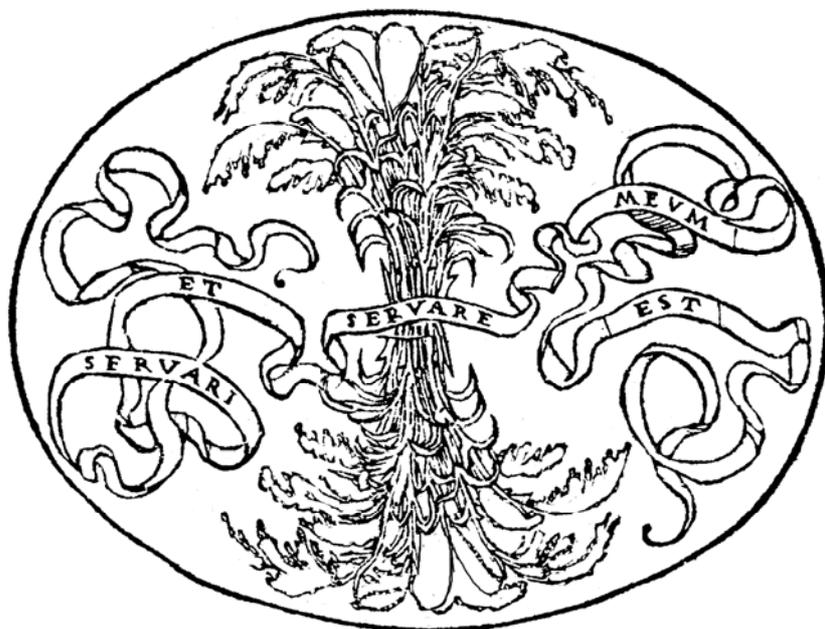


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

11/2013



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Barbara Cinelli, Tiziana Serena

Cura redazionale

Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

Arte e fotografia nell'epoca del rotocalco.

Temi e metodi di una nuova tipologia di fonti per la storia visiva della contemporaneità

- B. Cinelli, T. Serena, *Editoriale* p.1
- A. Tori, «*Generazione X*»: *storia e trasformazioni attraverso i rotocalchi di un fototesto a più mani* p.3
- C. Fabi, *Divulgazione della scultura nel secondo dopoguerra: opere e artisti dentro e fuori le pagine dei rotocalchi* p.25
- M. Camilli, *Lo scoop sul bandito Giuliano di Ivo Meldolesi: negativi, immagini fotomeccaniche e didascalie nei rotocalchi* p.47
- L. D'Angelo, *Ri-costruire l'Italia attraverso l'immagine degli artisti: il caso di Giacomo Manzù* p.67
- L. Valente, *Biografia politica dell'oggetto fotografico. La rivista illustrata della CGIL «Lavoro» e il suo archivio* p.85
- C. Brandani, *La trasformazione dei modelli autoriali nelle riviste di fotografia negli anni Cinquanta* p.103
- L. Iamurri, *Il pennello nell'occhio. La pop art sui rotocalchi, prima e dopo la Biennale del 1964* p.125
- V. Russo, *Arte grafica e moltiplicata attraverso le pagine de «L'Espresso» 1970-1979* p.145
- E. Salza, *La vertigine della citazione nelle «riproduzioni moltiplicate». Umberto Eco su «L'Espresso» negli anni Settanta* p.165
- M. Binazzi, *La Lamentatrice di Franco Pinna, dallo scatto alle trasformazioni in immagini fotomeccaniche: biografia sociale di un oggetto fotografico, 1952-2013* p.183
- E. Bellini, «*Vivere con l'arte*»: *le case d'artista come modello per il collezionismo dagli interni fotografati di «Casa Vogue», 1968-1980* p.203

ARTE & LINGUA

- B. Fanini, *Dall'invenzione al cartone. Appunti sul lessico artistico di Leonardo* p.227

BIOGRAFIA POLITICA DELL'OGGETTO FOTOGRAFICO. LA RIVISTA ILLUSTRATA DELLA CGIL «LAVORO» E IL SUO ARCHIVIO

«Lavoro» è «il giornale di tutti i lavoratori e delle loro famiglie»

29 Febbraio 1948, Roma: sotto la direzione del sindacalista Renato Longone nasce «Lavoro, settimanale illustrato della CGIL», una delle riviste del maggior organo sindacale italiano che godrà alternativamente di fama o sfortuna critica durante tutti gli anni Cinquanta, fino alla sua dibattuta sospensione nel 1962¹.

Dopo le prime due direzioni del già citato Longone e di Pasquale D'Abbiere (1949-1952)², «Lavoro», come rivista illustrata, attiva e rampante, ha visto la sua maggior fortuna critica durante gli anni della direzione di Gianni Toti (1952-1958), che per primo ha introdotto come assoluta novità la centralità dell'immagine fotografica, considerata un vero e proprio documento delle realtà quotidiane dei lavoratori³. Questa figura così poliedrica e carismatica di giornalista, e non di sindacalista vero e proprio, si propose fin da subito come obiettivo quello di far diventare «Lavoro» non solo un bollettino sindacale, ma un vero e proprio «esperimento di compromesso tra le esigenze più strettamente sindacali della Confederazione e le aspirazioni giornalistiche della redazione»⁴. Redazione che, negli anni della sua direzione, aveva all'attivo personalità molto diverse, tutte provenienti dalle file della Partigianeria militante e fotografica: primo fra tutti Ando Gilardi⁵, con i colleghi Franco De Poli, Wladimiro Settimelli e Lietta Tornabuoni. In quegli anni essi incarnarono, o provarono ad incarnare, la figura ammantata da un'aura mitica dell'inviato sindacale, assimilabile per periodo storico e contesto a quella del fotoreporter⁶; guidati dalla volontà di immedesimarsi, attraverso lo strumento fotografico, nella realtà dei loro soggetti, gli inviati del rotocalco desideravano così diventare parte integrante di una chimerica 'grande famiglia italiana dei lavoratori', della quale il sindacato stesso desiderava porsi a guida.

Questa tipologia semiprofessionale dell'inviato sindacale fece da *fil rouge* alle inchieste d'assalto sociali, politiche, storiche e culturali proposte dalla rivista, nel tentativo di diventare quello che l'allora venerato e amatissimo Segretario Generale della Confederazione, Giuseppe Di Vittorio, definì voler essere «il giornale di tutti i lavoratori italiani e delle loro famiglie»⁷.

L'unità archivistica nella quale sono conservate fisicamente le stampe fotografiche prodotte dai fotografi della redazione, comprate e utilizzate dal «Lavoro» durante tutti gli anni Cinquanta, si trova a Roma nell'archivio storico del sindacato Luciano Lama. La sezione fotografica della rivista, in parte confluita fin dal 1962, anno della sua chiusura definitiva, negli archivi della rivista della CGIL «Rassegna Sindacale», fu definitivamente acquisita da

¹ Per una panoramica generale della storia della rivista si rimanda a REGA 2008. Per quanto riguarda una rassegna generale delle riviste sindacali coeve, si segnalano: GIOVANNINI 2006, e gli articoli di riferimento: FERRANTE 1975; FERRANTE 1985.

