

Ipse vidit

Fotografia antropologica ottocentesca e possesso del mondo

Alberto Baldi

Abstract. In Italian and foreign anthropological research with a positivist imprinting, photography is conceived as a device to make up for the documenting limitations of language: it is understood that nothing better than the image made scientifically “credible” by the optic and mechanic instrument that creates it can faithfully reproduce the analyzed human gatherings. Natural and colonized environments, people, faces, working activities, handiwork, celebrative uses, everything is captured by the researcher’s lens, in accordance with his /her possessive bulimia of documentation. The picture is therefore far away from its alleged aseptic nature and therefore forcefully enters into the dyadic relationship between the photographer and the photographed subject in a complex game of dependences, subservience, arrogance, reciprocal individual gains that end up in enlarging and above all distorting the documentation purposes and outcomes that we try to mark out within this contribution.

Keywords. Looking at something-seeing something; observing; pictures notebook; relational photography

Fotografare, procedura occidentale di un sapere documentario che fa rima con potere

Il contenuto del messaggio fotografico, ciò che il messaggio stesso trasmette è il reale – suggerisce De Paz – anche se questo reale divenendo immagine subisce un processo di riduzione a livello di proporzione, di prospettiva e di colore, ma si tratta di una riduzione che non si identifica con la trasformazione. Tra un oggetto e la sua immagine non è affatto necessario [...] predisporre un collegamento, cioè un codice. In tale prospettiva [...] se l’immagine non è il reale ne è però il perfetto *analogon*. La specificità strutturale della fotografia è quindi quella di essere un messaggio senza codice. [...] Si sviluppa tuttavia, immediatamente, un secondo messaggio, una connotazione, quindi, che è determinata dalla maniera [...] in cui un oggetto (scena, paesaggio, personaggio) è rappresentato [De Paz 1993, 365,366].

Secondo Barthes tale condizione determina il «paradosso della fotografia» che si sostanzia nella compresenza di due messaggi apparentemente antitetici, uno privo di codice, «l’analogo fotografico» e l’altro in possesso invece di un codice indiscusso e rintracciabile nella «scrittura della fotografia» [Barthes 1985, 9,10], attribuibile a colui che, firmando la foto, la connota *ipso facto* sul piano espressivo e stilistico e su quello dei contenuti “inquadri” nel mirino.

Su questo scivoloso discrimine ci pare si situi parte considerevole della fotografia antropologica della seconda metà dell’Ottocento, ivi compresa quella italiana sulla quale nella seconda parte di questo contributo ci soffermiamo più da vicino. Coloro che si rivolgono al nuovo mezzo riproduttivo accogliendolo nella strumentazione euristica sono affascinati dall’idea di disporre di un mezzo asettico, privo di un suo codice interno e dunque *analogon*

pedissequo dei soggetti ritratti. Essi ignorano, all'opposto, che le loro foto sono fortemente connotate. La fotografia antropologica si carica, infatti, delle intenzioni scientifiche del ricercatore, del suo idioletto disciplinare e stilistico, del «campo chiuso di forze», ancora per citare Barthes, che si attiva nel momento dello scatto, tra fotografo e suoi soggetti e viceversa [Barthes 1980, 15]. Dati i tempi, non poteva essere diversamente. A ben riflettere non si tratta però di una inconsapevolezza *tout court* perché chi scatta dimostra nei fatti e talora pure dichiara esplicitamente la propria adesione ad un paradigma evolucionistico e razziale che la foto ha il compito di oggettivare. In tal senso, anzi, alla fotografia si chiede di “connotare” le razze umane in modo esplicito ed incontrovertibile. Sui diversi modi in cui si definisce ed articola codesto processo connotativo, sulle ricadute in merito alle dinamiche che lo scatto innesca nella relazione tra osservatore ed osservato modificando di volta in volta l'assunto "epistemologico" di partenza permangono nei fatti differenze notevoli e non ratificate, non metabolizzate e sufficientemente problematizzate dai ricercatori attivi nella seconda metà dell'Ottocento.

Pur in una prospettiva che tenga in debito conto i limiti precipuamente storici di codesta temperie scientifica e culturale cerchiamo qui di seguito di assumere la foto quale conseguente riverbero dello sguardo antropologico per meglio stigmatizzarne i presupposti al contempo scientifici ed ideologici.

Tale sguardo si posa sul soggetto plasmandone le fattezze in chiave antropologica non prima di essersi conformato alla visione garantita e consentita dalla procedura fotografica, ad essa dunque soggiacente. Come dire che il ricercatore produce un'immagine sia ubbidendo alle istanze che informano e caratterizzano l'atto del fotografare, sia innestando su di esse quelle dettate dalla disciplina, dalle finalità euristiche e dagli intenti rappresentativi della medesima.

In tal senso, come sostiene Bourdieu,

la fotografia offrirebbe al fotografo l'opportunità di «realizzarsi» sia facendogli sperimentare la propria «potenza» mediante l'appropriazione magica o la ricreazione [...] della cosa rappresentata, sia [...] consentendogli di esprimere un'intenzione artistica o di manifestare la sua padronanza della tecnica [Bourdieu 1972, 50].

Per lo studioso francese saremmo al cospetto di «motivazioni universali» [Bourdieu 1972, 49-50] che si traducono in forme e procedure di acquisizione di una porzione della realtà definendosi più specificamente, secondo Sontag, quale inesorabile «atto predatorio» che si scinde in «acquisizione come possesso» ed «acquisizione come conoscenza». Codeste procedure acquisitive sono altresì influenzate da due «atteggiamenti», l'uno estetico e l'altro strumentale [Sontag 1978, 14, 77, 78; De Paz 1993, 322, 323]. La foto definisce perciò in prima battuta un'intenzione al possesso benché per sostituzione del soggetto ripreso; su questo atto si innesca quello successivo di conoscenza del medesimo soggetto anche se vincolato ed influenzato da quanto il possesso ha espunto, a monte, dalla realtà acquisita¹. Tale realtà è poi riconfigurata in relazione a convenzioni di natura stilistica, ai generi fotografici ed ai canoni che li mettono in forma e li distinguono, unitamente alle opportunità strumentali offerte dalla tecnica fotografica.

Siffatti quattro parametri possono aiutarci nel tentativo di leggere ruoli e pesi attribuiti alla fotografia dall'antropologia ottocentesca nel tentativo di “sostenere” e dirigere ed al contempo assecondare lo sguardo di viaggiatori e ricercatori.

¹ Non si deve dimenticare, come ricorda Francesco Faeta, che «vedere vuol dire [...] nella cultura occidentale moderna, sapere: vi è una forte egemonia dello sguardo nella costruzione della conoscenza. [...] Ciò avviene anche nelle scienze sociali; non casualmente esse si affermano di pari passo con i moderni mezzi audiovisivi, in un'epoca che enfatizza la presenza, ipervaluta l'occhio, sviluppa l'immagine. [...] In tale prospettiva, un mezzo quale la fotografia, che consente di vedere, e di prolungare la visione nello spazio e nel tempo, di dominare lo sguardo e di controllare la sua natura fugace e automatica, [...] permette di sapere e di organizzare il sapere secondo criteri di efficacia sociale e culturale» [Faeta 1995, 26, 27].

