesi tra curatore e allestitore

Per un'efficace riuscita della mostra i due ambiti della curatela e dell'allestimento sono stati messi in relazione diretta con uno scambio reciproco di idee che ha condotto al prodotto finale.

Con il metodo della domanda-risposta l'idea originaria è stata progressivamente tradotta in progetto allestitivo: con l'ausilio di uno schizzo della pianta dell'ambiente è stato possibile visualizzare la fattibilità fisica e comprendere quali fossero le esigenze di materiali e di organizzazione spaziale al fine della miglior fruibilità possibile.



Partendo dall'esigenza di due ambienti di uguale forma e dimensione, è stata scelta la soluzione di due sale di pianta rettangolare orizzontale, disposte una dopo l'altra e collegate da una porta. Quest'ultima sarà collocata sulla parete antistante l'ingresso alla

prima sala e celata alla vista da uno dei pannelli espositivi. La dimensione delle sale verrà stabilita sulla base della distanza reciproca delle fotografie, calcolata in relazione all'esigenza di una duplice visione: dapprima uno sguardo d'insieme che consenta allo spettatore di cogliere in un unico colpo d'occhio l'iterazione delle 20 immagini, poi un'osservazione mirata di ogni immagine che permetta al visitatore di concentrarsi sulle singole didascalie, senza che la visione troppo ravvicinata della fotografia successiva disperda l'attenzione.

In ciascuna delle due sale le fotografie saranno collocate su 3 pannelli di cartongesso, con una scansione di 7 immagini in quelli laterali e 6 in quello che fronteggia l'ingresso. I pannelli saranno distanziati dalla parete e verrà lasciato uno spazio di circa un metro nell'intersezione tra di essi, in modo tale da creare un duplice passaggio verso la porta che conduce alla seconda sala; nello stesso tempo verrà sfruttata la presenza del pannello parallelo all'entrata per impedire che gli spettatori vedano la seconda sala mentre si trovano nella prima.

Le fotografie saranno disposte ad un'altezza di 95 cm da terra, misura calcolata tenendo conto della miglior visuale possibile sia per gli adulti sia per i bambini: questi ultimi saranno agevolati dalla presenza di una panca che fungerà da rialzo per loro e da distanziamento per la protezione delle opere.

Per quanto riguarda l'illuminazione, l'obiettivo è trovare la soluzione più efficace per favorire una migliore fruizione delle immagini e indurre lo spettatore a soffermarsi il più a lungo possibile nella sala, cosicché possa metabolizzare i contenuti e farli propri. Le opzioni individuate, che verranno testate con la simulazione in 3D mediante il programma *Sketchup*, sono due: una progressiva variazione della temperatura colore sui toni del bianco che coinvolga l'intera sala, realizzabile con un'illuminazione al led posta nella controsoffittatura, oppure una modificazione cromatica delle pareti con l'utilizzo di pareti luminose della tecnologia Barrisol<sup>612</sup>.

La seconda sala sarà speculare alla prima, con l'unica differenza che le didascalie delle 20 immagini saranno scelte in base al criterio della provenienza geografica. L'accesso

---

<sup>612</sup> <http://it.barrisol.com/prodotti-parete-luminosa.htm>

alla terza sala sarà ricavato nello stesso modo della seconda, e si aprirà nella parte di esposizione dedicata all'interazione. Alle pareti laterali ci saranno i pannelli esplicativi, ciascuno di dimensione 80 x 120 cm e con tempo di lettura stimato in 3 minuti circa. Il primo riguarda la spiegazione di come sono state raccolte le didascalie intervistando la gente, il secondo è un breve compendio del presente studio sul rapporto tra testo e immagine e il terzo è una breve presentazione di Riccardo Zipoli.

Al centro della stanza saranno collocate due mensole con una serie di *tablet* collegati ad una stampante: i visitatori potranno inserire la propria didascalia all'immagine e, dopo averla stampata, la attaccheranno al grande pannello rivestito di biadesivo e inserito in un'intelaiatura metallica che sarà collocato dopo le mensole. In questo modo si verrà a formare un'opera autonoma, costituita dal collage delle varie fotografie titolate e stampate dal pubblico, che potrà essere riproposto in mostre successive come testimonianza della riuscita dell'evento e della varietà interpretativa che una singola immagine può suscitare.

Quest'ultimo pannello sarà disposto non in asse con le altre pareti, in modo tale da creare un quarto ambiente di forma trapezoidale in cui verrà proposta, su uno schermo a muro, una ricostruzione tridimensionale del luogo rappresentato nella fotografia. Il filmato sarà affiancato, e spiegato, da un pannello che riporta la descrizione di Riccardo Zipoli sulle circostanze dello scatto: in che luogo si trovava, quali pensieri hanno accompagnato il concepimento della fotografia, l'attesa del momento perfetto. La presenza di quest'ultimo ambiente favorisce una più ampia adesione di pubblico, incontrando gli interessi di quella fetta di spettatori i cui interessi sono orientati non solo ai contenuti 'umanistici' ma anche a quelli 'scientifici' della disciplina fotografica.

Per quanto riguarda l'apparato comunicativo, i titoli iniziali delle sale sono stati modificati al fine di ottenere una maggiore immediatezza e richiamo di pubblico: invece delle denominazioni *Sala del Tempo*, *Sala dello Spazio* e *Sala dell'Interazione*, sono stati scelti i più accattivanti *Quando* per la prima sala, *Dove* per la seconda, *Che Cosa* per la terza e *Come* per la quarta. Si tratta di una strategia comunicativa che richiama il noto schema di domande su cui si fondano le inchieste giornalistiche, qui volto a

catturare l'interesse del pubblico e a suscitare la curiosità. Tale scelta si presta particolarmente bene alla versione inglese, in cui si può addirittura creare l'acronimo WWWHOW che richiama per onomatopea la tipica esclamazione anglosassone di stupore.

L'insieme di 4 domande che scandisce le sale viene riproposto come sottotitolo della mostra, il cui titolo, *L'immagine infinita*, è presentato su un pannello all'ingresso che impedisce la visione interna, al fine di incrementare la curiosità dei visitatori che in questo modo saranno invogliati ad entrare e trovare le risposte.

L'obiettivo è quello di presentare il progetto in varie sedi espositive, al fine di diffondere nel pubblico una maggiore consapevolezza nella fruizione delle immagini e di sperimentare l'efficacia di un metodo espositivo che non si limiti all'osservazione passiva ma stimoli una partecipazione attiva e inneschi la riflessione.

## **Bibliografia**

Adams 1993: A. Adams, *Ansel Adams. L'autobiografia*, Zanichelli, Bologna, 1993.