² TARQUINI 1985, p. 62.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Personalità molto dibattuta e criticata nell'ambito della Storia della Fotografia italiana, Ando Gilardi, recentemente scomparso, è senz'altro una personalità chiave in «Lavoro». Per un approfondimento del suo pensiero e del suo operato, rimando alle opere di maggior importanza, quali: GILARDI 1976; GILARDI 2007; GILARDI 2008.

⁶ Per uno studio approfondito dello sviluppo della figura del fotoreporter negli anni Cinquanta, si rimanda a: AGLIANI-LUCAS 2004, pp. 3-53; AJELLO 1976, pp. 173-251; DE PAZ 2000; L'INFORMAZIONE NEGATA 1981; MURIALDI 1973.

⁷ G. Di Vittorio, *Lavoro*, «Lavoro», 1, 1948, p. 1.

quest'ultima nel 1985, diventando così parte integrante dell'ampio sistema archivistico del sindacato⁸.

Nella sezione dedicata esclusivamente alle fotografie, l'archivio di «Lavoro» consta di 4 schedari che ospitano al loro interno circa trentamila stampe al bromuro d'argento, tutte organizzate e suddivise tramite le modalità gestionali della redazione, vale a dire per argomento, singoli personaggi o aree geografiche⁹. Questo metodo, senz'altro utile ad una redazione giornalistica che necessitava di avere a disposizione immediata una fotografia da utilizzare come illustrazione, è però sicuramente lontano dal concetto archivistico che vede la conservazione degli oggetti fotografici come documenti storici, e non solo come oggetti d'uso¹⁰.

Considerata dunque la fotografia inestricabilmente legata al suo contesto, al suo significato e al suo messaggio, non si può prescindere dal fatto che questo suo valore di «documentalità»¹¹ si leghi alla storia dell'oggetto stesso e ai vari passaggi che esso ha subito nell'arco storico e temporale, in quella che può essere definita una biografia plurima dell'oggetto¹².

Nel caso di «Lavoro, settimanale illustrato della CGIL» i casi si complicano nel momento in cui la fase storica della redazione, ovvero gli anni Cinquanta, e il periodo della costituzione dell'archivio storico, che va dagli anni Sessanta fino ai giorni nostri, si sommano a un'altra fase preta delle più svariate implicazioni: quella della digitalizzazione del materiale fotografico e del riversamento nel database dell'archivio Luciano Lama, con la finalità di rendere fruibile tutto il materiale visivo agli utenti¹³. Questa operazione, assimilabile a tante altre congeneri e in parte meritoria, nasconde però delle complessità epistemologiche, in quanto non si preoccupa di far emergere e ricostituire proprio quella composita biografia dell'oggetto fotografico redazionale, con le sue multiple sfaccettature storiche e temporali¹⁴. Il procedimento di catalogazione informatizzata utilizzato in questo caso, infatti, si basa, su un sistema autoreferenziale che pone in se stesso le specificità proprie dell'oggetto fotografico, e ne offre una visione univoca, ovvero quella del sindacato stesso.

Il caso dell'archivio storico di «Lavoro» può essere ritenuto interessante e, per certi versi, emblematico, soprattutto per il suo valore storico e politico, strettamente connesso non solo alla sua contestualità, ma anche e soprattutto nell'ottica dell'ambito sociale, così strutturato e deciso nel quale si inserisce: la rivista di un organo sindacale italiano della prima metà degli anni Cinquanta infatti, non si può esimere in alcun modo dall'aver e dal dimostrare di avere certe valenze politiche¹⁵. Tuttavia, quando si riscontrano all'interno dell'archivio questi casi, è d'uopo cercare di ricostruire il percorso che porta una fotografia, intesa come un vero e proprio oggetto nella sua materialità, a diventare, all'interno di un contesto diverso da quello di origine, dapprima un'immagine fotografica e, ancora successivamente, una sua ulteriore riduzione all'interno di altri complessi sistemi.

⁸ L'archivio storico della CGIL Luciano Lama consta infatti di più sezioni, comprendendo al suo interno, oltre alla sezione fotografica, 9.000 documenti storici, 1756 periodici e 25000 monografie, opuscoli e letteratura grigia. Per una panoramica sulla storia dell'archivio si fa riferimento a *LA MEMORIA DEL SINDACATO* 1981.

⁹ Queste informazioni provengono dalla frequentazione e dalla consultazione *in loco* degli oggetti fotografici dell'archivio.

¹⁰ SERENA 2010.

¹¹ Il termine viene ripreso in riferimento al titolo del saggio di FERRARIS 2009.

¹² Si rimanda per questo concetto a GIUDICI 2004, p. 10, in cui la studiosa asserisce: «C'era due volte: almeno una realtà dell'oggetto fotografato, almeno una realtà dell'oggetto fotografia».

¹³ L'archivio storico Luciano Lama di Roma è dotato di un database, nel quale sono in corso di catalogazione tutti i beni in esso contenuti. Reso fruibile in loco agli studiosi fin dal 1986, esso utilizza un software CDS/ISIS coniugato al sistema applicativo TECA, ed è diviso in diversi settori, fra i quali quello delle immagini fotografiche.

¹⁴ SASSOON 2004, p. 191.

¹⁵ MIGNEMI 2003.

Gli oggetti fotografici appartenenti alla redazione di «Lavoro» hanno infatti subito nel tempo una vera e propria trasformazione di significato: costretti dal contesto archivistico ben più ampio nel quale sono stati successivamente inseriti¹⁶ ad essere etichettati come ‘documenti archivistici’¹⁷, ovvero oggetti introdotti in un ambito storico che risente di una notevole differenza rispetto a quello di origine, hanno dovuto veicolare il loro messaggio originario secondo parametri completamente mutati¹⁸. Eppure questo passaggio ontologico della fotografia da ‘originale’ a ‘documento’ si basa unicamente sulla natura meccanica dello strumento fotografico, e non sul suo significato originario¹⁹: infatti, chiunque guardi una fotografia è naturalmente disposto a credere a ciò che vede, proprio per la sua natura tecnica, e dunque a considerare quell’oggetto una ‘prova’²⁰. Per tale motivo l’oggetto fotografico, diventato ‘documento’, si dimostra strettamente collegato ai procedimenti sociali che lo inseriscono e lo utilizzano come tale all’interno del contesto dell’archivio.

Un esempio eclatante di questa dimensione così problematica della biografia dell’oggetto fotografico inserito nel contesto archivistico risulta essere, nel caso di «Lavoro», quello riguardante le stampe fotografiche raffiguranti l’Olocausto. Queste, pubblicate nel 1955 e presentate all’interno del rotocalco come «fonti primarie per la conoscenza dell’Orrore»²¹, consultate in archivio risultano essere ovviamente non documenti originali ma riproduzioni: contenute in numero di 56 nella busta n. 370 «Campi di concentramento e di sterminio», esse danno prova di essere riproduzioni di fotografie, non meglio qualificate e selezionate unicamente dalle pratiche redazionali, che ritraggono campi di concentramento spopolati, ripresi probabilmente in un contesto subito posteriore alla loro liberazione e nelle quali è stata inserita al momento dello scatto anche la didascalia in lingua polacca²². Per questo motivo risulta assai rischioso considerare questi oggetti alla stregua di ‘documenti’, sebbene nell’ambito di «Lavoro» siano presentati come tali: non si può infatti avere la certezza che nell’atto di riproduzione e riduzione delle fotografie originarie non ne siano stati omessi dei particolari o delle intere parti, oppure, più semplicemente, non siano state utilizzate specifiche tecniche di ripresa tali da snaturarne l’originarietà. Questi fattori vanno certamente considerati nell’ottica del contesto storico nel quale ci troviamo, e il fatto che tali immagini fossero mostrate al pubblico per la prima volta in assoluto in Italia ha sicuramente influito sull’obiettività con la quale esse sono o meno state presentate²³. La veridicità dell’oggetto è perciò da noi messa in discussione dal suo particolare *status quo* di riproduzione del documento²⁴.