Foto come atto di possesso

Partiamo dal possesso. Come evidenzia Sandra Puccini,

nasceva in questi uomini una febbre interna, una frenesia: sentimenti che tuttavia non sono fini a sé stessi. Non si tratta infatti di viaggiare; né di esplorare mossi dalla sola aspirazione a conquistare fama e successo attraverso la scoperta. È una passione più complessa e tormentata, che scaturisce direttamente dall'ansia di possesso [Puccini 1988, 31].

Tale ansia è acuita ed al contempo soddisfatta dalla fotografia: «i fotografi partivano per i loro safari culturali, classisti e scientifici in cerca di immagini sensazionali. E prendevano in trappola il mondo, a qualsiasi costo [...] con questa attiva, avida, lucida e gratuita modalità di visione» [Sontag 1978, 78]. Ad ogni latitudine, nel viaggio di esplorazione, in seno ai protettorati ed ai primi domini coloniali, la cassetta fotografica, il suo ligneo corpo si fa strumento per “in scatolare” l’alterità, per reiterare nel momento dello scatto e sulla lastra che ne deriva una bramosia di possesso che si esplicita nella ricomposizione dell’alterità all’interno di categorie e canoni rappresentativi pittoreschi, fantasiosi, inesorabilmente arbitrari, dall’Oriente all’America latina.

These attitudes are mirrored in many of the photographs taken during the time, especially in genre scenes and ethnographic and anthropological images [...]. Even if the images were taken *dal vero* (from real life) and their arrangement and composition reflected a certain truth and objective reality, in the end they were still false. Either staged or carefully selected from a large array of possibilities, they became living visual documents to prove an imaginary reality [Perez 1988, 50].

Se trata de la representación plástica de un país que [...] se ofrece a la curiosidad de la cámaras. Su pinturesca naturaleza, la población indígena, los trajes típicos de cada una de sus regiones han constituido hasta el día de hoy una atracción para los visitantes que, armados con sus cámaras, abrigan el deseo de regresar a casa con un rico botín de imágenes [Billeter 1993, 30].

Possesso del mondo, possesso di conoscenze, possibilmente esclusive, di umanità esotiche e lontane che si sostanzia inizialmente, a causa degli iniziali, lunghi tempi di posa, nell’acquisizione e nell’esibizione di corredi oggettuali reificati in base allo sguardo che su di essi ha proiettato l’antropologo. L’oggetto si fa pietra miliare, anzi, specchio dello sguardo affamato che il ricercatore posa sugli ambiti visitati. Sguardo che la foto può suffragare e maggiormente articolare, colmando gli interstizi, le lacune relazionali tra i distinti manufatti raccolti, riprendendoli assieme per evidenziarne analogie e differenze, funzioni d’uso materiale e simbolico. Sguardo che in un secondo momento, quando le emulsioni si fanno più sensibili e rapide, può allungarsi sull’uomo sostanzandosi nel ritratto, vero “cavallo di battaglia” dell’antropologo, genere ad esso più confacente e sperimentato. Ritratto a cui lo studioso sovrappone le istanze della sistematica razziale e dell’antropometria, ritratto che si fa *speculum* di forme di conoscenza scientifiche legate all’idea di razza e ad una conseguente tassonomica razziale.

Foto quale processo codificato di conoscenza

La foto “organizza” e definisce quindi le conoscenze possibili ed auspiccate dalla scienza.

Nel complesso la foto aiuta il ricercatore a definire il suo sguardo sull’alterità; il mirino a pozzetto dell’apparecchio fotografico e la superficie del vetro smerigliato di messa a fuoco, contribuiscono a codificare la pratica dell’osservazione quale primo presidio da cui far partire le investigazioni. Se dell’osservazione non si possono ancora cogliere le complesse ed intrecciate dinamiche che la alimentano, benché il termine sia già assai diffuso tra gli antropologi italiani e non, ciò nonostante c’è già chi rivendica un paradigma della visione da legare primieramente ed inscindibilmente allo statuto figurale dell’indagine antropologica. Giuseppe Sergi, ad esempio, può scrivere che

la scienza, è mio convincimento, entra per gli occhi, per i quali diventa esattamente una visione mentale; allora è facile comprendere, per lettura e per immagini figurative, quel che non è caduto sotto l'osservazione diretta in forma visiva [Sergi 1908, V].

Siamo, a ben vedere, dinnanzi ad una percezione del “vedere” scientifico che si potenzia e si arricchisce proprio grazie ad una facoltà di osservazione che consapevolmente si dispone a reiterare sé stessa, a rilevare ciò che ad essa medesima può essere in prima battuta sfuggito. Come dire, un'incitazione ad acuire lo sguardo, a tornare con gli occhi su ciò che già si è osservato a scopo di ulteriore verifica. Percezione del vedere che però, dovendo rispondere, a monte, ad una “visione mentale” di partenza, quella di un ricercatore che all'epoca non poteva ancora essere consapevole delle potenti insidie del guardare e del vedere, di uno sguardo mai univoco ma polisemico e proteiforme, rischia di farsi fallace, partigiana, nel caso e nel periodo in questione, riflesso dei tetragoni presupposti di un inossidabile positivismo.

Tale attitudine all'osservare, quale pratica disvelante che moltiplica gli ambiti della visione antropologica nei perimetri di un'indagine inizialmente ed eminentemente razziale, trova dunque ulteriore terreno fertile consegnandosi alla fotografia ed alle sue facoltà ed opportunità espressive. Tornando ancora una volta a Sergi, la “visione mentale” figlia della vista si replica e potenzia attraverso l'obiettivo oggettivando e fissando per sempre quel processo di conoscenza dell'altro da sé che l'antropologia occidentale ha, appunto, in mente.

Possesso e conoscenza mentre danno “ordine” ad un mondo da declinare in razze e popoli attraverso il sempre più massiccio uso del ritratto antropometrico slittano inesorabilmente da un piano squisitamente scientifico ad uno più prosaicamente “censimentario” offrendo materia utile al controllo sociale. A tal proposito Pinney, in ambito asiatico, recuperando gli assunti di Foucault sul «sorvegliare e punire», ricorda come la foto antropometrica ma pure quella di sapore maggiormente etnografico, che trasla sovente nella cartolina, esempio paradigmatico di accentuate stereotipie declinate all'infinito, viene sussunta quale sorta di foto razziale e segnaletica al contempo con il compito di far luce sui presunti tratti fisici tipici degli appartenenti alle molteplici e differenti caste indiane per stigmatizzarne una diversità meglio accertabile e più efficacemente “sorvegliabile”.

This [...] would be a vital element in the carceral network since caste was not merely an index of status, but had formed the basis of opposition to alien rule in 1857 [...]. To discover political allegiance so clearly mapped in the physiognomy of the citizen was an administration's dream [Pinney 1990, 267].

In relazione a quanto appena detto ricordiamo le strette parentele tra ritratto antropometrico e giudiziario non certamente soltanto in India ma pure in Europa ed anche in Italia sul più ampio sfondo, ricorda Ranisio, dei

principi della scuola antropologica positivista [...] che scelgono come oggetto di studio la malavita e le classi pericolose analizzate secondo l'ottica della patologia sociale e del disordine mentale, utilizzando i nuovi strumenti scientifici offerti dall'antropologia positivista. [...] Il riconoscimento della diversità equivale alla volontà di separare la parte malata della società da quella sana, di espellere ed emarginare i diversi [Ranisio 2002, 85-86].

