

DAVANTI A UNA FOTOGRAFIA
IMMAGINI, METODI D'ANALISI, INTERPRETAZIONI

a cura di
Giovanni Curtis e Giacomo Daniele Fragapane



BONANNO EDITORE

ISBN 978-88-6318-221-7

Proprietà artistiche e letterarie riservate
Copyright © 2019 – Gruppo Editoriale Bonanno s.r.l.
Acireale - Roma

www.gebonanno.com
gebonanno@gmail.com

INDICE

Davanti a una fotografia. Questioni preliminari e riflessioni a posteriori <i>Giovanni Curtis e Giacomo Daniele Fragapane</i>	pag. 7
Fotografia informante. Sull'immaginazione tecnica di Paolo Pellegrin <i>Dario Cecchi</i>	” 29
La grande disillusione. Corpi «sgrammaticati» del potere in una fotografia di Erich Salomon <i>Giovanni Curtis</i>	” 43
Mai Lahlà, 13 febbraio 1936 <i>Adolfo Mignemi</i>	” 63
Etnografia di un fotomontaggio di famiglia <i>Francesco Marano</i>	” 83
Per un'educazione all'immagine e ai linguaggi artistici: il metodo fenomenologico-sperimentale per la lettura degli aspetti percettivi, delle qualità espressive, dei simboli e dei significati <i>Valeria Biasi</i>	” 107
Professione fotografa. Percorsi di sguardi e trame narrative <i>Lucia Miodini</i>	” 131
Esclusi, confinati, annegati. Su un autoritratto di Paolo Gioli <i>Giacomo Daniele Fragapane</i>	” 157

Prologo a diario segreto contraffatto di Giorgio Barberio Corsetti e Studio azzurro. Una fotografia immortala il video teatro italiano <i>Anna Maria Monteverdi</i>	pag. 179
Il tempo è sempre in tempo <i>Alberto Di Cintio</i>	” 193

ETNOGRAFIA DI UN FOTOMONTAGGIO DI FAMIGLIA

Francesco Marano



Fotografo anonimo. Fotomontaggio, ritocchi a tempera, dimensioni cm 40x50

1. L'OGGETTO

Il documento visivo qui analizzato consiste in un'immagine polimaterica fissata su supporto di carta fotografica di dimensioni 40x50cm e incollata su uno strato di garza telata a sua volta ade-

rente a una sottile tavola di legno¹. Non si tratta di una “fotografia”, ma di un oggetto complesso in cui la fotografia è soltanto il medium di partenza. L’immagine finale, che nel corso di queste pagine continueremo a denominare “fotomontaggio”, è il risultato di operazioni tecniche elaborate compiute dopo il lavoro in camera oscura, riguardanti il taglio delle fotografie, l’incollaggio e il ritocco.

L’immagine, a colori e incorniciata, è attualmente esposta su una parete della camera da letto di Carmela Pellettieri (n. 1945), a Laurenzana, un piccolo centro in provincia di Potenza. Nell’immagine compaiono, da sinistra: Anna Ungaro² (la bambina, madre di Carmela Pellettieri), Salvatore Ungaro³ (padre di Anna e marito di Maria Carmela Cafarelli) e Maria Carmela Cafarelli Ungaro⁴. Nel 1985, a causa della rottura di una tubazione nell’abitazione di Carmela Pellettieri, l’immagine si inumidisce e gualcisce. Al “restauro”, che conferirà al fotomontaggio la sua attuale forma, provvede Carmela Beneventi⁵, cugina (figlia della sorella di Anna Ungaro) di Carmela Pellettieri, che incolla l’immagine su uno strato di garza, la fissa su una tavoletta di legno e aggiunge sulle figure alcuni visibili ritocchi a tempera bianca: i polsini della donna, le medaglie dell’uomo, le camicie di entrambi.

Un’analisi di questo oggetto visivo, priva degli apporti forniti dalle testimonianze orali, si limiterebbe a una generica interpretazione sulle tecniche usate, sullo stile e il *setting* della fotografia storicamente contestualizzati. Il contributo fornito dalle fonti orali, quando disponibile, è sempre indispensabile per interpretare un documento (Marano 1994a), di qualsiasi tipo esso sia, da una prospettiva antropologica, perché consente di rilevare i significati che a esso sono stati attribuiti nel corso della sua sto-

¹ Questo saggio è il risultato di una revisione del mio articolo *Credere per vedere. Etnografia di un fotomontaggio di famiglia*, «Archivio di Etnografia», vol. 2, n. 2, 2000: 47-63.

² Anna Ungaro è nata nel 1909 e deceduta nel 1998.

³ Salvatore Ungaro è nato da Pietro e Anna Zito il 6 febbraio 1880 ed è deceduto il 25 luglio 1952.

⁴ Maria Carmela Cafarelli Ungaro è nata il 14 settembre 1889 ed è deceduta il 4 luglio 1970.

⁵ Carmela Beneventi aveva sposato Francesco Lorenzo che ha esercitato per un breve periodo, fra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta del secolo scorso, il mestiere di fotografo a Laurenzana.

ria sociale – significati rintracciabili in relazione alle persone che l'hanno posseduto e ai contesti che ha attraversato.

La conversazione con Carmela Pellettieri ha consentito pertanto di incrociare i dati visivi contenuti nella fotografia con le fonti orali e documentali disponibili permettendo così di arrivare a una descrizione densa e soggettivata dell'immagine secondo un metodo, quello della visione delle fotografie insieme a informatori, che costituisce un utile e ben collaudato strumento per la ricerca sul campo (Geffroy 1990). Utilizzando dunque il metodo della *photo-elicitation*, è stato possibile ripercorrere gli usi e le manipolazioni dell'immagine, ponendo in connessione il rappresentato e il vissuto, l'evento fotografato, i contesti socioculturali e le biografie.

Dalla prospettiva etnografica, l'analisi di una immagine, di un singolo documento visivo o di un *corpus* non può essere condotta soltanto sulla base del contenuto delle immagini, della loro qualità enunciativa, ma anche cercando le connessioni con i contesti sociali e culturali. A tale riguardo, Marcus Banks osserva che una fotografia «è un oggetto materiale che ha sia una forma che un contenuto. Una volta sviluppata e stampata, essa può essere incollata dal suo proprietario in un album, mostrata a conoscenti e sconosciuti, spedita a parenti e amici, esposta in una galleria, schedata in un archivio, conservata dalle persone care al proprietario dopo la sua morte, e così via. Una volta apparsa nel mondo, essa inizia un percorso durante il quale accumula una serie di legami e incorporamenti sociali» (Banks 1998: 18).