¹⁶ Mi riferisco alla loro acquisizione prima da parte degli archivi della rivista «Rassegna Sindacale» (1985), e successivamente nell’accorpamento di tutti gli archivi storici della CGIL, dedicati alla memoria di Luciano Lama, nella sede romana di Via de’ Frentani.

¹⁷ STANZANI 2001, pp. 40-42.

¹⁸ SASSOON 2004, p. 191.

¹⁹ SERENA 2010, p. 107.

²⁰ «La “tentazione fisica” di credere quella scena fotografica il ricalco di un momento di vita vissuta è più potente della cautela razionale», in SMARGIASSI 2009, p. 80.

²¹ A. Gilardi, *Per Non Dimenticare*, «Lavoro», 4, 1955, p. 9.

²² La didascalia, che nelle riproduzioni compare fotografata al di sotto dell’immagine dei campi, è distanziata di qualche centimetro, producendo così una riga nera che in qualche modo la evidenzia. Oltretutto, in alcune di queste riproduzioni compaiono ai margini dei bordi scuri, diversi dalle cromie dell’immagine fotografica: si tratta probabilmente dei fondali sui quali erano state riprodotte.

²³ GIOVANNINI 2006, p. 25.

²⁴ VALTORTA 2003, pp. 144-156.

Strategie politiche editoriali: selezioni, tagli, traduzioni

Un aspetto essenziale per la comprensione di ciò che «Lavoro» è stato, ma soprattutto ha voluto rappresentare per i suoi referenti, è senza dubbio la questione della trasformazione degli oggetti fotografici originali nel momento della loro messa in stampa all'interno del rotocalco. Attraverso un confronto serrato fra i documenti d'archivio e la loro pubblicazione come immagini fotomeccaniche all'interno della rivista, emerge come in fase editoriale la fotografia di partenza viene tagliata, montata, riadattata in maniera da significare un qualcosa d'altro. Questa strategia editoriale non solo è molto comune nelle pratiche giornalistiche, ma è anche, nel nostro specifico caso, alla base della costruzione di un immaginario politico ben preciso, che tragherà la Confederazione Generale Italiana del Lavoro attraverso tutti gli anni Cinquanta, per arrivare, in taluni casi, fino ai giorni nostri.

Uno dei casi di maggior importanza è senz'altro il trattamento delle immagini del leader della CGIL, Giuseppe Di Vittorio. La costruzione del suo mito, sia da un punto di vista personale che da quello politico, è stata sicuramente legata a doppio filo alla rappresentazione all'interno del rotocalco, tant'è vero che la sua immagine fotografica vi compare con grandissima frequenza, e sempre secondo certi parametri di rappresentazione che lo descrivono come «uno di noi»²⁵. Questi principi sono legati essenzialmente alle sue umili origini contadine²⁶, che lo rendevano personalmente vicino alla grande base dell'elettorato, al suo passato di dissidente durante il periodo fascista²⁷ e al suo carisma di grande leader sindacale²⁸. Una triplice direttrice, dunque, che incanala la rappresentazione per certi versi agiografica del Segretario della CGIL secondo standard ben definiti e consoni a quell'immaginario che il sindacato voleva fortemente costituire.

Le fotografie raffiguranti Giuseppe Di Vittorio²⁹ lo ritraggono per la maggior parte in veste di sindacalista ufficiale. Ne esiste tuttavia un nucleo che potremmo definire di tipo privato, che lo ritraggono in contesti familiari di stampo borghese: queste sono state omesse *tout court* da ogni forma di pubblicazione su «Lavoro», privilegiando immagini familiari meno connotate socialmente.

Il confronto tra una delle fotografie escluse (Fig. 1) e una pubblicata (Fig. 2), non sembra chiarire in maniera subito evidente il motivo della scelta. Ma se consultiamo l'originale della prima fotografia, il *verso* rivela una nota manoscritta, probabilmente dalla moglie Anita Contini (Fig. 1): «Roma, febbraio 1956. Convalescenza Peppino»³⁰: Di Vittorio, dunque, appare più fragile, un borghese in doppiopetto che passeggia con la moglie. Al contrario, nell'immagine pubblicata (Fig. 2), nonostante sia ripreso ancora una volta seduto su una panchina con la moglie, l'uomo appare in maniche di camicia e sorridente, e la sua immagine viene accompagnata dalla seguente didascalia: «Queste sono le fotografie di Di Vittorio che nessuno prima d'ora ha visto mai. Sono le sue più care istantanee, e sono come quelle che tutti i lavoratori tengono nel loro album di famiglia»³¹.

²⁵ *PIEDI SCALZI MANI NERE* 2008, (min. 46-48). Sulla creazione del mito di Giuseppe Di Vittorio si rimanda alle seguenti trattazioni: *GIUSEPPE DI VITTORIO* 1993; CRAVERI 2002.

²⁶ *Giuseppe Di Vittorio, una vita al servizio del popolo*, inserto di «Lavoro», 46, 1957.

²⁷ *Ivi*, p. 14.

²⁸ *Ivi*, pp. 18-31.

²⁹ Le fotografie presenti che raffigurano Giuseppe di Vittorio costituiscono il 3,57% del totale delle immagini: si possono dunque considerare un numero piuttosto cospicuo e significativo.

³⁰ La supposizione è dovuta al confronto fra le varie grafie rinvenute all'interno dell'archivio e alla natura privata dell'oggetto fotografico.

³¹ *Giuseppe Di Vittorio, una vita al servizio del popolo*, inserto di «Lavoro», 46, 1957, p. 18. Questa didascalia accompagna alcune immagini fotografiche che ritraggono il Segretario della CGIL in contesti familiari, ma dal sapore estremamente formale piuttosto che amatoriale.

Le due immagini, dunque, sebbene entrambe di stampo familiare e privato, sono state utilizzate secondo parametri del tutto sottaciuti ai lettori, che sono portati così a pensare che quello sia il Di Vittorio privato, presentatogli senza filtri. Al contrario, la rappresentazione fotografica è stata accuratamente vagliata per non smentire, pur nel privato, l'identità 'popolare' del leader sindacale.