Tra tali strumenti è presente, con un peso non indifferente, la fotografia. Note sono le procedure segnaletiche dei vari Galton² in Inghilterra, di Gasti ed Ellero in Italia e Bertillon

² «Il Sig. Galton – segnala Enrico Hyllier Giglioli – ha immaginato di fare un ritratto composto combinando quelli di varie persone in una sola figura. Lo scopo scientifico di questo metodo sarebbe quello di poter offrire i tipi medii d'una famiglia, d'una razza, d'un gruppo etnico qualunque» [Giglioli 1878, 538]. Il sistema di Galton prevede di eseguire un certo numero di ritratti avendo cura di rispettare per tutti medesime inquadrature, proporzioni e posture. L'esposizione della lastra è volutamente rapida, inferiore al tempo necessario ad impressionarla correttamente. In tal modo si fissano su di essa solo i tratti del volto più vistosi e caratteristici. Sovrapponendo poi le lastre così ottenute emergerebbe, conseguentemente, un tipo medio. «Non si tratta di un collage – sottolinea Lello Mazzacane – come avviene negli

in Francia³, ove fu allestito un voluminoso espositore a forma di “edicola”, antesignano del «Photomaton», cabina per la realizzazione automatica di ritratti, tappezzato da centinaia di foto raffiguranti volti, ma pure particolari anatomici (sopracciglia, occhi, nasi, labbra, menti) di criminali. La collocazione e la giustapposizione delle immagini poteva variare componendo e scomponendo all’infinito il puzzle di una devianza soltanto ed esclusivamente somatica. «La vera fotografia segnaletica – per essere tale, sottolineava Ellero, doveva farsi – antiestetica sino all’orrore per gli amanti della moda, ma perfettamente adatta ad essere studiata e descritta nel cosiddetto ritratto parlato» [Ellero 1908, 12 – II parte]. Un ritratto algidamente descrittivo, tenuto distante da “contaminazioni” artistiche che avrebbero potuto inquinare le funzioni rigidamente definitorie, distogliendolo dalla sua presunta, assoluta fedeltà riproduttiva, ritratto inserito a pieno titolo tra le molte procedure di misurazione ognuna supportata da apposite strumentazioni [Levra 1985; Portigliatti-Barbos 1985].

Tale sguardo, al contempo antropologico e “controllore”, senza dare necessariamente adito, sempre e comunque, ad una fotosegnaletica giudiziaria, conserva comunque una propensione ad una lata “sorveglianza”, in molteplici altri contesti, ad esempio in Russia. Le campagne di ricerca succedutesi soprattutto nella seconda metà dell’Ottocento per dare un volto ai molti popoli di un territorio vastissimo con il ricorso estremamente frequente alla macchina fotografica, mentre articolano un conoscenza *de visu* di tali genti utile per una tassonomia su base somatica ed etnografica, parallelamente ne marcano o, se si preferisce, ne “marchiano” l’indole, realizzando altresì una mappa antropogeografica di regioni e loro abitanti, di suoli e risorse la cui conoscenza mutuata anche dalla fotografia aiuta a tenere d’occhio. L’antropologia, la geografia, la geologia danno dunque agli zar un potere occhiuto, la possibilità di sapere chi è il loro suddito, dove si stanziava, cosa possiede, a quale locale ordinamento sociale, politico e religioso ubbidisce, su quali attività lavorative basa il suo sostentamento⁴.

Se ad Oriente come ad Occidente per documentare i luoghi, antropizzati e non, si ricorre ad una foto paesaggistica che restituisce viste di insieme ed ampie panoramiche in cui il fotografo

identikit della polizia, dove i nasi, le bocche ecc. provengono da un repertorio e vengono giustapposti come in un assemblaggio di pezzi su un volto ipotetico; nel nostro caso è la natura stessa del viso ad emergere progressivamente nella foto finale a seconda del prevalere di alcuni elementi fisiognomici su altri. Quello che avviene è una vera e propria creazione fotografica: la creazione del tipo razziale» [Mazzacane 1997, 250]. L’invenzione dello studioso inglese suscitò ovviamente l’interesse di Sergi e Lombroso perché era stata impiegata anche per l’individuazione dei tratti prevalenti di vari delinquenti.

³ Dall’antropologia fisica a quella criminale, sino alla sussunzione del ritratto antropometrico in ambito giudiziario, si predica ad oltranza l’adozione di procedimenti “freddi” che garantiscano ai ritratti eseguiti la loro natura di esclusiva impronta pedissequa. Secondo Umberto Ellero quando la foto antropometrica transita nei terreni della segnaletica poliziesca, «il profilo offre più specialmente il mezzo di rilevare la forma caratteristica di alcuni connotati (come del naso e dell’orecchio) che sono indici sicuri di identificazione di persone non conosciute e che devono essere studiati; mentre la fotografia presa di fronte, offre le caratteristiche più specialmente fisionomiche, appariscenti al primo sguardo, e agevola così la identificazione di persone conosciute» [Ellero, 1908: 12 – II parte].

⁴L’istanza primaria è quella di individuare e definire una popolazione costituita da una molteplicità di più distinti gruppi stanziatisi su territori amplissimi, ognuno con una storia, una relazione con gli ambienti vissuti, un’organizzazione sociale che si suppongono andare di pari passo con specifiche peculiarità somatiche e comportamentali. L’impero è alla ricerca di un’immagine di sé fortemente distintiva ed agglutinante in cui possano riconoscersi i molti suoi popoli, certuni visti però con sospetto come l’annosa *querelle* slava sta a testimoniare. L’antropologia, sin dai suoi esordi, persegue quindi gli obiettivi di una tassonomica razziale alla quale darà man forte la fotografia fortemente caldeggiata da quelle società di ricerca e da quelle università in seno alle quali le scienze dell’uomo inizieranno ad acquarterarsi, ad essere insegnate, ad essere divulgate attraverso mostre aperte sia a studiosi che ad un più ampio pubblico [Baldi, Mykhaylyak 2016, 72-74, 105-141]. Si caldeggia da più parti che la foto sia associata ad una metodologia che ne normi l’impiego da parte preferibilmente di ricercatori pienamente in grado di usarla sia sul piano tecnico che su quello dei contenuti. Foto antropologica, dunque, ma parimenti foto “scientifica” con la quale realizzare ampie tassonomie delle genti russe inizialmente, come si è detto, in relazione alla complessione fisica, ma poi in rapporto a stili di vita, modalità lavorative, apparati festivi, finanche vestimenti stigmatizzati da una foto che principia a virare verso l’etnografia.

è lasciato sostanzialmente libero di esprimersi come meglio preferisce, quando invece si tratta di definire l'uomo, di distinguere le razze, il ricorso al ritratto, come visto, è d'obbligo, un ritratto per la cui composizione e realizzazione molte sono le metodiche che ne vorrebbero più o meno attentamente normare le modalità esecutive.