Lo studio di una immagine o di un corpus di immagini con un approccio antropologico prende le mosse dal superamento di una concezione dell'immagine come mimesi creativa della realtà; esso non può essere condotto focalizzandosi esclusivamente sullo stile dell'autore o sui valori figurativi: la fotografia è infatti dell'ordine dell'*indice* peirciano, traccia di un reale dal quale essa non può mai, o mai completamente, trascendere; e pertanto essa va considerata come atto che va compreso prendendo in considerazione «le modalità tecniche di costituzione dell'immagine (l'impronta luminosa), ma anche, con una estensione progressiva, l'insieme dei dati che definiscono, a tutti i livelli, il rapporto di quest'ultima con la sua situazione referenziale, sia al momento della produzione (rapporto col referente e col soggetto-operatore: il gesto dello sguardo sull'oggetto: momento della "ripresa"),

sia a quello della ricezione (rapporto col soggetto-spettatore: il gesto dello sguardo sul segno: momento dello stupore o del fraintendimento). È dunque tutto il campo della referenza che entra in gioco per ciascuna immagine. In questo senso, la fotografia è la *necessità assoluta del punto di vista pragmatico*» (Dubois 1996, cit. in Marra 2001: 177).

Dunque va abbandonato l'approccio semiotico che riduce il significato di una immagine all'uso di un codice condiviso fra "emittente" e "ricevente" dell'immagine. Come scrive Burgin, «l'intelligibilità di una fotografia non è una cosa semplice: le fotografie sono *testi* iscritti nei termini di ciò che possiamo chiamare "discorso fotografico", ma questo discorso, come ogni altro, è il luogo di una complessa "intertestualità", una serie sovrapposta di precedenti testi "dati per scontati" in una particolare congiuntura storica e culturale. [...] Qualunque specificità possa essere attribuita alla fotografia al livello di immagine è inestricabilmente connessa all'interno della specificità degli atti sociali che informano la fotografia e i suoi significati» (Burgin 2001: 67).

In sintesi, l'approccio antropologico indaga i contesti della fotografia, le pratiche nelle quali i soggetti attribuiscono un significato sociale a se stessi all'interno di relazioni (con oggetti e soggetti). Per l'analisi antropologica della fotografia, Beatrix Heintze ha proposto di individuare e definire tre tipi di contesto: il contesto di produzione, il contesto d'uso e il contesto di ricezione i quali, pur separati concettualmente, sono sempre interrelati nella pratica (Heintze 1990). Il contesto di produzione è determinato dai fattori storici e culturali intervenuti al momento dell'atto fotografico, sia dal lato del fotografo che dei soggetti fotografati. Una fotografia antropometrica, per esempio, mostra i rapporti di potere all'interno della situazione coloniale e lo statuto epistemologico della fotografia. Il contesto di uso è il "luogo" in cui la fotografia viene utilizzata come documento scientifico: in un libro, una cartolina, una esposizione, un album, la vetrina di un museo, ecc. Il contesto di ricezione è determinato dalla situazione in cui la fotografia viene fruita, dai rapporti fra gli osservatori e la fotografia: la stessa fotografia stampata in un catalogo assume significati diversi se osservata da un singolo lettore oppure commentata in un'aula universitaria durante una lezione. Insomma, i significati della fotografia mutano soprattutto col variare dei contesti di uso e di ricezione.

2. LA STORIA DI VITA DEL FOTOMONTAGGIO

Carmela Pellettieri, il nostro informatore privilegiato, ha un rapporto intenso con le immagini in generale. La stanza dove lavorava, a Potenza, presentava una parete tappezzata di immagini, per la maggior parte di tipo religioso, ma si potevano osservare anche numerose cartoline e poster di paesaggi lucani, tra cui quello di Laurenzana. Al di là della funzione protettiva che le immagini sacre possono svolgere in un luogo critico come quello di lavoro, soggetto a rapporti di potere e relazioni asimmetriche, l'“esposizione” di Carmela nel complesso suggeriva un desiderio di personalizzare e domesticare lo spazio di lavoro, di affermare la propria identità di credente cattolica e partecipante a pellegrinaggi organizzati.

Carmela racconta che il nonno Salvatore Ungaro partì emigrante negli Stati Uniti poco dopo le nozze con Maria Carmela, celebrate il 28 dicembre 1908⁶, lasciando la moglie in attesa della figlia Anna. Per circa due anni restò lontano dal paese natio; fu durante questo periodo che decise di affidare a un fotografo americano la materializzazione di una speranza: riunirsi con la sua famiglia. Consegnò dunque al fotografo due fotografie, una della moglie con la sorella Paolina⁷, e un'altra della bambina, entrambe realizzate a Laurenzana molto probabilmente da Michele Zito (1883-1938), locale pioniere della fotografia e primo di una famiglia che ha tramandato il mestiere di fotografo per tre generazioni⁸.

Secondo il racconto di Carmela, la fotografia delle due sorelle è stata realizzata sicuramente nel 1908, perché mostra Maria Carmela con il *secondo abito*, il vestito che tradizionalmente le donne appena sposate indossavano il primo giorno che uscivano in pubblico dopo la *settimana della zita*, come localmente veniva denominato a Laurenzana il tradizionale periodo di segregazione post-liminare imposto alla donna per riparare alla perdita del-

⁶ Carmela ricorda bene la data, perché quello stesso giorno un catastrofico terremoto colpì Messina.

⁷ Nata il 27 settembre 1892 e morta il 31 gennaio 1978. Paolina è stata coniugata a Michele Garramone.

⁸ Del lavoro di Michele Zito sono rimaste rare tracce, essendo andato accidentalmente distrutto, nel 1980, tutto l'archivio di lastre fotografiche. Il figlio Giovanni (1917-1974) intraprese il mestiere del padre e oggi Michela, figlia di Giovanni, continua a esercitare il mestiere di famiglia.

la verginità e per farla transitare gradualmente nel nuovo status sociale di adulta sposata. Appare evidente come, soprattutto in questo caso, la conoscenza della cultura locale diventa indispensabile per ricostruire il contesto storico e sociale di produzione della fotografia al fine di interpretarla correttamente.

Tornato a Laurenzana nel 1912, Salvatore Ungaro portò con sé il fotomontaggio e lo espose nella cucina-soggiorno della propria casa dove morì nel 1952. Alla morte della moglie, nella suddivisione dei beni che ne seguì, il *quadro*, così continua a essere chiamato il fotomontaggio dai suoi custodi probabilmente a causa della cornice e delle sue dimensioni, passò nella casa di Carmela per essere esposto prima nella camera da letto, tra fotografie di antenati e immagini sacre, e poi nella cucina-soggiorno⁹.

Così se l'immagine, unica rappresentazione disponibile della famiglia di Salvatore Ungaro, inizialmente negli Stati Uniti esprimeva una famiglia simbolicamente ricostruita e riunita in una "fotografia", successivamente essa ha rappresentato per l'uomo che l'ha commissionata anche un ricordo del periodo di emigrazione negli USA e poi, ancora, per la donna che oggi la espone nella sua dimora, essa rappresenta il legame con i propri avi scomparsi.

Una serie di proiezioni, questa, in cui si intreccia e stratifica un complesso gioco con il tempo e lo spazio. Prima una famiglia divisa fra la *Merica* e Laurenzana, i cui membri erano distanti nello spazio; poi un periodo lontano nel tempo, l'emigrazione; e infine una famiglia i cui membri sono tutti defunti, quindi idealmente lontani nel tempo e nello spazio.