La costruzione retorica del personaggio mitico del leader in campo politico si coniugò in «Lavoro» con una grande passione per il *modus vivendi* sovietico, dando vita a un immaginario sulle condizioni della popolazione dell'URSS e dei suoi capi di Stato assolutamente idilliaco ed edulcorato, soprattutto a partire dal 1952, anno in cui Gianni Toti divenne direttore. Non fu solamente la figura del Capo di Stato sovietico Josif Stalin – più volte raffigurato all'interno della rivista³² – ad essere celebrata, ma anche quella del Segretario del Sindacato Sovietico Wladimir Berezin, raffigurato in una delle prime copertine del 1952 mentre abbraccia un bambino alluvionato delle zone del Polesine³³ (Fig. 3). La didascalia in copertina recita: «Il piccolo amico di Berezin», con un evidente tentativo di commuovere il lettore, al quale, nei numeri precedenti del rotocalco era stata fornita un'ampia documentazione sulla tragica vicenda dell'alluvione e sui suoi devastanti effetti sulla popolazione locale³⁴. L'oggetto fotografico che troviamo in archivio³⁵, tuttavia, ci mostra un'immagine ben diversa (Fig. 4): in primo piano a sinistra si vede una donna con il camice da operaia che sorride verso la macchina fotografica, e a destra, in posizione speculare, un uomo, al quale è stata cancellata la mano con l'inchiostro nero. Sul *verso* della fotografia compare in un cerchio l'indicazione di *editing*: «cancellare la mano», mentre la riquadratura della fotografia segnata per la pubblicazione taglia fuori le due figure, la donna e l'uomo, quasi certamente i genitori del piccolo, lasciando in copertina solamente i due protagonisti principali³⁶.

Questa immagine che al momento dello scatto mostrava la felicità di una famiglia riunita, scampata al pericolo dell'alluvione, galvanizzata dalla presenza di una personalità politica, sapientemente tagliata con l'esclusione dei genitori determina sulla copertina di «Lavoro» un messaggio ben diverso da quello di origine, con il piccolo reso pateticamente 'orfano' agli occhi del lettore³⁷. Anche se l'illusione è poi in parte smentita dall'occhietto interno che descrive l'immagine³⁸, il primo impatto visivo è già stato assimilato: la costruzione dell'immaginario è dunque oramai stata acquisita.

³² SCHIPPERGERS 1991.

³³ «Lavoro», 3, 1952, copertina. L'originale di questa riproduzione è l'oggetto fotografico 23a/0049, opera dell'agenzia fotografica di Ivo Meldolesi.

³⁴ «Lavoro», 1-2, 1952.

³⁵ Si tratta di una stampa al bromuro d'argento nella quale il timbro umido dell'agenzia Ivo Meldolesi compare sul *verso*.

³⁶ Nella seconda di copertina l'immagine viene presentata in formato piccolo, come icona, con la seguente didascalia apposta a lato: «IL PICCOLO AMICO DI BEREZIN: Berezin, il Segretario del Sindacato metallurgici dell'URSS, giunto in Italia con i doni del popolo sovietico per gli alluvionati è stato dovunque accolto dai lavoratori – nella Valle Padana e nel Sud – con grandi manifestazioni di affetto. Eccolo con un suo piccolo amico italiano, figlio di alluvionati. Sono infiniti gli amici che i delegati sovietici si sono fatti durante il loro viaggio in Italia dal polesine alla Sicilia», in «Lavoro», 3, 1952, p. 2.

³⁷ Per quanto riguarda le menzogne insite al momento dell'*editing*, rimando all'affermazione di Michele Smargiassi: «Parente dell'atto dell'inquadrare prima della ripresa, la rifilatura dopo la ripresa coinvolge in modo più netto la responsabilità del produttore delle immagini. Le due azioni hanno uno spessore molto diverso che è importante riconoscere. Da un'operazione di scrittura si passa ad un'operazione di *editing*, da un intervento sul referente ad un intervento sul significante», in SMARGIASSI 2009, p. 159.

³⁸ Si rimanda alla nota 35.

L'utilizzo del «montaggio creativo» in «Lavoro»

L'inizio del 1955 sarà per «Lavoro» il periodo ricordato come quello della grande inchiesta sull'Olocausto: curata principalmente da Ando Gilardi e portata avanti per un paio di mesi³⁹, l'indagine *Per Non Dimenticare* vuole mostrare quelli che vengono definiti i «documenti» dello sterminio ebraico e gli orrori della Seconda Guerra Mondiale.

Eppure, nonostante fossero state proclamate come veri e propri «documenti scritti e fotografici freddi e spassionati»⁴⁰, le fotografie pubblicate sono sempre presentate con lunghe didascalie che denotano fortemente l'immagine attraverso un commento morale, piuttosto che offrirne una vera e propria documentazione. Inoltre esse furono stampate sul rotocalco spesso con indicazioni erronee, fornendo la fonte dal quale sono state attinte⁴¹ ma senza soffermarsi sull'originale fotografico dal quale provenivano. In tal maniera queste «immagini superstiti»⁴² si trasformano in immagini shock, utilizzate come simboli primigeni dell'orrore.

Ma se possiamo ricondurre queste 'sviste' storiche alle ancora scarse notizie circolanti all'epoca sui fatti, e alla vicinanza del periodo storico che ne rendeva impossibile una più piena imparzialità storica, lo stesso discorso non può essere motivato quando le immagini vengono montate all'interno della rivista in maniera «creativa», per dare dimostrazione di qualcosa di cui consapevolmente si conosce la non reale esistenza.

La Figura 5 mostra proprio uno di questi casi che Gianni Toti, in una diversa occasione, ha definito «montaggio creativo»⁴³, ovvero il fisico accostamento di due immagini, scattate in ambiti e contesti diversi, che vengono fatte interloquire e interagire fra di loro solamente grazie alla vicinanza ottica in fase editoriale. Si potrebbe a buon diritto pensare che questa vera e propria strumentalizzazione dell'immagine rimanga a livello di latenza nel rotocalco della CGIL, ma si nota con un certo stupore che invece questa procedura è non solo dichiarata, ma anche per certi versi addirittura ostentata: «Questa nostra inchiesta – dichiara Gilardi - *Per Non Dimenticare*, ha richiesto a noi semplicemente un lavoro di riassunto e di “montaggio”. Intendiamo dire, cioè, che essa è compiuta esclusivamente sulla base di documentazioni diverse ma assolutamente “insospettabili”. Crediamo che ciò possa fornire la garanzia migliore della sua assoluta obbiettività»⁴⁴. La motivazione manifesta di questa scelta è dunque solo il fine di documentare, senza preoccuparsi eccessivamente della modalità.

Nella Figura 5 vediamo giustapposte due immagini fotografiche, delle quali quella in alto, celeberrima, viene utilizzata come vera e propria icona⁴⁵ e non come documento, inserita in abbinamento a una seconda scattata in ambito completamente altro, con la quale non condivide alcuna tangenza storica, e che mostra un gruppo di soldati di spalle in corsa lungo un vialetto. Il montaggio di questa pagina della rivista suggerisce al lettore che potrebbero essere quegli stessi soldati che corrono verso il ghetto ebraico di Varsavia, nel quale il bambino alza le mani impaurito e rassegnato al suo destino. La didascalia che accompagna le due riproduzioni afferma: «Queste due fotografie, sopra e sotto, sembrerebbero i due tempi di una medesima operazione: un cosiddetto rastrellamento di civili. Guardate quella in alto: il bambino, specialmente, o la bambina: che scuola facevano? Sarebbero stati promossi? [...]»

³⁹ L'inchiesta dal titolo *Per Non Dimenticare* si colloca nella prima quindicina di numeri di «Lavoro» del 1955, a cura di A. Gilardi e A. Bollino.