Confini estetici e strumentali

Ecco quindi entrare in campo la componente stilistica del ritratto antropometrico ed etnografico che oscilla tra canoni figurativi crudi ed essenziali ed altri, palesemente estetizzanti, di provenienza pittorica. Tale eterogeneità è in parte dovuta alle conoscenze fotografiche prevalentemente dilettantesche di molti ricercatori costretti peraltro ad improvvisare sul terreno dei set *sui generis*. Abbiamo così la compresenza di soggetti ripresi nudi o seminudi di fronte e di profilo su sfondi neutri assieme ad altri, sempre fotografati davanti e di lato, ma vestiti, in pose più naturali, contornati di utensili, anche in gruppo, con fondali talora pittorici. Si può ipotizzare che questa seconda modalità tornasse utile nei casi nei quali, intuendo la polisemicità dell'immagine, si poteva confezionare un ritratto con valenze sia razziali che etnografiche. È altrettanto assodato che il ritratto "aggarbato" rispondeva ad un'esigenza di "promozione" culturale e sociale dei soggetti appartenenti a determinate caste assimilabili, somaticamente ed esteticamente a quelle europee. Ci sovviene ancora una volta Pinney. «The photographic construction of India can only be understood within the much larger history of the visual representation of the whole of South Asia, in terms that is of the «imaginative geography» [...] of the region» che, in buona sostanza, risponde allo stereotipo di un Oriente "favoloso" [Pinney 1990, 276; Geary 1990, 291]⁵. Più nel dettaglio in tale sorta di antropogeografia immaginosa Pinney sottolinea l'agire di canoni estetici occidentali esplicitamente evocati in guisa di parametri utili per discernere le razze più elevate. Cita, ad esempio, il caso di un membro della Bengal Asiatic Society, Mr. Campbell che ha ben chiari i criteri somatici sui quali basare la classificazione degli indiani. «In 1866 Mr. Campbell described the people of the Punjab as "the fine race as can anywhere be seen" except perhaps for those in the hills who were "the very purest Arians (sic), fair, robust, high featured and eminently handsome"» [Pinney 1990, 278]. Seguono ulteriori casi in cui i ritratti di due capi del gruppo dei Nagar, sempre nel Punjab, vengono associati a figure vascolari della Grecia classica [Pinney 1990, 279].

Possesso, conoscenza, stile e tecnica non si coagulano solo intorno alla rappresentazione di razze comunque esistenti ma producono altresì il bozzetto immaginoso di razze immaginarie. È quanto avviene nei casi nei quali la fotografia deve rendere "oggettivo" il processo di civilizzazione forzato e rapido con cui si consente ad esponenti di popoli "primitivi" di compiere un vertiginoso balzo verso la civilizzazione. Ne sono sovente "protagonisti" i pellerossa americani. Vengono ritratti appena tradotti nelle riserve con indosso i loro abiti, i loro ornamenti e le insegne del loro status. Una successiva foto, a distanza di uno o due anni, torna a raffigurarli vestiti all'occidentale, spesso però "omologati" da una comune uniforme da collegiale, con i capelli tagliati e ben pettinati, in pose spesso proprie della foto familiare con il "capofamiglia" al centro, l'ultimogenito tra le sue gambe a sottolineare la discendenza maschile, le donne ai lati, le più giovani in secondo piano. Mani nelle mani, mani sulle gambe,

⁵«Orientalism manifests itself in many configurations, among them in fantasies about the Orient which have emerged in literary and pictorial form. Western dreams of the Orient revelled in the representation of such mythic realms as harems, gallant men, and glorious landscapes in the hot desert sun. Photography was instrumental in giving these dreams a reality of their own, in particular because in nineteenth century thought, photography was perceived as a medium realistically and objectively depicting foreign realms beyond one's own experience [...]. According to the Orientalist paradigm, photographs gave the Orient not just a reality that no previous medium had achieved, they actually helped *create it*» [Geary 1990, 291].

braccia conserte, ma anche pugni chiusi e sguardi seri e concentrati, diretti fuori campo che paiono anticipare “Il pensatore” di Rodin, contribuiscono a dare alla “rinnovata” famiglia una patina occidentale, civile, moderna. Del “selvaggio” e “bellicoso” indiano non vi è più traccia essendosi trasmutato in pacato e responsabile marito e padre.

Il ritratto si è “impossessato” dell’immagine primigenia e “sconveniente” del pellerossa riformulandola tanto profondamente quanto superficialmente e ricomponendola in modo da renderla “conoscibile” solo in seno ai parametri di una prospettiva evolucionistica che, in questo caso, attinge a piene mani ai frusti ma consolidati canoni estetizzanti della ritrattistica borghese. La negazione dello *status quo ante* è così radicale da non poter quasi più parlare di foto ma di “artefatti” decontestualizzati e decontestualizzanti.

It is [...] an «authentic reproduction» – «authentic» in the sense that it encompassed by mechanical analogic sign some aspects of visual experience, and «reproduction» in the sense that it is a construct, a manipulated representation from a single point of view,

un punto di vista che vuole dimostrare, immagini alla mano, la possibilità di cancellare, grazie ad “opportuni” processi di civilizzazione anche il «wildest and most barbarous costume» [Malmsheimer 1987, 21, 26]. Lonna Malmsheimer pubblica le foto di alcuni Navajo ribattezzati con nomi di derivazione occidentale (Tom Torlino, Mary Perry, Ben Thomas, etc.) ritratti negli anni Ottanta dell’Ottocento per così dire prima e dopo la “cura”. Il loro passaggio da uno stato di natura ad uno di cultura è sottolineato non solo dal menzionato cambio di abiti ma dai fondali pittorici impiegati, inizialmente di ispirazione agreste e quindi riproducenti interni borghesi; concordemente muta pure il “pavimento”, inizialmente cosparso di erba e poi costituito da mattonelle. Esempi di foto similari, basate sul criterio della giustapposizione, abbiamo rinvenuto nella collezione Giglioli a riprova della diffusione di questa procedura fotografica “civilizzante”⁶.

Tirando le somme l’immensa galleria di ritratti “fotosomatici” che alle più diverse latitudini ed in un ampio lasso di tempo che ha tra gli anni Settanta e Novanta dell’Ottocento il suo momento maggiormente rappresentativo, sbozza, rifinisce e fissa l’immagine di un’alterità da “conoscere” sì, ma in rapporto ad un approccio conoscitivo già prefissato e che il mirino dell’apparecchio fotografico, il perimetro quadrangolare della lastra contribuisce a meglio incorniciare, incapsulare, ingabbiare. Con il che entriamo nel campo dei confini strumentali della fotografia, di peculiarità tecniche che hanno anch’esse riverberi sui contenuti.

Siamo al cospetto di un ritratto in qualche modo più simile alla foto di una natura morta, eseguito, verrebbe da dire, secondo i dettami di quello che oggi è definito *still life*, ovvero un ritratto di immobili soggetti, posato, statico e frontale, così come voluto dall’antropologo ma, al contempo, paradossalmente figlio, sul piano della sua esecuzione strumentale di quella che De Paz definisce come «incapacità istantanea della nascente fotografia» [De Paz 1993, 166].

Limiti del mezzo tecnico e spesso, aggiungiamo noi, limiti di chi fotografa, sovente assimilabile ad un dilettante, che però si sposano fattivamente ed “efficacemente” con l’intento autoriale, didascalico e classificatorio del ricercatore, con il suo “ipse dixit”, in questo caso “ipse vidit”, che ricerca nella fotografia la conferma dei suoi assiomi, la prova irrefutabile, stentorea, visibile e “vistosa” in grado di offrire all’edificio evolucionistico un confortante, autorevole sostegno.

⁶Siamo qui al cospetto di pellerossa, soprattutto Navajo, ridotti nella riserva di Carlisle e “rieducati” in meno di due anni, tra il 1878 ed il 1880: anche in questo caso un primo scatto li ritrae in guisa di “selvaggi” mentre un secondo ritratto, in cui compaiono vestiti ed acconciati all’occidentale, ne dovrebbe assodare il traghetamento alla civiltà. In questa riserva, in Pennsylvania, era attiva la Carlisle Indian School in cui si attuavano programmi per una «forced assimilation» soprattutto di giovani pellerossa colà tradotti. «The staff at Carlisle soon cut their hair and replaced their traditional clothing with school uniforms», tutto debitamente attestato dalla fotografia [Griffin-Pierce 1995, 178-179].