Barthes 1982: R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, Giulio Einaudi Editore – Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1982.

Barthes 1982: R. Barthes, *Il messaggio fotografico*, in R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, Giulio Einaudi Editore – Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1982, pp. 5-21.

Barthes 1982: R. Barthes, *Retorica dell'immagine*, in R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, Giulio Einaudi Editore – Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1982, pp. 22-41.

Barthes 1992: R. Barthes, *Elementi di semiologia*, Giulio Einaudi Editore – Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1992.

Barthes 1994: R. Barthes, *Miti d'oggi*, Giulio Einaudi Editore – Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1994.

Barthes 2003: R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Giulio Einaudi Editore – Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2003.

Barthes 2006: R. Barthes: *Il Senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, Giulio Einaudi Editore – Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2006.

Benjamin 2000: Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproduzione tecnica*, Einaudi, Torino, 2000.

Benjamin 2000: W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproduzione tecnica*, Einaudi, Torino, 2000, pp. 57-78.

Bonomi – Clerici 2012: I. Bonomi – L. Clerici, *Parole & immagini tra arte e comunicazione*, Accademia University Press, 2012.

Brivio 2006: G. Brivio, *Neo-Avanguardie e narratività: dalla “Narrative Art” a Sophie Calle*, tesi di laurea, 2006.

Broodthaers 2013: M. Puck Broodthaers, *Marcel Broodthaers. Libro d’immagini*, Johan & Levi editore, Monza, 2013.

Bunnell 2012: P. C Bunnell (a cura di), *Aperture Magazine Anthology: The Minor White Years, 1952-1976*, Aperture, New York, 2012.

Burgin 1982: V. Burgin (a cura di), *Thinking Photography*, Macmillan Press, Londra, 1982.

Cabassi 2011-2012: V. Cabassi, *La rinuncia al titolo. Il fenomeno del Senza titolo in arte contemporanea*, tesi di laurea, Relatore Prof. Luigi Perissinotto, Università Cà Foscari, Venezia, anno accademico 2011-2012.

Caldwell 1937: E. Caldwell, M. Bourke-White, *You Have Seen Their Faces*, University of Georgia Press, Athens, 1937.

Calle 1988: S. Calle, *Suite Venetienne*, Bay Press, Seattle (Washington), 1988.

Cappellini 2008: E. Cappellini, *Michel Tournier e la didascalia, tra immagine, realtà e scrittura*, in S. Albertazzi, F. Amigoni (a cura di), *Guardare oltre: letteratura, fotografia e altri territori*, Maltemi, Roma, 2008, pp. 125-140.

Cheronnet 1946: L. Cheronnet, *Paris Imprevu*, Editions Tel, Paris, 1946.

Cheroux 2008: C. Chéroux, *Henri Cartier – Bresson: lo sguardo del secolo*, Contrasto, Roma, 2008.

Cimorelli 2014: D. Cimorelli, R. Costantini (a cura di), *Tina Modotti*, catalogo della mostra, Palazzo Madama (Torino), 1 maggio-5 ottobre 2014, Silvana Editoriale, Milano, 2014.

Clarke 2009: G. Clarke, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Giulio Einaudi Editore – Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2009.

Clifford 1999: J. Clifford, *I frutti puri impazziscono: Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.

Combalia 2014: V. Combalia (a cura di), *Dora Maar. Nonostante Picasso*, catalogo della mostra, Palazzo Fortuny (Venezia), 8 marzo-14 luglio 2014, Skira, Milano, 2014.

Cortellazzo – Zolli 1999: M. Cortellazzo – P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli – I grandi dizionari, Bologna, 1999.

Cotton 2010: C. Cotton, *La fotografia come arte contemporanea*, Giulio Einaudi Editore – Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2010.

Danziger 1977: J. Danziger - B. Conrad, *Interviews with Master Photographers: Minor White, Imogen Cunningham, Cornell Capa, Elliott Erwitt, Yousuf Karsh, Arnold Newman, Lord Snowdon, Brett Weston*, Paddington Press, New York, 1977.

De Cecco – Romano: E. De Cecco - G. Romano, *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Postmedia Books, Miano, 2002.

De Donno 2009: A. De Donno, *Michael Tournier: la scrittura e il suo doppio*, Manni, San Cesario di Lecce, 2009.

De Micheli 2005: M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 2005.

Dell'Arte 2004: S. Dell'Arte, *Fotografia e diritto*, Expert, Forlì, 2004.

Dorfles 2009: G. Dorfles, *Arte e comunicazione*, Electa, Firenze, 2009.

Dubois 1983: P. Dubois, *L'acte photographique*, Nathan, Paris, 1983.

Eco 1975: U. Eco, *Critica dell'iconismo*, in *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975.

Eco 1975 a: U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975.

Eco 1978: U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1978.

Eco 1980: U. Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1980.

Eco 1985: U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1985.

*Edward Weston and Clarence John Laughlin 1982: Edward Weston and Clarence John Laughlin. An introduction to the third world of photography*, catalogo della mostra, New Orleans Museum of Art, 1982.

Eliot 1920: T. S. Eliot, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Methuen, Londra, 1920.

Farassino 2007: Alberto Farassino, *Jean-Luc Godard*, Editrice il Castore - Il Castoro Cinema, 2007.

Finocchi 2012: R. Finocchi, A. Perri (a cura di), *No reflex. Semiotica ed estetica della fotografia digitale*, Graphofeel Edizioni, Roma, 2012.

Flusser 2006: V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, 2006.

*Fotografia del XX secolo* 2013: *Fotografia del XX secolo. Museo Ludwig Colonia*, Taschen, Colonia, 2013.

G. Freund, *Fotografia e società. Riflessione teorica ed esperienza pratica di un'allieva di Adorno*, Einaudi, Torino, 1974.

Gerald Gardner, *Who's in charge here*, Ballantine, New York, 1980.

R.Giannatelli - P.C. Rivoltella (a cura di), *Teleduchiamo. Linee per un uso didattico della televisione*, Elledici, Torino – Leumann, 1994.

W. Guadagnini, *Fotografia*, Zanichelli, Bologna, 2012.

J. A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, Chicago, 2004.

M. Heiferman, *La fotografia cambia tutto. Come il mezzo fotografico cambia la nostra vita*, Contrasto, Roma, 2012.

M. Heiting - T. Pitts, *Edward Weston*, Taschen, Colonia, 2012.

Horvat 2014: F. Horvat, *House with fifteen Keys*, Edition Terrebleue, Parigi, 2014.

Jakobson 2002: R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 2002.

Jung 2007: C. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Tea, Milano, 2007.