⁴⁰ A. Gilardi, *Per Non Dimenticare*, «Lavoro», 4, 1955, p. 9.

⁴¹ La fonte bibliografica dichiarata con maggior frequenza è LANGLEY RUSSELL 1954, tradotto in italiano da Feltrinelli nel 1955, anno dell'inchiesta. Tuttavia Ando Gilardi dichiara di aver attinto anche ad alcuni imprecisati fascicoli del giornale inglese «Daily Mail» del 1945, e alla documentazione presente nel Centro CUJCR di Bratislava.

⁴² CHEROUX 2001, p. 23.

⁴³ G. TOTI, «Aspetta signore a fotografarmi che prendo un fiorellino», *Lettere al direttore*, «Lavoro», 41, 1954, p. 2.

⁴⁴ A. Gilardi, *Per Non Dimenticare*, «Lavoro», 4, 1955, p. 9.

⁴⁵ Per una storia esaustiva e documentata storicamente di questa immagine, rimando al volume ROUSSEAU 2009.

Abbiamo detto che le fotografie sembrano i due tempi di una medesima operazione. In realtà non è: quella sopra è stata scattata a Varsavia nel febbraio 1943 [sic]; quella sotto in Germania dieci mesi fa⁴⁶. In tal modo l'immagine fotografica non acquisisce certamente i connotati del documento storico: non solo riporta una datazione probabilmente errata⁴⁷, ma anche una storia che non può essere accertata come veritiera; infatti nessuno sa che fine abbia fatto il bambino con le mani alzate, se non la fine del simbolo muto, che viene utilizzato a seconda delle diverse evenienze, trasformandosi in un'icona dell'orrore. L'accostamento con l'immagine sottostante operato da «Lavoro», nonostante sia dichiarato, è oramai compiuto, e dunque rimarrà impresso nella mente del lettore, creando delle connessioni arbitrarie⁴⁸.

Raffronti fra l'archivio fotografico e il database di «Lavoro»

La biografia dell'oggetto fotografico si complica e arricchisce di ancora nuovi elementi identitari nel momento in cui - dopo la sua trasformazione da oggetto di fisica complessità tridimensionale a immagine fotografica bidimensionale inserita all'interno di un archivio corrente di tipo redazionale e politico - continua la sua metamorfosi evolutiva all'interno di una nuova dimensione quale quella dell'archivio storico, corredato di uno strumento aggiuntivo: un database.

Se si prende in considerazione il processo di catalogazione di una fotografia, si può notare come esso possa essere per certi versi considerato alla stregua del procedimento fotografico stesso: durante entrambe le operazioni colui che fotografa o archivia isola un certo frammento di realtà (attraverso l'inquadratura nel primo caso, attraverso una cernita della fotografia da schedare nell'altro) e la fissa (scattando o redigendo delle note), creando in tal modo una scheggia di memoria isolata e arbitraria, separata dal suo contesto originario. Siamo di fronte ad una vera e propria «riduzione»⁴⁹, sia dal punto di vista della visione dell'immagine, sia dal punto di vista della sua fruizione. Infatti, mentre l'oggetto fotografico originario è fonte di una complessità di dati percepibili tutti contemporaneamente tramite la sua reale presa di visione in archivio⁵⁰, al contrario l'inserimento della sua scansione - consultabile solamente nel *recto* e in bassa risoluzione - determina una perdita di informazioni percettive plurimodali indispensabili alla sua reale conoscenza. Lo strumento di descrizione elettronica adottato dall'archivio in questione infatti è dotato delle specifiche di uno standard di descrizione biblioteconomico⁵¹, dunque i campi di cui si avvale si limitano a indicare le principali caratteristiche della fotografia: soggetto, autore, descrizione, data temporale, data topica. L'interfaccia grafica che si presenta a chi si relaziona con esso, consta di una sola pagina, nella quale, oltre a questa sequenza piuttosto scarna di campi, si trova una scansione dell'immagine fotografica unicamente dalla parte del *recto*. Ne risulta che il *verso*, di notevole importanza editoriale in quanto reca le tracce dei plurimi usi nel tempo, è stato espunto. Perciò, nonostante la sua innegabile utilità dal punto di vista conservativo⁵², risulta essenziale una

⁴⁶ A. Gilardi, *Per Non Dimenticare*, «Lavoro», 3, 1955, p. 24.

⁴⁷ Non ci sono certezze sulla cronologia dello scatto, tuttavia gli studi della Rousseau la datano all'aprile-maggio del 1943. Cfr. ROUSSEAU 2009, p. 40.

⁴⁸ «Il montaggio è valido solo quando non si affretta troppo a concludere o a rinchiudere: quando aiuta e complica la nostra visione della storia, non quando schematizza abusivamente», in DIDI HUBERMAN 2003, p. 154.

⁴⁹ BARTHES 1961.

⁵⁰ EDWARDS-HART 2004, pp. 1-15.

⁵¹ Il sistema utilizzato, il TECA, è un'applicazione fornita dalla DBA, Associazione per la Documentazione di Biblioteche ed Archivi.

⁵² Nel momento in cui il database assume il ruolo di instradatore della ricerca evita un eccessivo utilizzo 'fisico' del materiale fotografico.

riflessione sulla creazione di nuove interconnessioni e processi culturali che lo strumento provoca, facendo interagire fra loro non gli 'originali', ma le immagini fotografiche.

Nel caso specifico del database dell'archivio storico Luciano Lama, va considerato inoltre il passaggio della fotografia da singolarità oggettuale a parte componente di un sistema archivistico più ampio⁵³: le fotografie che all'interno dell'unità archivistica erano state organizzate dalla redazione giornalistica di «Lavoro» in buste titolate per grandi tematiche di utilizzo, perdono all'interno del database questi collegamenti semantici che le caratterizzavano. Infatti, nel momento in cui una fotografia veniva collocata in una busta che aveva per titolazione una specifica tematica, ciò testimoniava una sola cosa, ovvero che quell'immagine aveva per la rivista quella sola precisa significazione. Questa attribuzione di valore non sempre corrisponde a quella che potrebbe apparire la più immediata e scontata agli occhi del fruitore, aggravando ulteriormente la perdita delle informazioni della catalogazione informatizzata: ad esempio, si trovano fotografie di manifestazioni non solamente nel settore specifico *Manifestazioni*, ma anche dislocate in altre buste che hanno per titolazione varie località o all'interno dei nominativi di diverse industrie. Ciò suggerisce che quelle fotografie fossero state utilizzate non tanto come immagini riferite alle manifestazioni vere e proprie, quanto per indicarne, nel primo caso, una connessione con il Paese d'origine, oppure, nel secondo caso, documenti di denuncia contro alcune aziende.