Antropologia italiana, fotografia, datità, dominio

L'atto del fotografare quale modalità di acquisizione di una porzione di realtà che si basa su una pulsione al possesso, al dominio e che disvela un quadro conoscitivo o, se si preferisce, una propensione alla conoscenza rispondente ai costrutti mentali e nel nostro caso scientifici di chi si pone dietro il mirino è rinvenibile pure nelle attività di ricerca di antropologi ed etnografi italiani del Diciannovesimo secolo. Similmente le componenti stilistiche e le competenze tecnico-strumentali collaborano strettamente alla realizzazione di un processo di acquisizione specificamente autoriale della realtà dove lo sguardo scientificamente predefinito di chi scatta e la complementare estroflessione nonché il potenziamento di tale sguardo attraverso la *loupe* e l'obiettivo fotografico hanno il loro indubbio peso nella sottolineatura di un'alterità razziale e culturale da sottoporre a quella occidentale mediante un *medium* che appare "veritiero", insindacabile ed attendibile.

Un tempo il viaggiatore, nel fare la relazione delle sue imprese in lontane regioni – scrive Lamberto Loria – aveva solo a sua disposizione la parola e la matita. Oggi è corredo indispensabile di ogni escursionista la macchina fotografica, ausilio potente e geniale che risparmia la pena di tante colonne di prosa e riproduce al vero i luoghi, gli abitanti, gli oggetti con ben maggiore evidenza e perfezione degli schizzi [Loria 1904, 1].

Alle parole di Loria fanno eco quelle di Paolo Mantegazza che auspica un impiego sempre più consistente della fotografia nella ricerca antropologica.

Noi ameremmo veder seguito il nostro esempio anche dagli altri antropologi ed etnologi che dedicheranno il loro tempo allo studio di razze speciali di uomini, e specialmente di quelle che sono condannate a scomparire in un tempo più o meno vicino [Mantegazza 1880, 9].

La sparizione dell'oggetto etnologico è problema avvertito da *magna pars* dei ricercatori e perciò essi non fanno mistero del bisogno di sbrigarci. Sull'ineluttabilità della scomparsa dalla faccia della terra di molti popoli per mano delle potenze coloniali spesso si glissa⁷, assumendolo come dato di fatto, o, al limite, come elemento perturbatore che "inquina" le originarie peculiarità della "razza" umana che si intenderebbe studiare. Significativa ci appare la seguente considerazione di Giuseppe Angelo Colini.

I melanesiani della penisola S.-E. della Nuova Guinea – egli scrive – vivono ancora in parte [...] in quella fase della civiltà che i paletnologi chiamarono della pietra levigata. Queste forme primitive della vita sociale in tempi non lontani si mantenevano ancora presso numerose popolazioni [...], ma prima che fosse possibile osservarle e studiarle sistematicamente, sono talora per intero scomparse o [...] modificate. [...] Anche i melanesiani vanno modificando il loro modo di vita per l'influenza dei viaggiatori, dei missionari e dei commercianti e le industrie indigene e gli strumenti da lavoro scompaiono prima di ogni altra cosa [Colini 1891, 830].

Dal canto suo Loria sottolinea il rapido disfacimento anche soltanto della cultura materiale dei nativi della Nuova Guinea, soprattutto di coloro che vivono lungo la linea di costa, più esposti ai contatti. Nello specifico nota come si vada attivando una produzione di manufatti in stretto rapporto con una richiesta che proviene dai bianchi, manufatti che potremmo in qualche modo considerare come gli "antenati" degli odierni *souvenir* per turisti.

La foto è perciò chiamata alla salvaguardia di una datità sì contestuale ma al contempo ancestrale ed essenziale, primigenia ed incontaminata, prezioso tassello indispensabile ad una tassonomia razziale che intende muoversi su un piano al contempo sincronico e diacronico.

⁷L'antropologo è in tal senso prigioniero senziente e meno frequentemente ignaro di un reticolo di contraddizioni: da un lato individua nel sovrapporsi di usi e costumi importati dall'Occidente il deprecabile sdilinquinamento dell'idealtipo razziale, dall'altro valuta le "ingerenze" dei paesi europei utili per un veloce ed auspicabile processo di civilizzazione di quei popoli che sono rimasti indietro lungo una via al progresso tracciata dal mondo occidentale.

Risulta assai utile all'antropologia fisica ed all'antropometria ma pure all'etnografia quali discipline che si assumono il compito di una definizione dei popoli su base somatica e culturale.

Sullo sfondo non si può però tacere delle contiguità tra impellenti esigenze documentarie di *vanishing races* ed istanze coloniali, non si può non cogliere la contraddizione insita nel voler fotografare e dunque conservare almeno in effigie ciò che al contempo si distrugge. Da questo punto di vista anche il medesimo ritratto fisiognomico ed antropometrico, "autorizzato" dal *côté* accademico che ne prescrive e ne "giustifica" sul piano scientifico l'effettuazione, secondo Angelo Schwarz partecipa di quella foto coloniale che

ha prodotto un'acculturazione fotografica [...] una concezione dello spazio e della rappresentazione espressione del mondo occidentale e industriale [...] teso a sostituire ed annullare, non solo visivamente, altri modi di recepire e rappresentare lo spazio, gli ambienti, gli uomini, le cose e a significarli.

Ne consegue, sempre secondo Schwarz,

che le fotografie del mondo coloniale ridanno così più i colonizzatori che i colonizzati, ridanno dei colonizzatori la loro fame economica, lo loro incultura, [...] la loro violenza e il prezzo dei loro ozii, di questa nostalgia di una diversità perduta che si vuole recuperare con le immagini [Schwarz 1981, 5,6].

Le foto antropologiche unitamente alla variegata messe di immagini con cui studiosi, funzionari coloniali, militari, viaggiatori raffigurano le colonie mettono in evidenza, alla fini fine, la stessa cosa. In un processo di *reductio ad unum*, secondo Franco Vaccari,

ogni fotografia ripete ossessivamente lo stesso schema di organizzazione dell'immagine: nell'inquadratura c'è sempre qualche elemento (un edificio, una nave, un esploratore) che, con la sua *estraneità*, testimonia, come se fosse una bandiera, l'avvenuta presa di possesso [Vaccari 1981, 66].

La foto quale potente surrogato del possesso del dato

La nascente ottocentesca patria antropologia, in sostanziale sintonia con quanto la disciplina andava predicando e facendo anche all'estero, è inevitabilmente ossessionata dalla datità, positivistic, rincuorante ancoraggio ad una realtà da indagare e sdoganare mediante la quasi feticistica esibizione del manufatto, prova provata, incontrovertibile ed inoppugnabile dell'esistenza ma soprattutto della definizione di un popolo alla luce del discriminare evolucionistico.

La datità, emblema evidente di un desiderio di possesso che in essa ravvisa un criterio di lettura indispensabile per la classificazione di razze e popoli della terra, per avviare un processo di loro conoscenza guidato dai parametri di positivismo ed evolucionismo, ha nella fotografia un mezzo in grado di garantirne almeno la "riproducibilità" [Benjamin 2000]. Tale riproducibilità, proprio perché «tecnica», esito di un procedimento ottico, chimico e meccanico, pare avere i requisiti della neutralità, i vantaggi di una riproduzione *ad libitum* e di una estesa diffusione capace di raggiungere ogni comunità scientifica ed accademica come auspicato nel passo più sopra citato di Mantegazza.