Keim 1963: J. A. Keim, *La fotografia e la sua didascalìa*, in "Lo spettacolo", Anno XIII, N. 1 gennaio – marzo 1963, Roma, pp. 3-18.

Koetzle 2011: H. M. Koetzle, *50 icone della fotografia. Le storie dietro gli scatti*, Taschen, Colonia, 2011.

Lange – Schuster Taylor 1939: D. Lange - P. Schuster Taylor, *An American exodus: a record of human erosion*, Reynal & Hitchcock, New York, 1939.

Laughlin 1973: J. C. Laughlin, *Clarence John Laughlin: The Personal Eye*, in “Aperture”, vol. 27, n. 3-4, 1973.

Laughlin 1988: J. C. Laughlin, *Ghosts along the Mississippi*, Bonanza Books, Modesto (California), 1988.

Lindekens 1980: R. Lindekens, *Semiotica della fotografia*, Il Laboratorio, Napoli, 1980.

Linker 1990: K. Linker, *Love for Sale. The word and Pictures of Barbara Kruger*, Harry N. Abrams, New York, 1990.

Marra 1999: C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia “senza combattimento”*, Bruno Mondadori, Milano, 1999.

Marra 2001: C. Marra, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni '60 a oggi*, Bruno Mondadori, Milano, 2001.

Marini Mariucci 1979: F. Marini Mariucci, *Il testo e il lettore*, Armando, Roma, 1979.

Meek 2007: J. Meek, *Clarence John Laughlin. Prophet without Honor*, University Press of Mississippi, Ridgewood, Stati Uniti, 2007.

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

Newhall 1984: B. Newhall, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino, 1984.

N. Newhall 1952: N. Newhall, *The Caption. The mutual relation of words/photographs*, in “Aperture”, vol. I, 1952, in P. C Bunnell (a cura di), *Aperture Magazine Anthology: The Minor White Years, 1952-1976*, Aperture, New York, 2012, pp. 66-79.

Pancotto 2010: P. P. Pancotto, *Arte contemporanea: dal minimalismo alle ultime tendenze*, Carocci Editore, Roma, 2010.

Parlotti 2000: Annalisa Parlotti, *Usi e abusi dell’immagine fotografica*, I.S.U. Università Cattolica, Milano, 2000.

Pessoa 2010: F. Pessoa, *Il libro dell’inquietudine*, Newton Compton, Roma, 2010.

Peirce 2003: C. S. Peirce, *Opere*, Bompiani, 2003.

Prieto 1971: L. J. Prieto, *Lineamenti di semiologia. Messaggi e segnali*, Milano, 1971.

Schaeffer 1987: J. M. Schaeffer, *L’image precare. Du dispositif photographique*, Seuil, Paris, 1987.

Sergio 2010: G. Sergio, *Parole di moda. Il “Corriere delle Dame” e il lessico della moda nell’Ottocento*, Franco Angeli, Milano 2010.

Sullerot 1963: E. Sullerot, *Photoromans et œuvres littéraires*, in “Communication”, vol. 2, n. 7, 1963, pp. 77-85.

Smargiassi 2009: M. Smargiassi, *Un’autentica bugia*, Contrasto, Roma, 2009.

Sontag 2004: S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Giulio Einaudi Editore – Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2004.

Steichen 1955: E. Steichen, *The Family of Man*, catalogo della mostra, 1955, Museum of Modern Art, New York, 1955.

Stieglitz 2013: A. Stieglitz, *Camera Work. The complete Photographs 1903-1917*, Taschen, Colonia, 2013.

Suzuki 1970: D. T. Suzuki, *Introduzione al buddhismo zen*, Astrolabio Ubaldini, Roma, 1970.

Tabucchi 1984: A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, Sellerio, Palermo, 1984.

Tournier 1979: M. Tournier, *Des clefs et des serrures: images et proses*, Hachette, Parigi, 1979.

Tournier – Boubat 1981: M. Tournier - E. Boubat, *Vues de Dos*, Editions Gallimard, Parigi, 1981.

Tournier 1992: M. Tournier, *Le Crépuscule des masques. Photos et photographes*, Editions Hoebeke, Parigi, 1992.

Trachtenberg 2001: A. Trachtenberg, *Dream Street: W. Eugene Smith's Pittsburgh Project*, Edited by Sam Stephenson, 2001.

Turzio 2011: S. Turzio, *L'illustrazione dei sentimenti nazional-popolari*, in "Aracne", rivista on-line, <http://www.aracne-rivista.it/>, n. 1, 2011.

Tzara 1948: T. Tzara, *Le surréalisme et l'après-guerre*, Nagel, Parigi, 1948.

Vaccari 2011: F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Giulio Einaudi Editore – Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2011.

Vattese – Fabbri – Pierini 2002: A. Vattese – P. Fabbri – M. Pierini, Barbara Kruger, catalogo della mostra, 22 giugno-5 settembre 2002, Palazzo delle Papesse, Siena, Charta, Milano, 2002.

White 1963: Minor White, *Equivalence: The Perennial Trend*, PSA Journal, Vol. 29, n. 7, Oklahoma City, 1963, pp. 17-21.

White 1969: M. White, *Mirrors Messages Manifestations*, Aperture, New York, 1969.

Whiting 1946: John R. Whiting, *Photography is a language*, Ziff-Davis Publishing Company, Chicago, 1946.

Wilson 2003: K. Wilson, *The Intimate Gallery and the "Equivalents": Spirituality in the 1920s Work of Stieglitz*, in "The Art Bulletin", vol. 85, No. 4, Dicembre 2003, pp. 746-768.

Zipoli 2014: R. Zipoli, *Il travertino incantato. Scene dalla cattedrale di san Cerbone*, catalogo della mostra, Toscana Foto Festival, 9 luglio – 10 agosto 2014, Chiostro di Sant'Agostino, Massa Marittima, progetto grafico Alberto Prandi, 2014.