Da ciò deriva che il concetto di 'serie', entro la quale gli oggetti fotografici erano inseriti, risulta nel nostro caso un elemento essenziale per lo studio delle immagini e del loro utilizzo pratico. Ciò è dimostrato dal caso della fotografia 67/0001, che raffigura cinque ragazzini della provincia di Brescia, in uno scatto eseguito da Franco De Poli nel 1954 a corredo di un articolo sulla crisi agraria⁵⁴. La stampa fotografica si trova collocata all'interno dell'unità archivistica nella busta «Bambini», e non in quella della «Crisi Agraria», e nemmeno in quella dell'area geografica del bresciano: questo dato fornisce senz'altro delle precise informazioni storiche e sociali in merito al suo utilizzo come documento e alla sua plurima valenza sociale. L'immagine, probabilmente per la sua immediata comunicatività e per un certo alone di *pathos*, ha comportato per la redazione un utilizzo diverso rispetto alle intenzioni del reporter, tant'è vero che questa fotografia, in due diverse varianti di *editing*, è stata impiegata all'interno dello stesso numero sia come corredo dell'articolo per il quale era stata originariamente prodotta, sia come illustrazione del trafiletto di Gianni Toti sul «montaggio creativo»⁵⁵, assumendo al contempo due diversi valori. In questo particolare caso perciò, lo spoglio all'interno dell'archivio risulta fondamentale per capire le intenzioni che si trovavano a monte dell'oggetto, cosa altrimenti impossibile col solo utilizzo del database.

Il procedimento di digitalizzazione inoltre, definito da alcuni come una vera e propria «perdita»⁵⁶ delle informazioni connaturate all'oggetto fotografico originale, fa sì che, anche per quanto riguarda l'archivio romano, la ricerca su database possa essere considerata una sorta di «pesca miracolosa»⁵⁷, durante la quale l'utente si scontra con povertà di contenuti, scarsità di interconnettività, problematiche lessicali e sintattiche, selezioni pregresse, in una alterazione totale dell'esperienza interattiva che è quella di guardare la fotografia nella sua reale oggettualità⁵⁸.

La ricerca della 'memoria' in una fotografia, dunque, si scontra in questo caso con una ridotta probabilità della corretta ricostruzione storica e sociale dell'oggetto fotografico, che viene precluso a uno sguardo tattile e ad una conoscenza reale, creando così una plurima

⁵³ Per il concetto di 'serie archivistica': SERENA 2010, pp. 107-110.

⁵⁴ F. De Poli, *La disdetta colpisce due volte*, «Lavoro», 41, (1954), pp. 14-15.

⁵⁵ G. Toti, «Aspetta signore a fotografarmi che prendo un fiorellino», *Lettere al direttore*, «Lavoro», 41, 1954, p. 2.

⁵⁶ SASSOON 2004, p. 186.

⁵⁷ GIUDICI 2007, p. 6.

⁵⁸ SASSOON 2004, p. 192: «Digitising profoundly alters the interactive experience of viewing photographs».

quantità di 'biografie politiche' dell'oggetto stesso, conseguentemente al suo molteplice uso nei diversi tempi e contesti.

Una problematica politica ancora aperta: quale eticità della parola e dello sguardo?

Gli oggetti fotografici contenuti nell'archivio romano, in quanto appartenenti alla redazione della rivista «Lavoro» e dunque utilizzati per essere riprodotti come immagini fotografiche sul rotocalco stesso, riportano manoscritte per la maggior parte dei casi sul *verso* le indicazioni di pubblicazione: il numero di fascicolo, la pagina, i bordi da tagliare o la dimensione di stampa. Questi dati, che potrebbero sembrare secondari, sono in realtà fondamentali per uno studio della traduzione dell'oggetto fotografico in immagine fotografica, soprattutto in un contesto dichiaratamente non neutrale come quello di un bollettino sindacale, in quanto riconducono in maniera univoca l'utilizzo della fotografia in immagine fotografica all'interno della pubblicazione.

Ma secondo quali direttive e in che maniera può aver influito il movente politico nell'acquisizione e salvaguardia dei suddetti documenti? Un archivio sindacale privato come quello in questione detta chiaramente per se stesso le condizioni di uso dei suoi materiali, e l'intermediario fra l'istituzione politica e privata ed il pubblico referente, non può che essere in questo caso il catalogatore, ovvero colui che «si prende la gravosa responsabilità di “tradurre” le immagini in parole»⁵⁹.

La questione della lessicalità non è secondaria nel momento della costruzione del database, e interviene nei diversi campi compilativi, primi fra tutti, nel caso del database di «Lavoro», nel soggettario. La compilazione è stata fatta riportando, spesso in maniera fedele, alcuni lemmi della didascalia per ogni immagine pubblicata sul rotocalco. Ne consegue che il soggetto della fotografia, così come viene presentato dal database, non descrive il reale oggetto ripreso dal fotografo e rappresentato sulla pellicola fotografica, ma l'interpretazione che «Lavoro» ne diede a suo tempo in quel preciso contesto.

Un caso molto evidente è quello della fotografia intitolata «Manifestazione contro la legge truffa», con una descrizione che ricalca in modo pedissequo la didascalia di pubblicazione⁶⁰. La fotografia ritrae una veduta panoramica di folla presente a una manifestazione tenutasi a Piombino nel tentativo di avversare la proposta di una nuova legge elettorale. Per descriverne il soggetto nel database si utilizza l'espressione «legge truffa», in accordo al lessico dichiaratamente politico utilizzato negli anni Cinquanta dalla rivista, e non contestualizzando l'ambito nel quale questa rappresentazione si trova. Analogamente una fotografia del 1952, con una figura femminile di fronte a una casa, ha come stringa di soggetto «Miseria a Napoli, donna all'ingresso di un tugurio»⁶¹: questa immagine, utilizzata dalla rivista come emblema della povertà delle famiglie partenopee, viene presentata sul database in maniera del tutto simile e l'utilizzo dei vocaboli quali «miseria» e «tugurio» si allinea perfettamente con il messaggio ricco di *pathos* che il rotocalco aveva voluto offrire. Altro caso particolarmente emblematico dell'accoglimento da parte dei catalogatori dell'uso politico del linguaggio è la scheda dell'immagine fotografica rappresentante una macchina della polizia,

⁵⁹ D'AUTILIA 2005, p. 155.

⁶⁰ La fotografia in questione è stata pubblicata in «Lavoro», 52, 1952, p. 5, ed è stata acquistata dall'agenzia Rinaldi & Celati, che l'ha scattata nel dicembre 1952 a Piombino.

⁶¹ La fotografia è stata pubblicata in «Lavoro», 5, 1952, p. 9 con la seguente didascalia: «I lavoratori esigono case civili. Per eliminare i “tuguri” in Italia occorrono 2 milioni e 250.000 vani almen». L'immagine fu acquistata dall'agenzia Publifoto.

registrata come «Passa la celere», come recitano le prime parole della didascalia di «Lavoro» nel 1952⁶².

La scelta di descrivere le fotografie presenti nel database con l'*incipit* della didascalia originaria di «Lavoro», non è certamente casuale: ma se da un lato ciò lega a doppio filo le stampe fotografiche con le parole della rivista stessa che le ha utilizzate, dall'altro lato le reinserisce in un contesto storico strumentalizzato fin dagli esordi⁶³, senza peraltro dichiararlo apertamente. Non si trova, infatti, nel database nessuna indicazione che faccia riferimento al fatto che la stringa del soggetto equivalga alla didascalia di pubblicazione originaria su «Lavoro».

Tuttavia questa impostazione, certamente funzionale al contesto di archivio della CGIL, può anche essere vista come una ricerca di ricostruzione storica filologica, nella misura in cui non solo ha deciso di catalogare gli originali per un desiderio di salvaguardia, ma anche di ricostruire il vero contesto nel quale queste immagini si trovavano negli anni Cinquanta e Sessanta: necessariamente strumentalizzate sin dal loro primo utilizzo, esse non riescono più, tantomeno in anni più recenti, ad essere lette in maniera differente.