La fotografia rincuorerà tale istanza sostituendosi al dato, inverandolo nei confini dell'obiettività e della fedeltà riproduttiva, quale sua supposta peculiarità all'epoca innegabile.

Due appaiono da subito i campi di impiego della foto: i reperti, ovvero la dimensione materiale di ogni pratica umana, lavorativa, festiva, religiosa e le persone. All'oggetto, a cui si tendeva ad attribuire il valore di un tassello prezioso, nella sua fisicità, nelle sue

dimensioni e nelle sue forme, nei suoi significati e nelle sue funzioni, per la costruzione di un'identità razziale, anch'essa innanzitutto corporea ed esteriore, si affianca, dunque, la pedissequa sua riproduzione fotografica. Stampa fotografica quale tessera di un puzzle etnico ed etnografico da comporre con la "serenità" che proviene dalla supposizione di avere tra le mani un documento indiscutibile e perciò attendibile. Stampa fotografica frutto di procedure "alchemiche" ancora assai laboriose, soprattutto se esercitate direttamente sul campo ove, una volta impressionate, le emulsioni si dovevano preferibilmente od obbligatoriamente sviluppare, ma, comunque formidabile acceleratore delle indagini e più in generale della ricerca.

Al dato si può quindi mutare statuto certi di non perdere informazioni, lasciando *in situ* il manufatto e portandosene a casa la sola, bastante effigie, già, in qualche raro caso dagherrotipica e calotipica, in seguito, al collodio umido e secco. Effigie replicabile in quante copie si desideri, facilmente inviabile ai colleghi, analizzabile e confrontabile rapidamente, *de visu*.

Sia sul piano del presunto statuto scientifico e del valore etnografico, sia su quello meramente "logistico", la fotografia appare come un valido e snello surrogato dell'oggetto che raffigura. Siamo in un periodo nel quale la ricerca antropologica, muovendo i suoi primi passi, si aggrappa fiduciosa alle espressioni innanzitutto materiali delle culture delle popolazioni con cui entra in contatto, non potendo stabilire altre e più profonde relazioni a causa delle barriere linguistiche, del poco tempo a disposizione, configurandosi il terreno più come un lungo viaggio con soste contingentate presso questo o quel villaggio.

In questa etnografia a volo d'uccello desiderosa di estese ricognizioni, di prime mappature su ampia scala, anziché di permanenze più durature ed approfondite in contesti maggiormente circoscritti, il manufatto diviene testimonianza del contatto comunque avvenuto, riscontro fattuale, segnaposto del ricercatore, mentre una correlativa documentazione fotografica declina qualitativamente e quantitativamente quel contatto, aggiunge informazioni sugli ambiti di provenienza degli oggetti destinati ad essere riportati a casa, collocati quindi nei nostrani musei.

Bisogna dire che se non fosse per i suoi ingombri, talora per la sua inamovibilità, l'oggetto sarebbe teoricamente preferibile alla foto esprimendo *in nuce* la vorace attitudine occidentale ad impossessarsi di consessi e contesti altri, al contempo sul piano scientifico, della conoscenza etnografica, ma pure su quello che, surrettiziamente, già esprime l'impulso ad una fagocitazione concreta di siffatti contesti e delle loro risorse naturali in virtù di una rapace "libido colonizzante". Vale la pena qui ricordare i carteggi tra Guido Boggiani ed i curatori di musei italiani ed esteri che si risolvevano, né più né meno, in serrate contrattazioni per l'acquisizione di reperti e foto del pittore ed esploratore novarese⁸ o, più in generale, le esortazioni del medesimo tenore di Paolo Mantegazza rivolte ai suoi giovani pupilli sparsi per il globo ed incoraggiati a raccogliere quanto più potevano. In queste procedure di "impacchettamento" sistematico e compulsivo dei mondi attraversati mediante reperti, verrebbe da dire, "totemici", paradigmatici sia di ruolo e funzioni del ricercatore sia dei frutti delle sue indagini, in questo letterale sostanzarsi della pratica etnografica nella collezione etnografica convergono ed indulgono, tra gli altri, il già menzionato Boggiani ed Ermanno Stradelli in Brasile, Elio Modigliani a Sumatra, Odoardo Beccari e Luigi Maria D'Albertis in Nuova Guinea, Lamberto Loria nel Caucaso, nel Turkestan ed anch'egli in Nuova Guinea.

⁸«Per ciò che riguarda i manufatti indigeni ed altri oggetti raccolti, sembra che [...] Boggiani prediligesse contattare i vari musei, italiani e stranieri, con modalità e termini che oseremo definire commerciali. Non è un caso, infatti, che i suoi materiali, oggetti, immagini e manoscritti, siano sparsi tuttora in buona parte del mondo. Ma, d'altra parte, non dobbiamo dimenticare che [...] i costi delle spedizioni gravavano in generale sulle finanze dei singoli volontari» [Schettino 1988-89, 137].

Il ritratto antropologico tanto stilisticamente eterogeneo e composito quanto riflesso di un' univoca sete figurale di conoscenza

L'esplorazione e la ricerca alimentano un campo di conoscenze che le attività di terreno passo dopo passo arricchiscono. L'osservazione dell'antropologo da eterea ed "incorporea" si sostanzia nella matericità permanente e bidimensionale della stampa fotografica. Quale prezioso analogo del suo soggetto, assieme alle riproduzioni di manufatti, si afferma la ritrattistica con fini "antroposomatici" ed etnografici.

Ulteriori ed assai popolose gallerie di uomini, donne, bambini, adulti ed anziani ritratti nei più distanti angoli del globo tornano a sostanziare quel bisogno di "contarsi", la necessità susseguente di attingere alle conoscenze di una disciplina in grado di indicare ad ogni popolo il gradino su cui attestarsi, su cui collocarsi lungo un'asse evolutivo che conduce alla civiltà.

«Nessun artista per quanto abile, nessuna fototopia per quanto felice – sottolinea Mantegazza – potranno mai rispondere a tutte le esigenze della scienza quanto le fotografie stesse» [Mantegazza 1880, 9].

Nell'ottocentesca concezione del ritratto fotografico, ben più che nella riproduzione di manufatti, agiscono e si sedimentano in modo articolato ed esplicito quelle istanze stilistiche e tecniche che concorrono a fare della foto un prezioso surrogato della realtà. Siamo al cospetto di una ritrattistica il cui ipotesto, il gioco di parole è voluto, è costituito da un intrecciato ipertesto iconografico. Nella raffigurazione di una vasta e multiforme umanità si sostanziano moduli figurativi chiaramente desunti dalla pittura, da una manierata ritrattistica pittorica piccolo-borghese, a sua volta reinterpretazione del ritratto aristocratico a cui succederà l'altrettanto leziosa messa in scena del soggetto sulla ribalta degli studi fotografici dotati di fondali neutri, degradanti, con raffigurazioni di interni sontuosi, di balconate affacciate su bei giardini, con variegati corredi di sedie, poltroncine, suppellettili, scialli, pellicce, tendaggi. Altre volte ancora il ritratto verrà eseguito direttamente sul terreno mantenendo certi accorgimenti dell'*atelier*, innanzitutto lo sfondo, non sempre e non solo uniforme ma talora ancora pittorico. In altri casi l'antropologo lascerà che alle spalle dei soggetti ripresi sia percepibile il contesto locale, benché a volte sfocato per problemi di diaframmatatura aperta e conseguente perdita di profondità di campo. Tale contesto a volte verrà inquadrato casualmente ed altre sarà invece scelto e composto in relazione allo *status* dei soggetti, al mestiere, all'azione eventualmente inscenata (scene di caccia, cottura di cibi, suono di strumenti, passi di danza e così via dicendo).