## Sitografia

[http://www.aesvi.it/cms/attach/editor/INTERNAZIONALE\\_01.pdf](http://www.aesvi.it/cms/attach/editor/INTERNAZIONALE_01.pdf)

[anpi.it/media/uploads/patria/2009/1/LE\\_FOTOSTORIE\\_26.pdf](http://anpi.it/media/uploads/patria/2009/1/LE_FOTOSTORIE_26.pdf)

<http://artandwomenfa2012.blogspot.it/2012/11/im-just-saying-shes-artist-who-works.html>

<https://artsy.net/artwork/sophie-calle-jean-yves-le-gavre-23rd-sleeper>

<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/Barbara-Kruger.html>

<http://www.auguste-piccard.ch>

[www.baldessari.org](http://www.baldessari.org)

[www.barbarakruger.com](http://www.barbarakruger.com)

<http://it.barrisol.com/prodotti-parete-luminosa.htm>

[http://beniculturali.ilc.cnr.it:8080/Isis/servlet/Isis?Conf=/usr/local/IsisGas/FotoConf/Foto.sys6.file&Obj=@Insmlid.pft&Opt=search&Field0=zzA00/03215%20\\*%20cts=t](http://beniculturali.ilc.cnr.it:8080/Isis/servlet/Isis?Conf=/usr/local/IsisGas/FotoConf/Foto.sys6.file&Obj=@Insmlid.pft&Opt=search&Field0=zzA00/03215%20*%20cts=t)

<http://blogues.journaldemontreal.com/francoisbugingo/2014/01/>

<http://www.criticaletteraria.org/2014/02/fotoromanzi-lancio-storia.html>

<http://croweitalia.altervista.org/Proof/proof.htm>

<http://www.cultframe.com/2012/06/minor-white/>

<http://davidseymour.com/>

<http://www.dazeddigital.com/photography/article/11464/1/20-qas-gillian-wearing>

<http://edgerton-digital-collections.org/>

[http://www.edward-weston.com/edward\\_weston\\_natural\\_3.htm](http://www.edward-weston.com/edward_weston_natural_3.htm)

[http://www.fondazionepaolini.it/files\\_opere/Giovane\\_che\\_guarda\\_Lorenzo\\_Lotto\\_1967.pdf](http://www.fondazionepaolini.it/files_opere/Giovane_che_guarda_Lorenzo_Lotto_1967.pdf)

<http://foodpsychology.cornell.edu/op/finaltest>

<http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/filosofiacritica/barthes.PDF>

<http://henryhargreaves.com/no-seconds>

<http://www.independent.co.uk/news/people/obituary-philippe-thomas-1603577.html>

[http://www.interlex.it/testi/141\\_633.htm](http://www.interlex.it/testi/141_633.htm)

[http://issuu.com/actes\\_sud/docs/aveuglesactessud#embed](http://issuu.com/actes_sud/docs/aveuglesactessud#embed)

[http://www.lettere.unimi.it/Spazio\\_Filosofico/leparole/duemilasei/Faessler06.pdf](http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemilasei/Faessler06.pdf)

<http://www.lastmealsproject.com/pages.html>

[www.magnumphotos.com](http://www.magnumphotos.com)

[http://www.mamco.ch/expositions/encours/Philippe\\_Thomas\\_Agency\\_EN.html](http://www.mamco.ch/expositions/encours/Philippe_Thomas_Agency_EN.html)

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2001.228a-pp>

<http://www.nicolafocci.com/2013/10/minor-white-il-metaforista-della-fotografia/>

[http://www.paolofabbri.it/interviste/immagini\\_giuste.html](http://www.paolofabbri.it/interviste/immagini_giuste.html)

<http://publicdelivery.org/barbara-kruger-art-matters-bus/>

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/02/25/sophie-calle.html>

<http://www.rogerwelch.com/work/1990/28>

<http://samiyashakirhealthblog.wordpress.com/2013/04/07/your-comfort-is-my-silence/>

<http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2012/08/06/il-mondo-visto-di-spalle/>

<http://www.storiaxxisecolo.it/fascismo/fascismo17g.htm>

<http://www.thearchiveislimited.com/john-baldessari-wrong-1966-1968/>

[http://www.tracce.it/?id=480&id\\_n=38346](http://www.tracce.it/?id=480&id_n=38346)

[www.treccani.it/enciclopedia/](http://www.treccani.it/enciclopedia/)

<http://www.ubertazzi.it/it/codice/doc17.pdf>

[www.vanityfair.it](http://www.vanityfair.it)

<http://www.vice.com/read/two-pints-of-mint-choc-chip-or-a-single-olive>

## Immagini: esempi delle tipologie di classificazione

### Didascalie denotative

#### 1. Indicazione del luogo di scatto



André Kertész: *Champs Elysées* (1930)



Berenice Abbott:  
*Wall Street, New  
York* (1933)



Ansel Adams: *Sierra Nevada* (1944)



Bill Brandt: *Stonehenge* (1947)



Mario de Biasi: *Sardegna* (1954)



Henri Cartier-Bresson: *Rue Mouffetard, Parigi* (1958)



Arno Fischer: *Berlino* (1958)



Ian Berry: *Elisabethville* (1960)



Lee Friedlander: *New York* (1964)

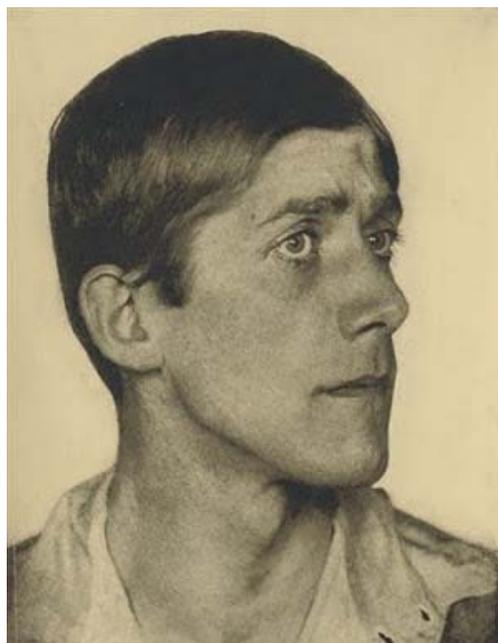


Martin Parr: *New Brighton* (1984)

## 2. Nome della persona ritratta



Nadar: *Sarah Bernhardt* (1864)



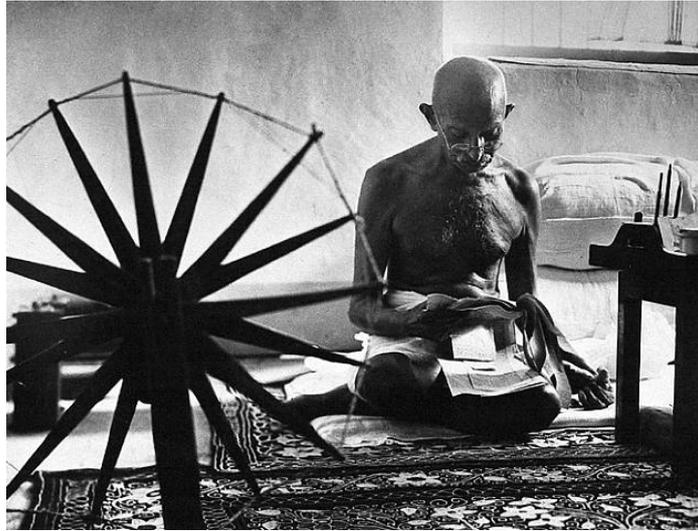
Hugo Erfurth: *Oskar Kokoscka* (1927)