Anche lo statuto simbolico del fotomontaggio è mutato nel corso di questi trasferimenti da una persona a un'altra, da un luogo all'altro: da strumento di un cerimoniale di ricomposizione familiare e di auto-rappresentazione sociale nella dimora americana di Salvatore Ungaro, a foto-ricordo della famiglia appena sposata e del periodo da emigrante nella abitazione a Laurenzana, e poi prima come simulacro degli antenati nella stanza da letto di Carmela Pellettieri e infine come foto di famiglia nel soggiorno-cucina. L'avvicinarsi degli spazi, per quanto riguarda Carmela, dall'intimità della stanza da letto e dell'altarino di famiglia con santi e defunti a una zona pubblica come quella del soggiorno-

⁹ L'abitazione di Carmela è composta da due stanze, una camera da letto e una stanza di ingresso con funzioni di cucina e soggiorno.

no-cucina, in cui prevale la funzione decorativa e auto-rappresentativa degli oggetti, esprime mutamenti nei significati e nelle funzioni che il quadro nel corso del tempo ha assolto¹⁰.

Tuttavia, il viaggio dell'immagine che stiamo esaminando non termina qui. A Laurenzana essa viene duplicata e ulteriormente manipolata per essere utilizzata da altri parenti dell'emigrato. Una prima riproduzione fotografica viene realizzata da Salvatore Ungaro, cugino (figlio del fratello di Anna Ungaro e nipote di Salvatore rappresentato nel fotomontaggio) di Carmela, emigrato a Guidonia (Roma), e utilizzata come ricordo dei nonni e delle radici nel paese degli avi. Una seconda copia è prodotta da Carmela Beneventi che vi interviene tagliando il lato dove appare la bambina (la zia), "potandola", potremmo dire, dall'albero di famiglia. Con un tale intervento, l'immagine perde la sua qualità di copia, diventa oggetto unico atto a fornire una rappresentazione "pura" del ramo di famiglia della nuova proprietaria fatto risalire ai nonni.

In quanto unica immagine disponibile degli antenati, il *quadro*, nelle sue varianti, diventa di volta in volta simbolo dell'identità familiare dei suoi possessori. Sebbene l'emigrato di Laurenzana l'avesse commissionato per costruire una continuità con un futuro immaginato – l'auspicata riunificazione della famiglia – oggi, attraverso le sue duplicazioni/manipolazioni, i suoi discendenti lo utilizzano per costruire una continuità con il passato. Accade, in definitiva, quanto scrive Pierre Bourdieu: «Allo stesso modo dei *churinga*, quegli oggetti di pietra o legno decorato raffiguranti il corpo fisico di un antenato che presso gli Aranda vengono solennemente affidati, ogni generazione, alla persona considerata come reincarnazione dell'antenato, e periodicamente esposti per essere visitati e onorati, le fotografie di famiglia che si trasmettono di generazione in generazione costituiscono il succedaneo a tutti accessibile di quel capitale di beni preziosi, archivi, gioielli, ritratti di famiglia, che devono il loro carattere sacro al fatto che, testimoniando concretamente l'antichità e la continuità con la stirpe, consacrano la sua identità sociale, sempre indissociabile dalla permanenza nel tempo» (Bourdieu 1972: 70).

¹⁰ Dalla prospettiva degli spazi in cui vengono collocate, esposte o nascoste, le immagini possono essere comprese in due ampie categorie: «le immagini riservate alla contemplazione familiare e le immagini che possono essere mostrate agli 'estanei'» (Bourdieu 1972: 68).

È nella sua storia di vita sociale (Appadurai 1988), nel suo passare da una generazione all'altra, da un certo tipo di rappresentazione di relazioni a un altro, che questa immagine rivela pienamente il suo essere un particolare tipo di *oggetto biografico*, replicabile manipolabile, come vedremo, capace di raccontare *tranches de vie* del suo custode, di rappresentarne dei frammenti significativi, di sollecitare narrazioni biografiche rispetto alle quali essa non è un semplice occasionale stimolo, ma un vero e proprio testimone.

La sociologa Violette Morin ha coniato il termine *objet biographique* per indicare quegli oggetti, non riproducibili come gli oggetti di consumo, che esprimono, aspetti importanti dell'identità del proprietario (Morin 1969). Janet Hoskins, che ha posto tale categoria di *oggetto biografico* al centro della sua etnografia con i Kodi (Indonesia), osserva che «a livello temporale, l'oggetto biografico invecchia e può logorarsi e lacerarsi nell'arco della vita del proprietario. [...] Gli oggetti biografici condividono con noi la nostra vita, e se con gli anni gradualmente si deteriorano e consumano, vediamo i nostri che passano nello specchio di questi oggetti personali» (Hoskins 1998: 8).

Né Morin né Hoskins includono le fotografie fra questi oggetti, forse perché sono immagini riproducibili; anche le immagini tuttavia sono esposte a interventi di personalizzazione (come inserimenti in cornici, collocazione in album o diari, apposizione di scritte) che le trasformano in oggetti unici. Nella prima versione di questo saggio, un po' anticipando il *material turn* delle fotografie proposto dagli scritti di Elizabeth Edwards (Edwards, Hart 2004), sottolineavo come ancora persista nel senso comune l'idea dell'immagine come effimero riflesso del reale, copia fedele di un originale, il cui contenuto (referente) non è nel supporto che la oggettualizza, ma 'fuori', nella cosiddetta realtà materiale, come se le immagini fossero naturalmente dotate di un potere centrifugo che proietta il significato fuori dal loro *frame* e la fotografia debba essere analizzata esclusivamente per i suoi valori compositivi.

Il fotomontaggio che stiamo analizzando può essere, nel contesto delle relazioni che produce e incorpora, considerato a pieno titolo come un *oggetto biografico*. Esso è tale sia per l'uso che ne è stato fatto dai suoi possessori, sia perché si presenta come un esemplare unico e polimaterico, tanto che le riproduzioni che di

esso nel corso del tempo sono state realizzate, non possono essere considerate come delle “copie”, ma come delle immagini uniche – si veda il caso di Carmela Beneventi – rese tali da interventi di biografizzazione finalizzati alla differenziazione e alla rappresentazione adeguata di una identità personale e familiare.

Ora, osservando attentamente il fotomontaggio, ma fondamentalmente avvalendoci delle informazioni fornite da Carmela Pellettieri, scopriamo che Salvatore Ungaro chiese al fotografo americano di sostituire l'immagine della cognata con una di se stesso. La vaga espressione pronunciata da Carmela – «si è fatto mettere al posto della cognata» – non ci informa sufficientemente sul tipo di operazione tecnica compiuta dal fotografo: non sappiamo cosa è stato dipinto e cosa fotografato, e per decifrare la stratigrafia delle immagini giustapposte occorrerebbero specifiche indagini tecnologiche.

Dalla posa di Salvatore, fissa in quella rigidità tipica da studio fotografico dei primi del Novecento, e da un esame sommario dei materiali, si può dedurre che il fotografo americano non lo abbia dipinto, ma abbia usato una fotografia dell'italiano che forse lui stesso ha scattato e poi ritoccato a fotomontaggio ultimato.