Ragionata e definita è altresì la collocazione, la postura dei soggetti, il loro sguardo: si ricorre a criteri ancora propri della ritrattistica e pure alle esigenze dell'antropometria. In questo secondo caso alle persone raffigurate verrà imposto di girare il capo in modo che la luce concorra ad esaltare i tratti somatici del volto; si chiederà altresì di mostrare il palmo della mano, di distendere lungo i fianchi le braccia o viceversa di allargarle a novanta gradi per valutare parentele con i primati. Talora l'antropologo lascerà che i suoi soggetti compaiano con indosso i loro costumi tradizionali mentre in altri casi imporrà ad essi di spogliarsi quando non sfrutterà la loro normale e quotidiana nudità. Non sempre il ritratto è specificamente eseguito nel corso della ricerca; non si disdegna infatti la possibilità di acquistare in loco le foto "esotiche" che intraprendenti fotografi soprattutto occidentali in cerca di nuovi e più remunerativi generi realizzano e compongono sovente in album tematici su usi e costumi o vendono sfusi.

Siffatto *mélange* dimostra quanto non si vada, non si possa e non si voglia andare per il sottile: codesto schizofrenico ritratto è la riprova di quella bulimia documentaria che già era stata rilevata per la riproduzione di manufatti. Importante è conquistarsi e portarsi a casa il maggior numero di ritratti comunque utili per quell'album del mondo a cui gli antropologi dell'epoca

si dedicano assiduamente. Un vero e proprio *pot-pourri* figurale connota dunque in maniera adamantina una fame di dati, una vocazione reiterata al possesso delle fonti e specialmente di quelle vive perché maggiormente eclatanti, in qualche modo fonti esemplari nella e per l'antropologia dell'epoca.

Proponiamo alcune declinazioni di questa varia ritrattistica aggiogata alle scienze dell'uomo. In Scandinavia Sommier e Mantegazza si limitano, tranne qualche eccezione, alla realizzazione di mezzibusti di ambo i sessi, adolescenti ed adulti, fatti posare spesso nella loro *mise* quotidiana, con i loro vestiti ed i loro copricapi, cosa questa che, involontariamente attribuisce a tali scatti *nuance* etnografiche. Il *nec plus ultra* sarebbe stato avere ritratti di soggetti nudi per meglio valutarne la complessione fisica, il rapporto tra arti superiori ed inferiori, lo sviluppo della muscolatura. Nei pochi casi in cui i due ricercatori riescono in questo intento, la spoliazione che da fisica si fa culturale, il privare i soggetti delle loro vesti, dei loro ornamenti, dei loro copricapi e dunque della loro identità individuale e sociale, attribuisce a tali foto una crudezza che al ricercatore dell'epoca non si poteva comunque chiedere di cogliere, compreso com'era nel concepire i suoi simili come "dati" da analizzare e classificare.

Giglioli che una volta sceso dalla Magenta, dopo la circumnavigazione del globo, continuerà a fare incetta di foto utili per un'estesissima "antropotassonomia", annovera nella sua collezione donne che, nude, vengono fatte posare di fronte, di profilo ma anche mostrando le terga, con braccia allungate o piegate a novanta gradi, con le palme delle mani ben in vista al fine di sondarvi segni di parentele "scimiesche". In altri casi l'immagine si fa pruriginosa essendo opera non di un antropologo ma dei tanti fotografi europei che finita la sbornia del ritratto in formato carta da visita e saturato il proprio piccolo mercato, prendono la strada della foto orienteggiante e di viaggio. Se la nudità delle genti africane è un dato di fatto, ben vengano ritratti di giovani donne nude o seminude, eseguiti nel presunto rispetto di un conformismo borghese, che consente di sdoganare un'immagine destinata ad acquisire invece in Europa un sapore licenzioso se non pornografico. Giglioli, ad esempio, acquisisce il ritratto di una giovane donna africana ritratta da un fotografo anonimo su una sorta di triclinio secondo una posa classicheggiante che va dalle figure collocate in tale morbida guisa sui sarcofagi etruschi a Paolina Borghese nell'interpretazione scultorea di Antonio Canova agli inizi dell'Ottocento. La ragazza è nuda⁹ pur con alcuni ornamenti intorno alla fronte ed alle caviglie; solo un piccolo straccio le copre il pube, altrettanto piccolo accorgimento a cui il ritrattista decise probabilmente di ricorrere, assieme alla postura artistica, per evitarsi accuse di oscenità e denunce. Il menzionato conformismo borghese di questa foto risponde evidentemente ad una conformità di natura antropologica ed etnografica che induce Giglioli a trattenere e conservare il ritratto perché non manca, al di là di tutto, di rendere palesi le fattezze della donna. Siamo al cospetto di commerci di immagini di corpi, immagini che l'antropologo risemantizza inserendole nel circuito delle foto antropometriche, anche se eterogenee sono le finalità, le condizioni e le modalità in cui, a monte, avvenne lo scatto.

⁹La nudità, la vista talora conturbante di corpi prestanti, di un "bel selvaggio", contribuisce talora a rendere ancora più complessa e contraddittoria la relazione tra antropologo e nativo, ulteriormente accentuata dalla fotografia che quei corpi ritrae ma parimenti esalta [Schwarz 1981, 6; Campassi, Segà 1983, 54-62].

L'avvenenza contagia ed irretisce anche le rare viaggiatrici e fotografe dell'epoca che si fanno circonferire da un esotismo che la foto consente loro di carpire e "possedere". Citiamo qui i sofferti ed altalenanti turbamenti della baronessa Nadine Louguinine Meyendorff durante l'esplorazione dell'Amazzonia nel 1903 documentata dalla sua Kodak: «Le cas des Indiens de la forêt – appelés collectivement Chunchos par la baronne – est différent: plutôt du côté de l'animalité que de l'humanité, ils provoquent en elle à la fois dégoût et attirance, peur et fascination» [Monnier 1994, 12]. Dal pencolamento tra repulsione provocante per un verso e narcotizzante, stuporosa sindrome di Stendhal dall'altro si passa, ad esempio, alle ben più esplicite immagini della controversa Leni Riefensthal in Sudan tra i Nuba, negli anni Sessanta del Novecento, consacrate all'esaltazione dichiarata di fisicità, muscolosità e sessualità soprattutto maschile [Riefensthal 1976].