Konrad Ressler: *Bertolt Brecht* (1927)



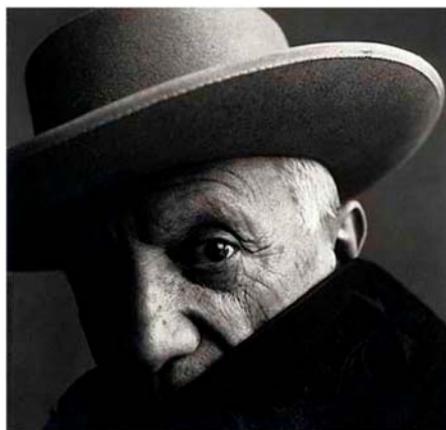
Edward Steichen: *Charlie Chaplin* (1931)



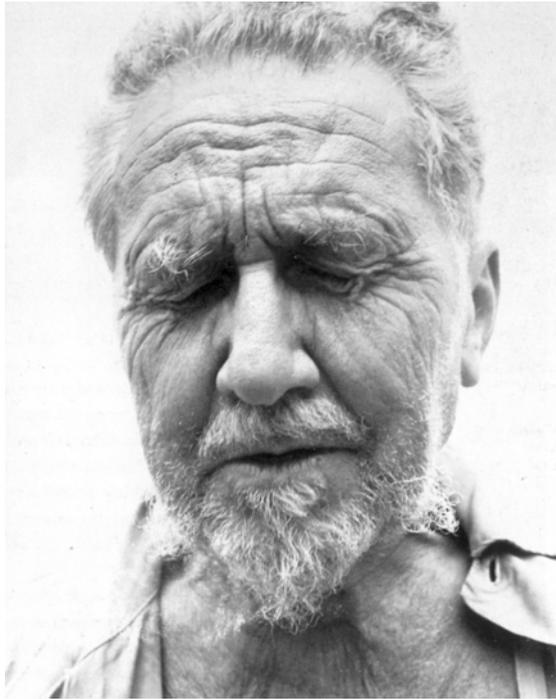
Margaret Bourke-White: *Mahatma Gandhi* (1946)



Cecil Beaton: *Marilyn Monroe* (1956)



Irving Penn: *Pablo Picasso* (1957)



Richard Avedon: *Ezra Pound* (1958)



Cornell Capa: *Boris Pasternak* (1958)



Benjamin Katz: *Joseph Beuys* (1981)

### 3. Identificazione professionale



Warren Thompson: *La pittrice* (1850)



John Thomson: *Il lustrascarpe indipendente* (1876)



Alfred Stieglitz: *La rammendatrice di reti* (1894)



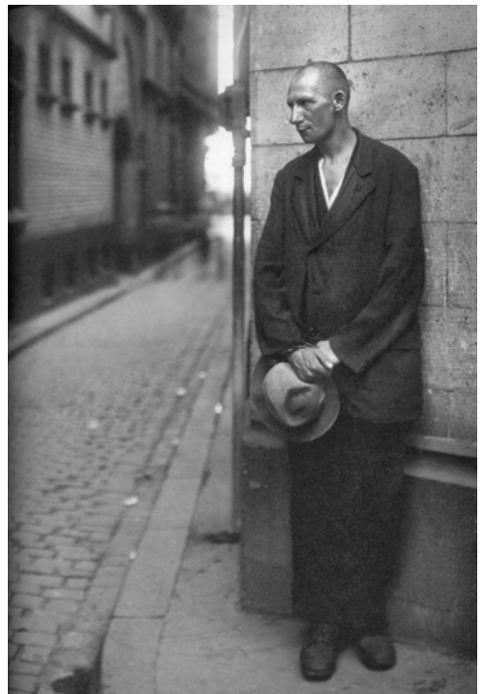
Eugène Atget: *Cenciaiolo* (1899-1900)



Ernest James Bellocq: *Prostituta* (1912)



Lewis Hine: *Operaia in una filatura del New England* (1913)



August Sander: *Disoccupato* (1928)



David Seymour: *Giovani minatori* (1935)



Eugene Smith: *La filatrice* (1951)

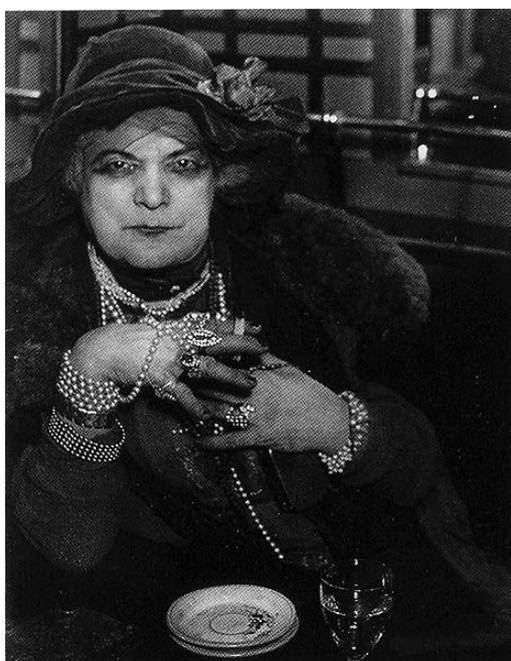


Steve McCurry: *Un fotografo con la sua macchina* (1992)

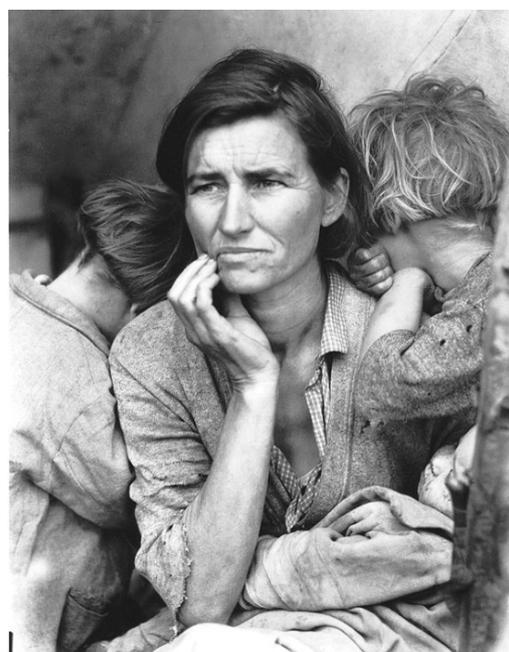
#### 4. Didascalia descrittiva



Lewis Hine: *Il lavoro in vetreria* (1909)