Il punto nodale della questione sulla diversità dei punti di vista fra il database, il suo archivio e gli originali fotografici, si basa in questo caso sul fragile e sfuggente concetto di 'contesto'. Quando infatti John Berger afferma: «Dobbiamo collocare la foto stampata in modo che acquisti qualcosa della sorprendente compiutezza di ciò che *era* ed è⁶⁴», non suggerisce altro che un reinserimento dell'immagine, e non solo dell'oggetto originale, nel suo contesto originario, tramite un processo selettivo.

Nel caso di una singola immagine fotografica inserita nell'ambito dell'archivio il 'contesto' diviene molteplice e i tempi divengono multipli: vi è dapprima l'ambito nel quale l'immagine è stata scattata dall'autore, successivamente il tempo nel quale è stata utilizzata e le conseguenti finalità, infine il momento del suo inserimento nell'ampio quadro dell'archivio e della sua descrizione a posteriori. Siamo dunque in presenza di una vera e propria «ricontestualizzazione del dato registrato»⁶⁵, il quale viene letto e interpretato in maniera differente ogni volta che entra in contatto con un diverso referente.

Grande importanza riveste anche la differenza di visione che si determina fra la consultazione dell'immagine su schermo elettronico e l'analisi dell'oggetto reale custodito in archivio. Questa discrepanza, producendo degli effetti sostanziali di traduzione tali da compromettere il dato dell'«autenticità» dell'oggetto⁶⁶, fa sì che si possa creare uno «slittamento semantico»⁶⁷, creando all'interno dell'archivio stesso nuovi contesti, in taluni casi probabilmente anche fecondi e degni di ulteriori approfondimenti.

⁶² La fotografia è stata pubblicata su «Lavoro», 28, 1952, p. 6, accompagnata dalla seguente didascalia: «Passa la celere per le strade di La Spezia in sciopero di protesta. Strade vuote, negozi chiusi».

⁶³ John Berger, parlando della variazione di contestualità in cui l'immagine fotografica si trova nel corso degli anni, afferma: «È necessario che il tempo costruito e narrato rispetti il processo della memoria che spera di stimolare», BERGER 1980, p. 69.

⁶⁴ *Ivi*, p. 67.

⁶⁵ KETELAAR 2001, p. 137.

⁶⁶ SASSOON 2004, pp. 192-193.

⁶⁷ GIUDICI 2004, p. 11



Fig. 1: S.A., Giuseppe Di Vittorio e Anita Contini al parco, post 1950, 10,5x7,4 cm, Roma, Archivio Storico Cgil Luciano Lama, 04/000011



Fig. 2: S.A., « Dall'album di famiglia», post 1950, 6,9x9 cm, pubblicata in *Giuseppe Di Vittorio, una vita al servizio del popolo*, inserto di «Lavoro», 46, 1957, p. 18



Fig. 3: «Il piccolo amico di Berezin». «Lavoro», 3, (1952), copertina



Fig. 4: Agenzia I. Meldolesi, «Wladimir Berezin abbraccia una bambina alluvionata della zona del Polesine», 1952, 23,5x18 cm, Roma, Archivio Storico Cgil Luciano Lama, 23a/0049



Fig. 5: S.A., «Per Non Dimenticare», 1943-1954, 13,5x22 cm c.d., pubblicato in «Lavoro», 3, 1955, p. 24

BIBLIOGRAFIA

AJELLO 1976

N. AJELLO, *Il settimanale di attualità*, in *LA STAMPA ITALIANA DEL NEOCAPITALISMO* 1976, pp. 173-251.

AGLIANI-LUCAS 2004

T. AGLIANI-U. LUCAS, *L'immagine fotografica 1945-2000*, in *STORIA D'ITALIA. ANNALI 20* 2004, pp. 3-53.

ARCHIVI FOTOGRAFICI ITALIANI ON-LINE 2007

Archivi fotografici italiani on-line, Atti del convegno (Cinisello Balsamo 2007), a cura di G. Guerci, www.mufoco.org/archivi-fotografici-italiani-online

BARTHES 1982

R. BARTHES, *L'obvie et l'obtus. Essai critiques III*, Paris 1982.

BARTHES 1961

R. BARTHES, *Le message photographique*, in «Communications», 1, 1961. pp. 127-138 (ripubblicato in *L'OBVIE ET L'OBTUS. ESSAI CRITIQUE* 1982, pp. 5-21).

BERGER 1980

J. BERGER, *About Looking*, New York 1980.

C'ERA DUE VOLTE 2004

C'era due volte. Fondi fotografici e patrimonio artistico, a cura di C. Giudici, Argelato 204.

CHEROUX 2001

C. CHEROUX, *Le fotografie superstiti*, in *MEMORIA DEI CAMPI* 2001, pp. 23-27.

CRAVERI 2002

P. CRAVERI, *La democrazia incompiuta, figure del novecento italiano*, Venezia 2002.

D'AUTILIA 2005

G. D'AUTILIA, *L'indizio e la prova, la storia nella fotografia*, Milano 2005.

DE PAZ 2000

A. DE PAZ, *Fotografia e società, dalla sociologia per immagini al reportage contemporaneo*, Napoli 2000.

DIDI-HUBERMAN 2003

G. DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Paris 2003.

EDWARDS-HART 2004

E. EDWARDS-J. HART, *Introduction. Photographs as objects*, in *PHOTOGRAPHS, OBJECTS, HISTORIES* 2004, pp. 1-15.

FERRANTE 1975

G. FERRANTE, *Gli strumenti di informazione del sindacato: la stampa confederale*, «Quaderni di Rassegna Sindacale», 56-57, 1975, pp. 154-160.

FERRANTE 1985

G. FERRANTE, *I giornali della CGIL, tra propaganda e informazione*, «Rassegna Sindacale», 18, 1985, pp. 59-61.

FERRARIS 2009

M. FERRARIS, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Bari 2009.

GILARDI 1976

A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Milano 1976.

GILARDI 2007

A. GILARDI, *Meglio ladro che fotografo, tutto quello che dovrete sapere sulla fotografia ma preferirete non aver mai saputo*, Milano 2007.

GILARDI 2008

A. GILARDI, *Lo specchio della memoria: fotografia spontanea dalla Shoah a Youtube*, Milano 2008.

GIOVANNINI 2006

R. GIOVANNINI, *La CGIL e il suo giornale, Rassegna sindacale compie cinquant'anni*, Roma 2006.

GIUDICI 2004

C. GIUDICI, *Arte tradotta in fotografie: oggetti e soggetti della tutela*, in *C'ERA DUE VOLTE* 2004, pp. 11-17.

GIUDICI 2007

C. GIUDICI, *Gli archivi fotografici sulla soglia dell'on-line: problematiche, linee di sviluppo, sguardo storico (opere, autori, "nomi", attestazioni)*, in *ARCHIVI FOTOGRAFICI ITALIANI ON-LINE* 2007, pp. 5-10.

GIUSEPPE DI VITTORIO 1993

Giuseppe Di Vittorio, le ragioni del sindacato nella costruzione della democrazia, a cura di P. Neglie, Roma 1993.