Le zone intorno alla testa e agli arti inferiori dell'uomo appaiono incongruenti con l'insieme di colori e forme al quale esse appartengono. L'area scura intorno alla testa (indicata dalle lettere *a* nella figura) fa parte di un albero che probabilmente non esisteva nel fondale, evidentemente creata per ricoprire la capigliatura della donna originariamente occupante quella zona dell'immagine. Per lo stesso motivo, ovvero per ricoprire l'ampio abito femminile, è stata creata, grossolanamente come la prima, la seconda zona scura attorno alle gambe dell'uomo (indicata dalle lettere *b* nella figura).

Le dimensioni incongruenti rispetto a quelle degli altri personaggi, l'evidenza con la quale il resto del corpo si mostra superficialmente dipinto e l'improbabile posizione eretta senza sostegno, sono elementi che ci permettono infine di ritenere che la testa della bambina provenga da una terza fotografia usata per comporre il fotomontaggio (lettera *c*).

Possiamo dire allora con certezza che nessuno dei personaggi è disegnato e dipinto per una serie di buoni motivi: il primo è quello della consistenza materica delle figure, specialmente dei

volti e in particolare di quello femminile, che rivelano la grana fotografica nonostante siano ricoperte di colore; un secondo motivo è la configurazione della posa; il terzo è lo sfondo, elemento scenografico indispensabile in uno studio fotografico dell'epoca.

3. VISUALIZZARE LA PRESENZA

La diffusione della tecnica del ritocco, diretta a far risaltare le forme umane, oltre a segnare l'immagine con un marchio d'autore, mostra, fra le altre cose, come il realismo della fotografia fosse percepito in relazione ai rapporti fra l'immagine, lo spazio e la forma più che con il tempo, privilegiando la somiglianza e il culto della persona (fra i ceti abbienti) o del gruppo sociale di appartenenza (fra i contadini), suggerendo confronti morfologici e pertanto utilizzata per determinare, catalogare, classificare e comparare tipi, razze ed elementi della cultura materiale. Il positivismo, con il suo desiderio di rappresentare veridicamente e manipolare un fenomeno attraverso l'oggettività dei suoi documenti – oggettività fornita appunto dalla somiglianza –, non è dunque soltanto un metodo scientifico per rappresentare la realtà, ma più in generale un modello di percezione della realtà da una prospettiva spaziale. In tempi recenti, invece, la fotografia viene letta, percepita e utilizzata in relazione alla dimensione temporale (tempo biografico, storico, cerimoniale/ciclico) di cui porta la traccia, favorendo sul piano scientifico riletture di tipi storico, e sul piano quotidiano usi relativi alla costruzione della memoria.

E così, nonostante la memoria biografica fosse, più di un dipinto, copia fedele all'originale, tale risultato poteva sovente essere raggiunto solo dopo l'*acte photographique*, grazie a interventi "pittorici" che intendevano rimediare soprattutto a sfocature o non voluti effetti di mosso prodotti dai lunghi tempi di esposizione. Al contempo, il ritocco era desiderato dagli stessi committenti: «il ritocco – scrive Lello Mazzacane – era una necessità del mestiere di fotografo per come lo si intendeva nella pratica professionale che era ed è tutt'uno con le richieste della clientela. Il ritocco era parte essenziale del prodotto finito per quella visione della fotografia d'atelier così come socialmente assegnatale in quel determinato contesto storico» (Mazzacane 1992: 11). È

vero anche che la fotografia degli albori attirò subito l'interesse degli artisti, modellandosi essa stessa sui codici della pittura¹¹. Sarebbe stato però interessante indagare, sulla base di fonti orali oramai non più disponibili, su come l'esperienza fotografica sia stata vissuta dalla gente comune, e forse avremmo scoperto che la "magia" di produrre meravigliosamente immagini estremamente somiglianti fosse attribuita non all'uso di un nuovo mezzo, ma al perfezionamento di uno già esistente, la pittura, per cui l'apparecchio fotografico poteva essere considerato come una "macchina per dipingere".

Pertanto, quella particolare aura che ai nostri occhi contemporanei avvolge le fotografie d'epoca o di soltanto qualche giorno fa, è evidentemente afferrabile solo mediante una consapevolezza e un'esperienza del dispositivo fotografico impossibile per quei primi individui che un po' imbarazzati o intimoriti si lasciavano "prendere in fotografia", non consapevoli di consegnare ai posteri delle finestre attraverso cui sarebbe stato possibile gettare uno sguardo nel passato. Altrettanta e analoga meraviglia era possibile osservare in quelle persone che, generalmente nei mercati e nelle fiere, posavano davanti a una di quelle videocamere collegate a una stampante ad aghi in grado di restituire un ritratto computerizzato appena somigliante – un'apparecchiatura oggi obsoleta, ma sicuramente stupefacente agli albori dell'era informatica. Anche in questo caso il mezzo non si manifestava nella sua specificità, ma si limitava a rapportarsi, per analogia, a uno già esistente, la fotografia. Rimane da chiedersi se questa non sia una modalità generale nella storia delle tecniche, secondo la quale un nuovo mezzo si diffonde utilizzando provvisoriamente le fattezze di un mezzo già noto, così come è avvenuto per la fotografia con il disegno e la pittura, per il cinema con la fotografia¹², per la televisione con il cinema e la radio, per il computer con i mezzi elettromeccanici che l'hanno preceduto.

¹¹ Mi riferisco qui alla fotografia artistica, perché come sappiamo si è giunti all'invenzione dell'apparecchio fotografico grazie allo spirito di ricerca di quegli studiosi che analizzavano il movimento umano e animale.

¹² Il cinema delle origini era *tout court* il movimento aggiunto alla fotografia (cfr. Tosi 1984). Il montaggio cinematografico, prima del montaggio narrativo la cui invenzione è attribuita a Griffith con il suo film *Nascita di una nazione* (1915) e al montaggio delle attrazioni di Èjzenštejn, era semplice accostamento di inquadrature/fotografie.

La commistione di fotografia e pittura operata con il ritocco non è specifica di un uso folklorico della fotografia. Un colto e noto precedente lo ritroviamo nella fotografia panoramica a 360° degli scontri in difesa della Repubblica Romana scattata da un anonimo fotografo (Settimelli 1976: 113-114). Il fotografo disegnò sulla carta fotografica tutti i personaggi a piedi e a cavallo, che essendo in movimento non potevano essere correttamente fissati dal suo obiettivo. In questa immagine l'uso di una tecnica mista mira a riprodurre una realtà che la tecnologia fotografica allora disponibile non era in grado di fissare e quindi di "monumentalizzare", cioè di raccontare in termini di azioni e personaggi.

Va rilevato, inoltre, che le richieste dei committenti colti non erano particolarmente orientate verso un uso "puro" della fotografia, perché l'abitudine a osservare immagini realizzate in tecnica mista disegno-fotografia era consolidata grazie alla diffusione della stampa d'informazione, che non utilizzò subito la nascente tecnologia di riproduzione fotografica per ragioni strettamente culturali¹³.