Brassai: *La prostituta Bijou nel bar de la lune, Montmartre, Parigi* (1933)



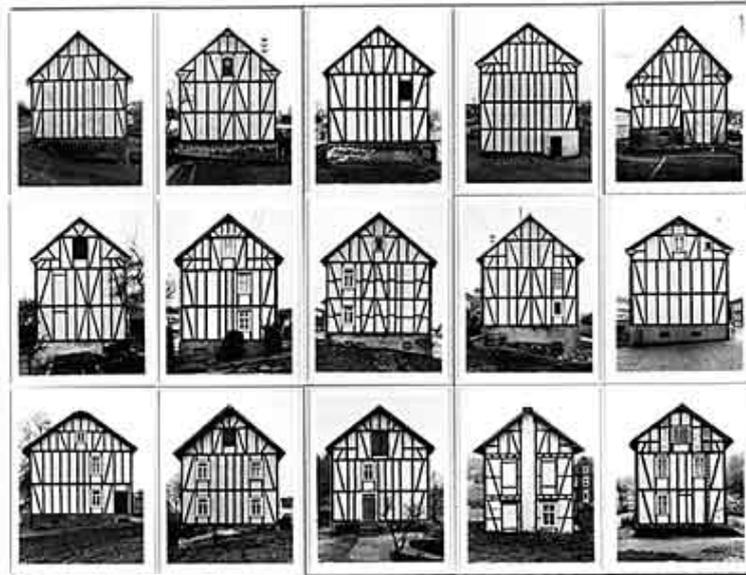
Dorothea Lange: *Madre migrante* (1936)



Margaret Bourke-White: *Casa di un mezzadro* (1937)



Robert Capa: *Trasporto dei feriti sulla carriola* (1944)



Bernd e Hilla Becher: *Tipologia di case con intelaiatura reticolare visibile* (1959-1974)



Hanns Hubmann: *Willy Brandt si inginocchia di fronte al monumento al ghetto di Varsavia (1970)*



Garry Winogrand: *Dimostrazione per la pace al Central Park, New York (1970)*



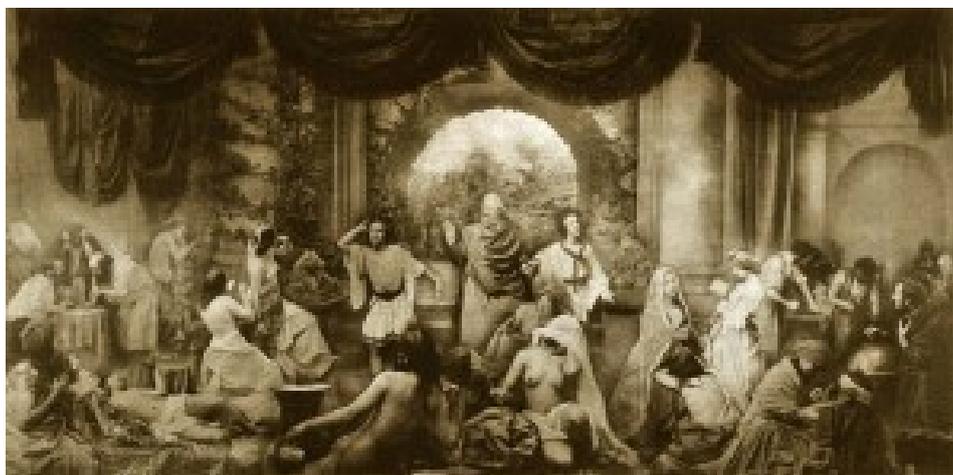
David Goldblatt: *Luke Kgatitsoe nella sua casa, demolita dal governo nel febbraio 1984, dopo l'allontanamento forzato degli abitanti di Magopa, un'azienda agricola di proprietà dei neri, che era stata definita una 'macchia nera', distretto di Ventersdrop (1986)*



Christopher Anderson: *La polizia arresta i dimostranti del movimento Occupazione di Wall Street (2011)*

## Didascalie connotative

### 1. Simbolica



Oscar Gustave Rejlander: *I due modi di vivere* (1857)



Alfred Stieglitz: *Equivalenti* (1927)



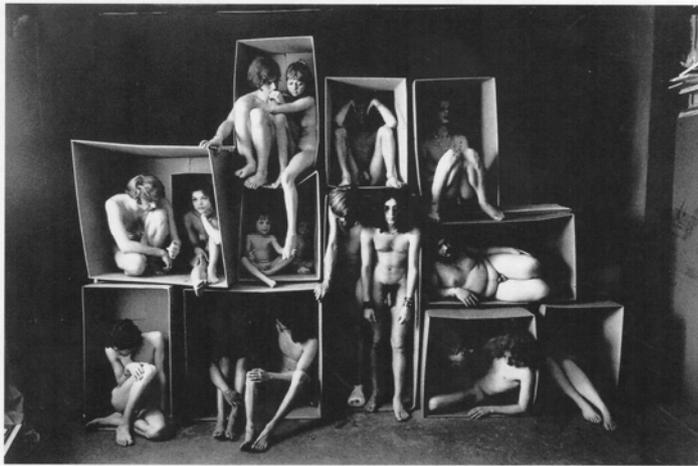
Herbert Bayer: *La solitudine del cittadino* (1932)



Clarence John Laughlin: *La Creatura dalla Casa* (1938)



Minor White: *I tre terzi* (1957)



Will McBride: *Sovrappopolazione* (1969)



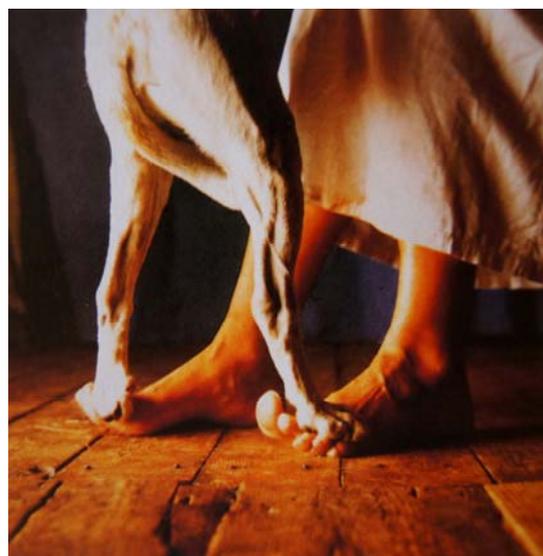
Arno Jansen: *I confusi defluiti* (1975)