GLI ARCHIVI FOTOGRAFICI DELLE SOPRINTENDENZE 2010

Gli archivi fotografici delle Soprintendenze, storia e tutela, Crocetta del Montello 2010.

KETELAAR 2001

E. KETELAAR, *Tacit Narratives: The Meaning of Archives*, «Archival Science», 1/2, 2001, pp. 131-141.

L'INFORMAZIONE NEGATA 1981

L'informazione negata, il fotogiornalismo in Italia 1945-1980, a cura di U. Lucas e M. Bizzicarrì, Bari 1981.

LANGLEY RUSSEL 1954

E.F. LANGLEY RUSSEL, *The Scourge of Swastika: a Short History of Nazi War Crimes*, London 1954.

LA CATALOGAZIONE DELLA FOTOGRAFIA 2003

La catalogazione della fotografia. La documentazione fotografica dei Beni Culturali, Cinisello Balsamo 2003.

LA MEMORIA DEL SINDACATO 1981

La memoria del sindacato. Guida agli archivi della CGIL, a cura di B. Colarossi e T. Corridori, Roma 1981.

LA STAMPA ITALIANA DEL NEOCAPITALISMO 1976

La stampa italiana del neocapitalismo, a cura di V. Castronovo e N. Tranfaglia, Bari 1976.

LO SPAZIO, IL TEMPO, LE OPERE 2001

Lo spazio, il tempo, le opere: il catalogo del patrimonio culturale, a cura di A. Stanzani, O. Orsi, C. Giudici, Cinisello Balsamo 2001.

MEMORIA DEI CAMPI 2001

Memoria dei campi, fotografie dei campi di concentramento e di sterminio nazisti (1933-1999), a cura di C. Cheroux, Catalogo della mostra (Parigi 2001), Roma 2001.

MIGNEMI 2003

A. MIGNEMI, *Lo sguardo e l'immagine, la fotografia come documento storico*, Torino 2003.

MURIALDI 1973

P. MURIALDI, *La stampa italiana del dopoguerra (1943-1972)*, Bari 1973.

NEMICI PER LA PELLE 1991

Nemici per la pelle, a cura di P.P. D'Attore, Milano 1991.

PHOTOGRAPHS, OBJECTS, HISTORIES 2004

Photographs, Objects, Histories, On the Materiality of Images, a cura di E. Edwards e J. Hart, New York 2004.

REGA 2008

R. REGA, *Lavoro 1948-1962, il rotocalco della CGIL*, Roma 2008.

ROUSSEAU 2009

F. ROUSSEAU, *L'enfant juif de Varsovie, Histoire d'une photographie*, Paris 2009.

SASSOON 2004

J. SASSOON, *Photographic Materiality in the Age of Digital Reproduction*, in *PHOTOGRAPHS, OBJECTS, HISTORIES*, New York 2004, pp. 186-202.

SCHIPPERGERS 1991

M. SCHIPPERGERS, *Il mito sovietico nella stampa comunista*, in *NEMICI PER LA PELLE* 1991, pp. 510-532.

SERENA 2010

T. SERENA, *L'archivio fotografico. Possibilità, derive, potere*, in *GLI ARCHIVI FOTOGRAFICI DELLE SOPRINTENDENZE* 2010, pp. 101-115.

SMARGIASSI 2009

M. SMARGIASSI, *Un'autentica bugia, la fotografia, il vero, il falso*, Roma 2009.

STORIA D'ITALIA. ANNALI 20 2004

Storia d'Italia. Annali 20. L'immagine fotografica 1945-2000, a cura di U. Lucas, Torino 2004.

TARQUINI 1985

T. TARQUINI, *Questo giornale è un lusso*, «Rassegna Sindacale», 18, 1985, p. 62.

VALTORTA 2003

R. VALTORTA, *Elementi di linguaggio fotografico, la questione del documento e il rapporto con la realtà al centro dell'identità della fotografia*, in *LA CATALOGAZIONE DELLA FOTOGRAFIA 2003*, pp. 144-156.

VIDEO

PIEDI SCALZI MANI NERE 2008

Piedi scalzi mani nere, braccianti e operai degli anni Cinquanta nei reportage di Ando Gilardi, video documentario a cura di G. Grasso, 2008.

ABSTRACT

L'esperienza della rivista «Lavoro, settimanale illustrato della CGIL» (1948-1962) risulta di fondamentale importanza nella costruzione dell'immaginario visivo collettivo che uno dei maggiori sindacati dell'Italia del Dopoguerra, la CGIL, volle costruire e divulgare. Guidata dal 1952 al 1959 dalla carismatica figura di Gianni Toti, «Lavoro» si propose di diventare il «giornale di tutti i lavoratori italiani e delle loro famiglie», attraverso la diffusione di una certa tipologia di immagini fotografiche prodotte dalla figura, assimilabile per certi versi a quella del fotoreporter, dell'inviato sindacale.

La ricostruzione storico-critica qui proposta del percorso di alcuni degli oggetti fotografici, prodotti o acquistati dai redattori della rivista e conservati in una sezione dell'archivio storico della CGIL di Roma dagli anni Sessanta fino ad oggi, si basa sulla loro reale presa di visione all'interno dell'archivio e sul serrato confronto con la loro pubblicazione all'interno del rotocalco. In tal modo è stato possibile mettere in luce alcune strategie politiche editoriali molto comuni all'epoca, quale ad esempio quella definita dalla redazione stessa «montaggio creativo», attraverso le quali la CGIL è riuscita a costituire un preciso immaginario mitico di alcuni personaggi – quali ad esempio Giuseppe Di Vittorio, Segretario del Sindacato, o Wladimir Berezin, Segretario del Sindacato Sovietico – o di alcune situazioni storiche, quali quella dell'Olocausto.

Il successivo confronto dell'oggetto fotografico inserito all'interno del database dell'archivio di *Lavoro* come 'documento' aprirà una serie di dibattute questioni sul tema della loro valenza oggettuale e della loro resa da un punto di vista storico, politico e sociale.

The magazine *Lavoro, settimanale illustrato della CGIL* (1948-1962) was a key instrument in the collective visual imagination shaped and popularized by CGIL, one of the largest trade unions in postwar Italy. Directed by Gianni Toti, a charismatic man, from 1952 to 1959, *Lavoro* was meant to be «the magazine for all Italian workers and their families», based on a specific kind of photographic image, produced by the so-called 'union reporter' ('inviato sindacale'), a professional figure similar to that of the photo-journalist.

This paper is based on the close reading of a number of photographic objects produced or acquired by the magazine's editorial staff (held in the photographic section of the CGIL Historical Archive in Rome) and on the analysis of the corresponding illustrations published in the magazine. The comparative study of these visual materials highlights the political nature of specific editorial strategies, very popular at times, such as 'creative editing' ('montaggio creativo'), in the words of the magazine's editors-in-chief. In so doing, the union was able to construe a precise mythic image of certain political figures – such as Giuseppe Di Vittorio, CGIL's Secretary, or Wladimir Berezin, the Secretary of the worker's union in the USSR – and of major historical events, such as the Holocaust. In the final part, the paper discusses the digitization of the magazine's photographic archive, the importance of photographs as 'objects', and their historical, political, and social consequences.