Il ritocco, quindi, svolgeva una duplice funzione: in primo luogo rimediava all'imprecisione tecnica di riproduzione del reale che attraverso la sfocatura e il mosso rendevano evanescente ed effimero il corpo dei soggetti fotografati; in secondo luogo, consentiva al fotografo di esprimere una sua propria abilità nella produzione dell'immagine, di imprimere un suo marchio d'autore, incrementando il valore estetico dell'immagine. Scrive Anne-Claude Ambroise-Rendu che le fotografie sono state «fino al 1914, molto spesso e abbondantemente ritoccate per migliorare la loro qualità visiva o per fornire all'immagine quel tocco artistico che manca. Per la copertina del suo primo numero «Excelsior» pubblica una fotografia della granduchessa Elisabetta ricevuta da suo nipote Nicola II. L'abito della granduchessa è stato schiarito per una necessità di equilibrio di valori. Sul documento originale, la zia dello zar indossava, in effetti, l'abito nero dell'ordine delle

¹³ «Il 25 luglio 1891 *L'Illustrazione* pubblica la prima stampa ottenuta da un legno pellicolato sul quale una fotografia istantanea è stata riportata direttamente, grazie ad un'emulsione al collodio-bromuro, senza l'intervento di un disegnatore. Il cliché – un casellante ed un treno – è integrato ad un fondo disegnato. È la prima volta che una fotografia viene riprodotta da un periodico» (Ambroise-Rendu 1992: 6). A partire dal 1891, la tecnica mista fotografia-disegno sarà utilizzata nella stampa d'informazione fino agli anni Dieci del secolo scorso.

diaconesse che mal si armonizzava con il vestito scuro di Nicola II e il manto scuro dei cavalli» (Ambroise-Rendu 1992: 18).

Il fotomontaggio qui analizzato è un oggetto esemplare nel quale poter osservare un processo di “discesa” di moduli visivi colti. Abbiamo infatti il ritratto borghese come modello iconografico della posa – in tutti i suoi aspetti, dal fondale all’abbigliamento –, proposto in genere direttamente dal fotografo il quale, attraverso il suo carisma e il suo porsi socialmente sul confine tra mondo contadino e mondo borghese, esercitava «un’abile regia che suggeriva ai contadini pose, atteggiamenti, abiti ed espressioni apprese nelle case dei signori, direttamente dalle persone o per via iconografica osservando i ritratti pittorici degli avi esposti nelle case padronali» (Marano 1994b: 566). Nel nostro caso, tuttavia, il ritratto viene utilizzato per comporre un gruppo di famiglia, modo di autorappresentazione più vicino alla cultura contadina. Sul piano tecnico, il fotomontaggio di Salvatore Ungaro accosta due scuole differenti, quella americana che produce come risultato un’immagine ben definita e morbida (riconoscibile nella figura dell’uomo), e quella del fotografo di Laurenzana, più approssimativa, osservabile nella figura della donna. Infine, va rilevata l’eterogeneità materica e compositiva, da non considerarsi frutto di approssimazione tecnica, ma tratto specifico della cultura popolare che manipola e assembla in *bricolage* linguaggi diversi prodotti da culture differenti¹⁴.

Le immagini che compongono il fotomontaggio formano così un nuovo testo/oggetto funzionale a nuovi obiettivi e differenti discorsi identitari. È ciò che fa il *bricoleur* quando «ricoloca l’oggetto significante in una nuova posizione, usando lo stesso complessivo repertorio di segni, o quando l’oggetto è posto all’interno di un insieme totalmente differente» (Hebdidge 1984: 104). E il *bricolage*, inteso come riuso di materiali obsoleti o parzialmente deteriorati precedentemente conservati senza un progetto predeterminato, «la cui regola del gioco consiste nell’adattarsi sempre all’equipaggiamento di cui dispone, cioè a un insieme via via ‘finito’ di arnesi e di materiali, peraltro eteroclitici» (Lévi-Strauss 1996: 30), è una pratica diffusa nell’arte popolare che produce musei e gastronomia (cfr. Clemente, Rossi 1999: 47-ss.), ma anche ex-voto e fotomontaggi vernacolari.

¹⁴ La cultura popolare è «una sorta di bricolage, un’agevole selezione di elementi interculturali» (Ihde 1992: 579).

Ci chiediamo ora, per quanto sia possibile formulare delle ipotesi in assenza di informatori diretti – condizione sempre necessaria al metodo etnografico –, come il fotomontaggio in esame possa essere stato percepito dal committente e dai suoi contemporanei utilizzatori, anche in comparazione con la fotografia. Certo è che mentre una stampa fotografica restava un processo oscuro e magico agli occhi della gran parte dei contadini dell'epoca, la manipolazione e la rifunzionalizzazione delle immagini erano invece pratiche comuni nella cultura contadina – gli ex-voto fotografici ne costituiscono un chiaro esempio¹⁵. Piuttosto che cercarne le radici nella storia della fotografia artistica, per esempio nel dadaismo (che del fotomontaggio fece ampio uso), il fotomontaggio vernacolare può essere visto come un modo più sofisticato per ottenere un risultato analogo a quello della tecnica del collage negli ex voto-fotografici, quando la divinità e l'offerente sono rappresentati in una stessa dimensione spazio-temporale: visualizzare in un unico piano bidimensionale due differenti livelli di realtà appartenenti a coordinate spazio-temporali diverse, ma percepite come perennemente e invisibilmente in contatto. E ciò vale anche per il legame che univa Salvatore Ungaro e la moglie, lontani nello spazio, ma invisibilmente uniti: una relazione non visualizzabile se non attraverso un montaggio di immagini di ciascuno dei due.

Quelle del bricolage e del fotomontaggio non sono mere operazioni tecniche, ma espressioni di una mentalità, di una ideologia, di una credenza, un concetto di realtà condiviso nella cultura contadina, in cui l'invisibile esiste quanto il visibile, e di una concezione della vita che non finisce, ma si trasforma e prosegue – si pensi tanto all'onnipresenza dei defunti quanto alle pratiche popolari del riciclo e del riuso. Da qui il potere/possibilità di estendere il proprio sé oltre l'*hic et nunc* della presenza fisica, di rappresentare l'invisibile (i legami affettivi, le emozioni, lo stato di malattia), di percepire la propria presenza in livelli di realtà

¹⁵ Sebbene in qualche caso l'ex-voto fotografico possa consistere in un semplice ritratto del devoto miracolato affisso sulla parete del santuario – eventualmente con una breve scritta – gran parte di essi sono costituiti da un collage in cui la fotografia (un ritratto del devoto, oppure una ricostruzione della scena del miracolo) è solo uno degli elementi: si possono per esempio aggiungere santini, oggetti personali, ciuffi di capelli, dediche scritte. A proposito degli ex-voto fotografici si veda, ad esempio, Marano 1993.

non ordinari, e dunque la possibilità di concretizzare gli aspetti immateriali di una biografia¹⁶ in un oggetto materiale.