Marlo Broekmans: *La ruota o il Cristo donna* (1983)



Tono Stano: *I rapporti di oggi* (1988)



Bettina Gruber: *Due specie notturne* (1990)

## 2. Gioco associativo tra forme



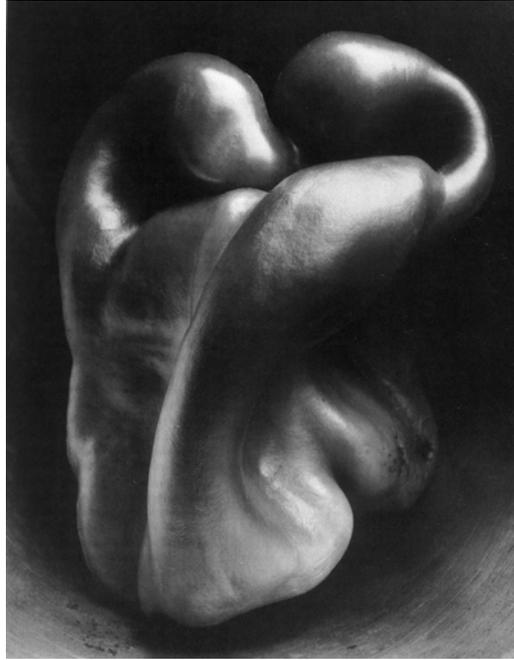
Frederick H. Evans: *Il mare di gradini* (1903)



Edward Steichen: *Spina dorsale e costole di un girasole* (1920)



Tina Modotti: *Pieghe di tessuto* (1925)



Edward Weston: *Peperone* (1930)



Edward Weston: *Foglia di cavolo* (1931)



Harold E. Edgerton: *Corona di latte* (1936)



Edward Weston: *Dune, Oceano* (1936)



Horst P. Horst: *Il giro dell'orologio* (1987)



Riccardo Zipoli: *Il lupo e la luna* (2013)

### 3. Ironica/ provocatoria



Man Ray: *Kiki, Violon d'Ingres* (1924)



Bernd Lohse: *Così si vive negli Stati Uniti* (1937)



Otto Steinert: *Un ped-one* (1950)



Weegee: *Aggiungere semplicemente acqua bollente* (1950)



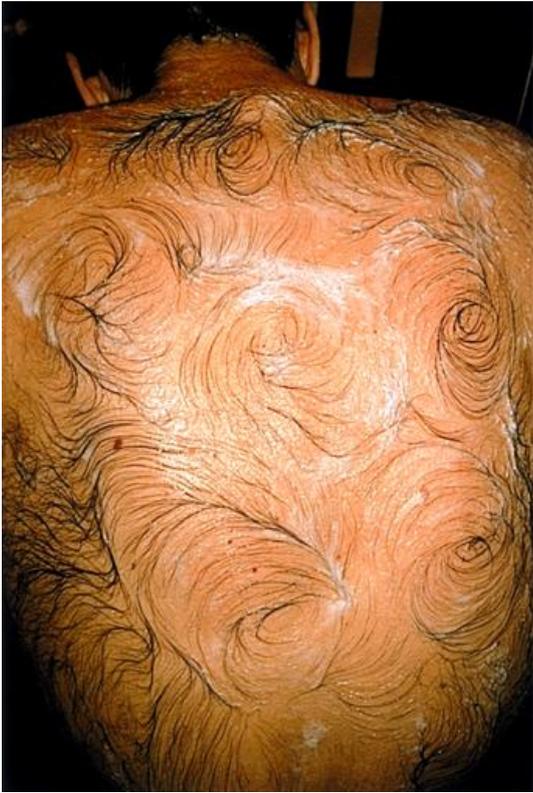
Diane Arbus: *Gemelle identiche* (1967)



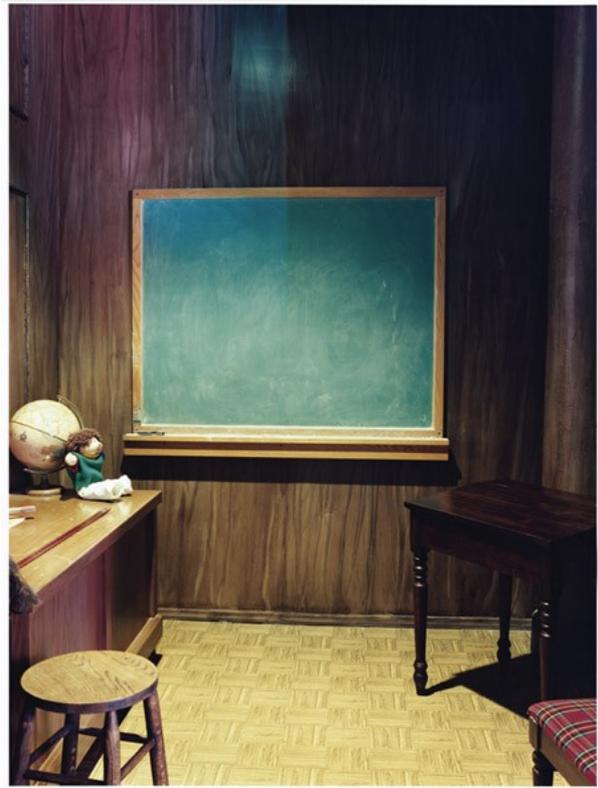
Pan Walther: *Il tedesco ingenuo* (1983)



Joel Peter Witkin: *Courbet nei bagni di Rejlander* (1985)



Mona Hatoum: *Van Gogh's Back* (1995)



Katharina Bosse: *Classroom* (1998)



Frank Horvat: *Pigeon Apartheid* (1999)

#### 4. Critica sociale



Jacob Riis: *Cinque centesimi a letto* (1890)



Tina Modotti: *Eleganza e povertà* (1928)



George Rodger: *Gli elmetti smarriti vengono indossati da chiunque riesca a prenderli* (1940)



Werner Bischof: *Orfanotrofio per bambini rimasti senza genitori e senza casa a causa della guerra* (1947)



Ronald Haeberle: *Persone in procinto di essere fucilate* (1969)



Ferdinando Scianna: *Libano. Beirut. Guerra civile. Miliziano Cristiano* (1976)



Philip-Lorca diCorcia: *Eddie Anderson; 21 years old; Houston, Texas; \$20 (1990-92)*