Ciò che scrive Enzo Spera a proposito dell'ex-voto presenta evidenti risonanze con il fotomontaggio qui analizzato: «Quello che a prima vista, osservando uno di questi manufatti votivi, potrebbe sembrare un procedimento frammentario, di fatto non lo è più se lo si osserva come fosse un'icona [...]. Queste composizioni votive, ancor più di quanto non sia per l'ex voto dipinto, vanno "lette" e recepite come rappresentazioni bidimensionali, come piani su cui sono depositati frammenti eterogenei di un medesimo vissuto [...]. Oggetti, figure, testi, sono come bloccati e contratti nel momento in cui si è manifestata la presenza del divino [...]. Questa presenza è data, nella cultura popolare (prima indicata nella connotazione del realismo segnico), come realtà costantemente presente [...]. Il senso è dato dalla relazione che fra le parti si stabilisce già nel solo fatto che tutte sono disposte sul medesimo piano [...]. La relazione che li lega [il devoto e il santo] non è configurabile in una disposizione temporale di ordine logico di tipo sintattico; ma è data dal fatto che tutti sono collegati, in modo evenemenziale e come in una concatenazione circolare, dall'essere allo stesso modo e tempo parti di un accadimento» (Spera 1997: 24-25).

4. RAPPRESENTARSI

Da un altro punto di vista, l'interesse di questo documento visivo è dato dall'appartenere a un contesto comunicativo ben preciso, quello dello scambio di doni e immagini tra emigrati e parenti rimasti in patria, ancora oggi diffusamente praticato. In questo ambito si potranno ritrovare non pochi esempi di fotomontaggio vernacolare tesi a ricostruire, attraverso la compresenza della fotografia, l'unità di luogo e di tempo, il legame familiare interrotto. Vito Teti ce ne fornisce una testimonianza raccolta in Calabria, e la commenta come segue: «Il fotomontaggio unisce

¹⁶ A proposito di come attraverso le fotografie si possano rintracciare connessioni con la cultura che rappresentano, va ricordata la ricerca sulla fotografia vernacolare in India, dove viene rilevato come il fotomontaggio e lo sdoppiamento delle immagini esprimano il locale concetto di persona (Pinney 1992).

due fotografie, ma anche di storie, due culture, sentimenti diversi. Esso diviene montaggio di due realtà separate. L'artificio fotografico visualizzava una frattura storica e una ricomposizione metastorica. Nel ritratto della povera casa contadina prende consistenza un legame negato nella realtà, ma reale nella fantasia, nel desiderio, nella speranza» (Teti, cit. in Faranda, Lombardi Satriani 1986: 176).

Quando per molti contadini farsi fotografare era una occasione rara se non unica, la fotografia incorporava molteplici operazioni simboliche e pertanto cerimonializzate; è solo in quel contesto storico che il fotomontaggio folklorico va studiato. Se Salvatore Ungaro avesse posseduto la tradizionale fotografia di nozze, certamente l'avrebbe portata con sé negli Stati Uniti come ricordo. Talvolta la fotografia degli sposi veniva realizzata dopo la *settimana della zita*, ed è probabile che Salvatore sia partito immediatamente dopo il matrimonio, come deduciamo dalla foto della moglie indossante il "primo abito" accanto alla sorella. La partenza per gli Stati Uniti si è verificata con la rapidità di una fuga, senza poter disporre di un ricordo della moglie, e circa un anno dopo, a seguito della nascita della figlia, ha commissionato il fotomontaggio. Come apprendiamo da uno studio di David Parkin sugli oggetti che portano con sé coloro che sono costretti a fuggire da situazioni sociali e politiche di violenza, tali oggetti associati «a storie, a sogni e alla trasmissione di capacità e status, incapsulano temporaneamente una personalità sociale preclusa» (Parkin 1999: 313), provvedendo affinché l'identità personale del loro possessore continui in un altro spazio e un altro tempo. Analoga è la funzione svolta dal *quadro* di Salvatore Ungaro. Come i memento studiati da Parkin, esso «si sostituisce alle relazioni interpersonali come un deposito di sentimenti e sapere culturale» (idem: 316) e in quanto tale «somiglia agli "oggetti transizionali" di Winnicot, sebbene chiaramente rappresenti qualcosa in più dei genitori» (idem: 316-317).

In generale, l'emigrante costretto ad abbandonare i luoghi nati, giunto in una nazione pressoché sconosciuta, si ritrova spaesato, in una situazione critica: i precedenti legami e gli abituali riferimenti culturali sono perduti. Egli ricostituisce la sua identità attraverso relazioni con gli anelli più prossimi della catena migratoria (parenti e conterranei), la conservazione delle abitudini

alimentari (Schnapper 1986: 154) e religiose. Nel nuovo contesto socio-culturale, l'emigrante si trovava a dover parzialmente rifarsi una vita e la fotografia della propria famiglia poteva essere utilizzata per ricostruire una identità sociale, per rappresentare l'appartenenza a una determinata famiglia e cultura locale: la fotografia diventa un capitale simbolico spendibile sul piano delle relazioni di potere all'interno del gruppo di emigranti. Salvatore non aveva bisogno di ricorrere a una tanto elaborata operazione soltanto per ricordare la propria famiglia. Il fotomontaggio serviva anche ad affermare all'interno del gruppo di emigrati il suo status di adulto sposato e con prole, collocandosi in tal modo in una posizione superiore nei confronti degli altri, dei più giovani, degli adulti celibi e degli sposati ma senza prole, secondo una gerarchia consueta nelle società contadine. Tale richiesta di "rispetto" veniva espressa direttamente dalla fotografia esposta nel suo alloggio, attraverso la frontalità dell'autorappresentazione, una modalità retorica condivisa nel gruppo sociale di Salvatore e dei suoi compagni emigrati. Rappresentarsi frontalmente, con lo sguardo fisso e il corpo eretto, qui come nella grandissima parte dei documenti fotografici databili a questo periodo, è una regola diffusa tra i contadini, funzionale a quella che potremmo chiamare una "lotta degli sguardi", implicante tutta la tradizionale cultura, magica e non, sul potere dell'occhio. «In breve – scrive Bourdieu su questo tema – adottare l'atteggiamento più cerimoniale davanti a uno sguardo che fissa e immobilizza le apparenze, significa ridurre il rischio dell'inesperienza e della goffaggine e offrire ad altri un'immagine ricercata, cioè predefinita, di sé. La frontalità, come il rispetto dell'etichetta, è un modo per effettuare da soli la propria oggettivazione: dare di sé un'immagine regolata, è un modo per imporre le regole della propria percezione» (Bourdieu 1972: 135).

5. L'IMMAGINE COME CREDENZA

Il *quadro*, anche in questo simile all'ex-voto, può essere interpretato come un oggetto apotropaico con il quale proteggere la famiglia da eventuali situazioni critiche. In tal senso esso prefigura e assicura l'unità della famiglia nel futuro, proteggendola compatta

nel tempo, allontanando i pericoli che la distanza fra i coniugi comporta. Per il suo carattere immaginifico e per lo specifico uso che lo riguarda, cioè l'essere proiettato nel futuro, simulando una situazione sperata, ancora da venire o da riattualizzare, il fotomontaggio oltrepassa il significato referenziale posseduto dalle foto-ricordo, con la loro valenza di documento, di testimonianza o traccia, che costituiscono tratti fondamentali della fotografia di famiglia. Bisognerà attendere che il nucleo familiare si ricomponga o che qualcuno dei suoi membri scompaia perché il fotomontaggio possa mutare il suo statuto e divenire traccia del passato, oggetto della memoria, una volta per tutte "foto-ricordo". Ciò di fatto accade quando Salvatore Ungaro, tornato a Laurenzana, esporrà il *quadro* nella sua abitazione. Qui l'immagine testimonierà il suo passato da emigrante, ritratto in abiti urbani dal fotografo americano, ma anche la sua nostalgia di casa, le sue ansie e il timore di non potersi più ricongiungere con la famiglia.

Tali pratiche di memorializzazione si avvalgono del potere della fotografia di attribuire «una patente di autenticità a tutto quello che registra su pellicola, anche a ciò che (è questo il caso del fotomontaggio, delle sovrimpressioni, dei trucchi di vario tipo) che esiste solo a livello di immagine fotografica [...]. Proprio perché la foto conferisce un carisma di realtà a qualunque cosa venga fotografata, la foto "realizza" (letteralmente: traduce in realtà) qualsiasi fantasia. Con la foto, i modelli dei primordi capiscono di poter dare corpo tangibile, e una forma visibile, ai propri sogni» (Alinovi 2001: 323-324).

È vero che le fotografie vengono custodite, e la loro visione cerimonializzata, per occultare il lavoro che il tempo opera sul corpo conducendolo infine alla morte (Marano 1989: 140), ma in questo fotomontaggio ciò che si vuole perpetuare nel tempo e proteggere è soprattutto la relazione affettiva e di potere che lega gli individui fotografati. Se è vero, come dice Blacking, che «i sistemi sociali sono correttamente concepiti e studiati come sistemi di valori; ma sistemi di valore e livelli di accordo tra membri di una società non possono essere compresi adeguatamente soltanto al livello del verbale, né attraverso la razionalizzazione degli eventi da parte degli attori o con una osservazione cumulativa degli osservatori» (Blacking 1977: 17), allora il fotomontaggio, con una doppia direzione persuasiva, oltre a costituire un atto di

fiducia nella continuità del legame interpersonale che rappresenta, mostra l'intenzione di rafforzare e perpetuare simbolicamente la centralità della figura maschile all'interno della famiglia, quando, come testimoniano gli archivi dei fotografi locali attivi fra le due guerre¹⁷, le famiglie degli emigrati e dei militari inviati al fronte si organizzavano sul modello della famiglia matrifocale¹⁸. E questo avviene con la collaborazione della moglie, che a questo atto di fiducia partecipa fornendo la propria immagine, come la parte che completa il *symbolon* o come le *tagghie*, la coppia di assicelle di legno tradizionalmente usate per segnare il dato e il ricevuto nel contratto tra proprietari e pastori¹⁹, ma anche come l'ex-voto in quanto segno di una relazione indissolubile tra entità (l'essere umano e la divinità) collocate su piani spazio-temporali eterogenei.

Il *quadro*, in quanto memento e simbolo dell'identità, come il palo degli Aranda menzionato da de Martino, è servito a controllare l'indeterminatezza di un contesto culturalmente differente del quale Salvatore Ungaro non conosceva le regole e i simboli, un ambiente non ancora socializzato e in quanto tale percepito come "naturale". Come scrive Terence Hawkes riguardo al bricolage, «le strutture 'improvvisate' o 'rifatte' (queste sono una rozza traduzione del processo di *bricoleur*) come risposte *ad hoc* a un ambiente, servono dunque a stabilire omologie e analogie tra l'ordine della natura e quello della società e così in modo soddisfacente 'spiegano' il mondo e lo rendono tale da poterci vivere dentro [...]. Un aspetto significativo del *bricolage* è chiaramente la facilità con cui rende capace il *bricoleur* non civilizzato, non alfabetizzato, di stabilire relazioni analoghe soddisfacenti tra la sua vita e la vita della natura, istantaneamente e senza imbarazzo o esitazioni (Hawkes 1977: 51).

Il fotomontaggio qui analizzato, come l'ex-voto, mostra «quella parte di irriducibilità, di incoerenza per così dire fantastica che il folklore rivela a chi intenda studiarlo» (Imbriani 1992:

¹⁷ In questi archivi sono frequentissime foto di famiglia in cui la figura maschile è assente, a testimoniare la lontananza dell'uomo partito per il fronte o morto in guerra.

¹⁸ Per famiglia *matrifocale* si intende una famiglia centrata intorno alla madre che, in assenza provvisoria o permanente di uomini, rappresenta il capofamiglia.

¹⁹ Le due *tagghie* venivano accostate dai due contraenti e su di esse veniva inciso un unico segno che attestava la transazione avvenuta.

21), ma, allo stesso tempo, tale “incoerenza” ci fa riflettere sulla forza analitica di categorie. Nell’universo folklorico – scrive Enzo Spera – «la rappresentazione del reale, che prescinde spesso dalla compiutezza formale, a volte solo accennata, è verità, in quanto il rappresentato rimanda o evoca un dato comunque vissuto» (Spera 1992: 14). La “verità” e la “realtà” della rappresentazione non risiedono dunque nella veridicità del racconto, nella sua verosimiglianza, ma nel sostrato emozionale che lega l’oggetto al suo produttore e/o ai fruitori che condividono l’esperienza di quell’oggetto. Piuttosto la verità dell’oggetto va ricercata nella sua capacità di ricordare tempi e spazi differenti, di esprimere e creare relazioni, di veicolare e sostenere affetti, di rappresentare un sé, di visualizzare una credenza.

Il fotomontaggio opera una connessione tra differenti livelli di realtà, suturandoli su un piano affettivo: unisce i presenti agli assenti, i famigliari e i loro congiunti emigrati; infine, quando qualcuno mancherà per sempre, i vivi e i morti. Per questo suo aspetto non realistico – nel senso comune del termine – insieme alla predominanza della partecipazione emotiva e a determinate condizioni storico-sociali, potremmo essere indotti a interpretare il fotomontaggio folklorico come il segno di una «mentalità prelogica» contadina, incorrendo così in un errore fondamentale: «l’assunzione che vi *debba* essere qualcosa di comune (e pertanto di essenziale) in tutte le istanze del credere è la manifestazione di un evento o stato mentale» (Needham 1976: 123, il corsivo è mio). Dunque Needham, sganciando la realtà del credere dall’obbligo di referenzialità, sostanzialmente critica l’applicazione etnocentrica del concetto di realtà in contesti tradizionali o etnologici. Sarebbe allora forse una *nostra* credenza, quella di immaginare una contropartita mentale alle credenze degli altri, probabilmente derivante dal bisogno di tradurle per iscritto, dunque con un medium predisposto a concettualizzare, ma poco adatto a scandagliare nei loro termini le emozioni, i sentimenti e le sensazioni che fondano le credenze.