Oleg Kulik: *Family of the future (1992)*



John Wayne Gacy

- 52 yrs
- Illinois
- Rape, 33 counts of murder
- Lethal injection

- 12 fried shrimp
- Bucket of original recipe KFC\*
- French Fries
- 1 lb of Strawberries

\*prior to being convicted  
Gacy had managed 3 KFC restaurants

Henry Hargreaves: serie *No seconds* (2012)

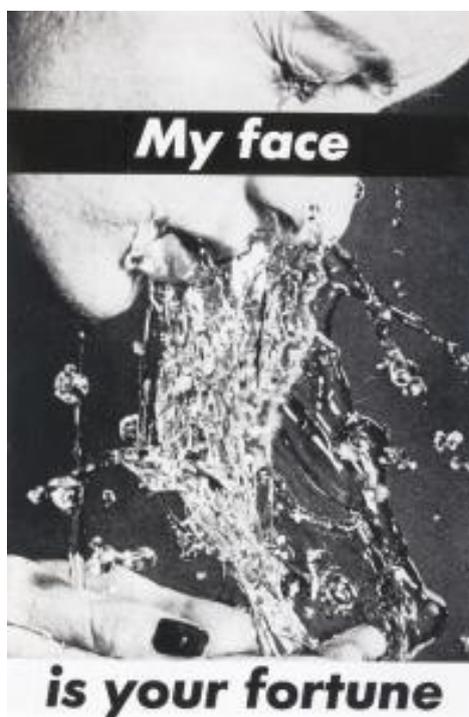
**Didascalie iterative**



Paul Strand: *Blind* (1916)



Dora Maar: *Niente elemosina. Voglio un lavoro* (1934)



Barbara Kruger: *My face is Your Fortune* (1982)

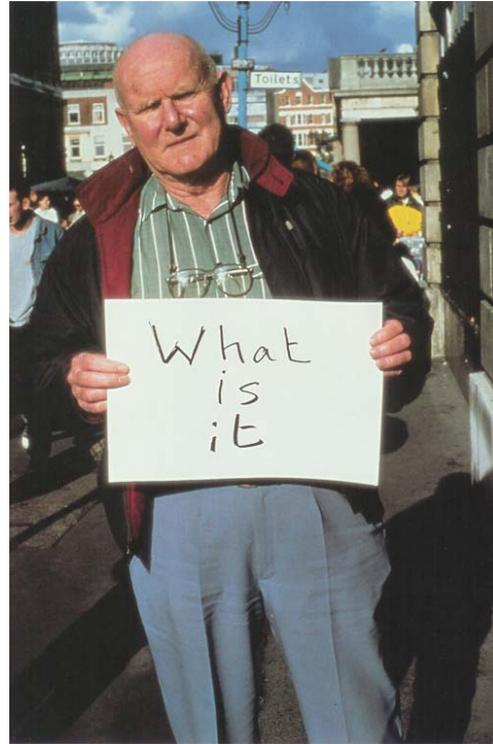


Burkhard Juttner: *La regina delle frittore* (1987)

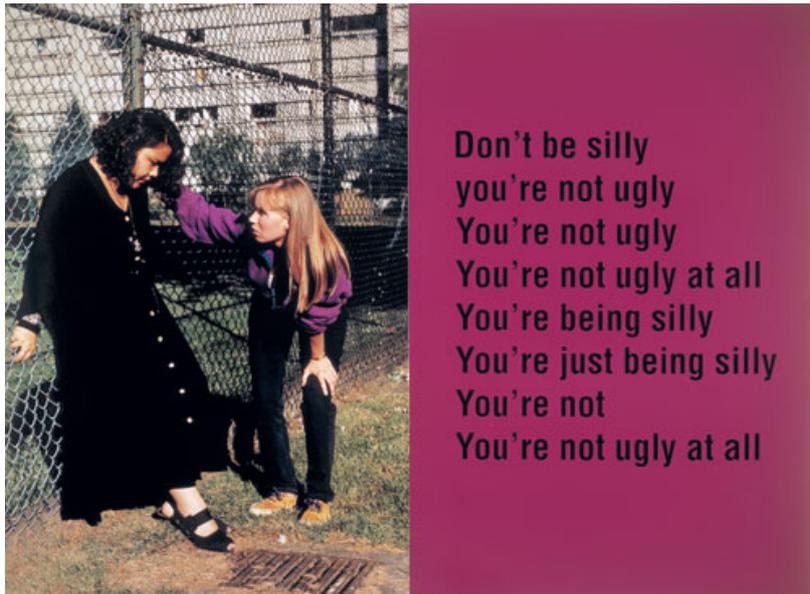


POST CRUCIFIXION

Christine Webster: *Post Crucifixion* (1988)



Gillian Wearing: *Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say* (1992-93)



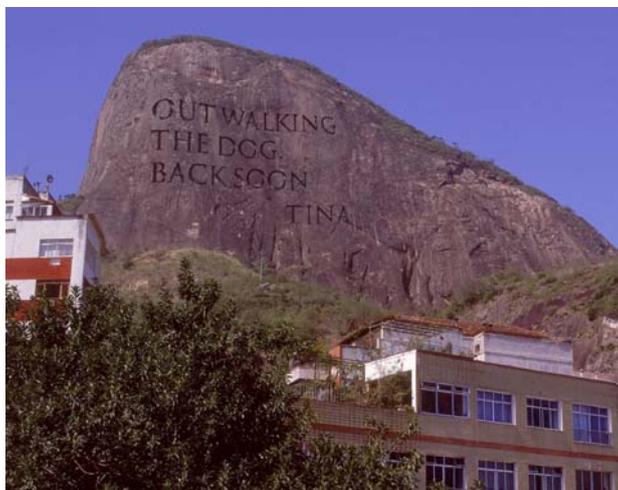
Kenneth Lum: *Don't Be Silly, You're Not Ugly* (1993)



David Shrigley: *Ignore This Building* (1998)



Elina Brotherus: *Le Nez de Monsieur Cheval* (1999)



Wim Delvoye: *Out Walking the Dog* (2000)

*Senza titolo*



Friedrich Seidenstucker: *Senza titolo*  
(*uomo che dorme*) (1932-1936)



Brian Brake: *Senza titolo* (*medico popolare cinese*) (1950)



William Eggleston: *Senza titolo* (1970)



Banka Pavel: *Senza titolo* (1984)



Judith Joy Ross: *Senza titolo* (1988)



Richard Prince: *Senza titolo (fidanzata)* (1993)



Richard Billingham, *Senza titolo* (1994)



Cindy Sherman: *Senza titolo #400* (2000)



Rachel Harrison: *Senza titolo (Perth Ammboy)* (2001)



Xwelethu Mthethwa: *Senza titolo* (2003)