Ecco dunque che l’analogia tra fotomontaggio e credenza non è del tutto peregrina: riusciremmo però a coglierne le intime connessioni approfittando della difficoltà di definizione di questo concetto e liberandoci al contempo di una concezione mentalistica e di una conversione linguistica del credere. Del resto non

possiamo studiare mentalità e credenze senza partire da pratiche o oggetti materiali che le incorporano. Il credere, normalmente attribuito a enunciati verbali di vario tipo (assertivo, predittivo, performativo, persuasivo – tutti passati in rassegna nel corso dell'analisi del *quadro*), si oggettualizza anche visualmente in manufatti come ex-voto, fotomontaggi e persino nelle fotografie quando i contadini posavano dinanzi a scenari rappresentanti luoghi mai visti per dare un'immagine ideale di sé: spesso le prime fotografie di famiglia, scrive Geffroy, dipingevano «*the world to believe in*» (Geffroy 1990: 383), il mondo in cui credere, e già il pro-fotografico – la scelta dell'abito, la cura del corpo, il percorso verso lo studio fotografico, la posa nel teatro dell'*atelier*, il controllo del corpo un attimo prima dello scatto, il lampo accecante – costituiva un'esperienza in sé. Per i problemi che crea nel trasferimento da un contesto culturale all'altro, forse il concetto di realtà dovrebbe lasciare posto a quello di autenticità costruita, soprattutto quando in assenza di verosimiglianza la relazione tra l'oggetto rappresentato e il suo utilizzatore è fondata su un sostrato emotivo di affetti e timori, incertezze e speranze, ed è vissuta come “reale”. Così se la situazione rappresentata nel *quadro* può non sembrarci “reale”, certo possiamo definirla “autentica”. Ha osservato René Kaes che una delle caratteristiche della fotografia è il suo essere «profetica», in quanto consente ai membri della famiglia di anticipare «modelli di essere e avere» (cit. in Geffroy 1990: 404); il *quadro* di Salvatore Ungaro era infatti profetico perché volto a orientare il futuro, a prefigurare una riunificazione della famiglia attraverso un'immagine che la visualizzava come già realizzata, materializzando una credenza, producendo un rovesciamento del rapporto referenziale fra immagine e realtà: non l'immagine come specchio della realtà, non vedere per credere, ma credere per vedere, l'immagine come costruzione performativa del mondo, *self-fulfilling prophecy*, profezia che si autorealizza.

BIBLIOGRAFIA

ALINOVİ F., 2001, *La fotografia: l'illusione della realtà* (1981), in C. Marra (a cura di), *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Milano, Bruno Mondadori.

- AMBROISE-RENDU A.C., 1992, *Du dessin de presse à la photographie (1878-1914): histoire d'une mutation technique e culturelle*, «Revue d'histoire moderne et contemporaine», 39, 1.
- APPADURAI A. (ed.), 1988, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BANKS M., 1998, *Visual Anthropology: Image, Object and Interpretation*, in Prosser J. (ed.), *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London, Falmer Press.
- BLACKING J., 1977, *Towards an Anthropology of the Body*, in Blacking J. (ed.), *The Anthropology of the Body*, London-New York-San Francisco, Academic Press.
- BOURDIEU P., 1972, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi Editore.
- BURGIN V., 2001, *Looking at Photographs (1977-1982)*, in Alvarado M., Buscombe E. and Collins R. (eds.), *Representation & Photography. A screen education reader*, London, Palgrave.
- CLEMENTE P., ROSSI E., 1999, *Il terzo principio della museografia*, Roma, Carocci.
- DUBOIS, P., 1996, *L'atto fotografico (1990)*, Urbino, Quattroventi.
- EDWARDS E., HART J., 2004, *Photographs, Objects, Histories. On the Materiality of Images*, London, Psychology Press.
- FARANDA L., LOMBARDI SATRIANI L., 1986, *Lo sguardo dell'altrove*, in Di Carlo A. e Di Carlo S. (a cura di), *I luoghi dell'identità. Dinamiche culturali nell'esperienza di emigrazione*, Milano, Franco Angeli.
- GEFFROY Y., 1990, *Family Photographs: A Visual Heritage*, «Visual Anthropology», 3.
- HAWKES T., 1977, *Structuralism and Semiotics*, London, Methuen & Co.
- HEBDIDGE D., 1984, *Subculture. The Meaning of Style*, London and New York, Methuen.
- HEINTZE, B., 1990, *In Pursuit of a Chameleon: Early Ethnographic Photography from Angola in Context*, «History of Africa», 17.
- HOSKINS J. 1998, *Biographical Objects. How Things Tell the Stories of People's Lives*, New York and London, Routledge.

- IHDE D., 1992, *La tecnologia e la vendetta della cultura*, «Paradigmi», X, 30.
- LÉVI-STRAUSS C., 1996, *Il pensiero selvaggio* (1962), Milano, Massimo Tropea Editore.
- MARANO F., 1989, *Le foto di famiglia. Appunti per una teoria interpretativa*, «Nord e Sud», 1.
- MARANO F., 1993, *Ex-voto fotografici ad Avigliano*, «Lares», LIX, 3.
- MARANO F., 1994a, *Fonti cinefotografiche e fonti orali nella ricerca storica e antropologica*, «Etnostoria», 2.
- MARANO F., 1994b, *Aspetti antropologici nelle immagini di Nicola De Carlo pioniere della fotografia a Ruoti*, «Lares», 4.
- MARRA C., 2001, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Milano, Bruno Mondadori.
- MAZZACANE L., 1992, *Donna allo specchio. L'immagine femminile nella fotografia di studio della provincia pugliese (1900-1940)*, in Mazzacane L. e Baldi A., *Specchio di donna*, S. Severo (Foggia), Cappetta Editore.
- MORIN V., 1969, *L'objet biographique*, «Communications», 13.
- NEEDHAM R., 1976, *Credere*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- PARKIN D., 1998, *Mementoes as Transitional Objects in Human Displacement*, «Journal of Material Culture», IV, 3.
- PINNEY C., 1992, *Montage, doubling and the mouth of God*, in Crawford P. e Simonsen J. (eds.), *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions: Proceedings from NAFA 2*, Aarhus, Intervention Press.
- SCHNAPPER D., 1986, *Modernité et acculturations. À propos des travailleurs émigrés*, «Communications», 43.
- SETTIMELLI V., 1976, *Fotografia italiana*, in KEIM J., *Breve storia della fotografia*, Torino, Einaudi.
- SPERA E., 1982, *Materiali per uno studio dell'ex voto fotografico in Italia meridionale*, «Lingua e Storia in Puglia», XVII.
- SPERA E., 1992, *Le figure sospese*, in Spera E. e Viggiano A., *Le figure sospese. I legni intagliati di Giuseppe e Giovanni di Trani*, Firenze-Matera, Arnaud-Editer.
- SPERA E., 1997, *Lo "scritto", le "figure", le "cose". Rappresentazione e narrazione votiva contemporanea*, Dipartimento di studi storico-sociali e filosofici, Università degli Studi di Siena.