Volendo soffermarci invece sul ritratto *strictu sensu* antropometrico e fisiognomico, quello dunque realizzato dal ricercatore, le “ricette” per meglio eseguirlo sono diverse dipendendo innanzitutto da presupposti di ordine disciplinare e metodologico. In merito ai tratti esteriori a cui ci si vuole affidare per definire lo stigma somatico di un popolo unitamente ad una fisiologia comparata che fruga, invece, tra le viscere, che soppesa crani e valuta capienza delle teche, il dibattito è acceso. Ognuno ha la sua idea: c’è chi preferisce limitare il numero degli indici a cui affidarsi come in linea di massima propone Sergi che vorrebbe dar credito alla sola craniometria ed alla conformazione dei volti¹⁰, ma c’è pure chi come Aldobrandino Mochi progetta una scheda di rilevazione da compilare direttamente sul campo che esige di osservare e riportare un notevole numero di dati che estendono l’indagine a tutto il corpo. Si tratta di un ampio cartone su cui, affiancati, si giustappongono due ritratti fotografici, talora di fronte e di profilo, talaltra a figura intera ed a mezzobusto, di soggetti, uomini e donne preminentemente adulti, colti sovente all’esterno, su uno sfondo naturale, un cielo, una parete rocciosa o di arbusti, un muretto che surrogano un telo per contrastare la figura. In basso, ai piedi delle foto, si snocciolano in buon ordine i dati fisiognomici della persona, dal colore e dal tipo di capelli a quello degli occhi, dalla statura all’età, con un dettagliato corredo di indici cefalici. La foto regna sovrana tra le pretese classificatorie dell’antropometria variamente interpretata¹¹ e continuerà ad essere così impiegata sino agli anni Quaranta del Novecento, con la complicità dei puntelli forniti dal manifesto della razza, ma meglio sarebbe dire dai manifesti delle razze che si susseguono e si reiterano sulle pagine di settimanali, “Tempo” in testa, ma pure nei diari di viaggio e nella letteratura, (sic!) scientifica che deve giustificare le pretese coloniali del regime con la necessità di alfabetizzare e civilizzare il primitivo¹².

Il possesso della tecnica fotografica per la gestione della relazione con il nativo

La fotografia antropologica va conquistandosi nel tempo ulteriori spazi e funzioni innanzitutto sul terreno. L’avevamo inizialmente proposta quale succedaneo del reperto etnografico di cui annulla la fisica e gravosa tridimensionalità a vantaggio, potremmo dire, della sua virtuale “trasportabilità” e dell’opportunità di incrementare velocemente collezioni *latu sensu* figurali.

Dagli anni Settanta ed Ottanta dell’Ottocento, la medesima consuetudine con il terreno che si va via via prolungando, il progressivo affinamento della tecnica fotografica, e qui, innanzitutto, la riduzione dei formati e dei tempi di esposizione ed otturazione, la comparsa di campagnole e quindi di *folding* con caricamento di sei, dodici lastre all’interno del corpo macchina, incrementano le opportunità della fotodocumentazione.

L’implementazione delle latitudini di impiego della macchina fotografica si intersecano peraltro con ulteriori, molteplici e distinte attività di campo e di ricerca.

In considerazione della differente formazione professionale dei viaggiatori-ricercatori e dei loro obiettivi di indagine, mai troppo contingentati sul terreno, si spazia dalle foto di contesto,

¹⁰Assieme al cranio, sosteneva Sergi, «se aggiungiamo [...] la faccia, completiamo il criterio di classificazione, perché avremo anche il vantaggio delle fisionomie che hanno un’importanza particolare per l’etnologo nella grande separazione dei gruppi umani» [Sergi 1900, 8]. Ecco allora anche i nostri antropologi, e non soltanto la compagine italiana, industriarsi, sul campo, a realizzare set consoni a questi diktat: pose rigide, volti inespressivi, teli in tinte neutre ed uniformi alle spalle dei soggetti per meglio far risaltare la figura.

¹¹Sui diversi tentativi di progettare e calibrare elenchi di attività di ricerca da effettuare sul campo, di osservazioni da trascrivere dettagliatamente che portano la firma di antropologi ed etnologi italiani e stranieri ci siamo soffermati in nostri precedenti scritti in cui pure indichiamo i contributi di altri autori contemporanei che sul tema si sono espressi [Baldi 1983, 1988, 2016, Baldi, Mykhaylyac 2016].

¹²Sul colonialismo italiano, nonché sul ruolo avuto dalla fotografia nella stigmatizzazione razziale si vedano Schwarz et. al. 1981, Papagno et. al. 1983, Solinas 1988.

naturale ed antropizzato, ai ritratti antropometrici, più in là, a partire dai menzionati anni Ottanta, alla ripresa di attività rituali e lavorative, intersecando la ricerca antropologica con quella zoologica, botanica, geologica, climatologica. Odoardo Beccari, ad esempio, era botanico e zoologo, Arturo Issel geologo: ciò non di meno nel loro viaggiare si cimentarono in raccolte di materiali paleontologici ed etnografici mentre altri ricercatori, *ab ovo*, più vicini alla nascente antropologia fecero altrettanto restituendo, per così dire, la cortesia con la realizzazione di collezioni, ad esempio, entomologiche e di insetti come accadde a Loria. La deperibilità organica di tali collezioni introdusse a scopo cautelativo la riproduzione fotografica che, intanto, era parimenti applicata alle raccolte etnografiche altrettanto fragili. Segnaliamo in tal senso un impiego del mezzo fotografico in chiave di singolare, certamente utile ma pure mero supporto strumentale. Capitava di ricorrere alla foto come rapido ed efficace taccuino o, se si preferisce, in guisa di “libretto di istruzioni”. A Sumatra, più specificamente ad Engano, Elio Modigliani, al termine della permanenza sul terreno, ha il problema di imballare e spedire i reperti etnografici, talora dall’architettura molto elaborata, esito di un complesso intreccio di elementi. Decide dunque di comportarsi come segue: «ebbi a smontare tutti gli oggetti etnografici più grandi dopo averli fotografati per poterli poi ricombinare» [Modigliani 1894, 4] realizzando una sorta di guida all’uso di procedure per l’assemblaggio di reperti destinati ai musei, particolarmente utile ed efficace perché, appunto, per immagini.

Ciò detto la tecnica fotografica e con essa le procedure e le strategie da mettere in atto sul terreno per garantirsi le opportunità consone alla realizzazione in prima istanza di una galleria di ritratti, di tipi fisici, assumono l’aspetto di procedimenti standardizzati e di *routine* ma pure inventati per necessità al momento. Evidenziano letteralmente un lavoro febbrile, un’autentico *struggle*, che denota la pertinacia con cui il ricercatore si applica al possesso “visivo” del contesto in analisi mediante il mezzo ed il documento fotografico.

Possesso e controllo dei “set” sui quali la documentazione fotografica deve attivamente partecipare alla definizione di un processo di conoscenza interno ai paradigmi razziali dell’evoluzionismo, possesso e controllo che si definiscono già nel momento in cui il ricercatore pianta il suo treppiede nel villaggio.

La natura medesima dell’apparecchiatura fotografica e dell’atto del fotografare, senza ancora considerare gli esiti dello scatto, della stampa dell’immagine, entrano decisamente nella definizione di una relazione tra fotografante e fotografato, spesso a tutto favore del primo, nel suo tentativo di acconciare e riformulare i contesti da riprendere nell’ambito delle proprie categorie scientifiche e figurative. Si tratta come vedremo di usi anche “impropri” del mezzo ritenuti comunque utili in una logica in cui i fini giustificano i mezzi. Più in generale la macchina fotografica in sé, i medesimi reagenti chimici, la lastra impressionata e sviluppata, la stampa appena ottenuta e mostrata agli increduli, titubanti, impauriti, incuriositi, meravigliati nativi, definiscono agli occhi di questi ultimi una pratica “magica”, sciamanica. Il suo officiante ha così la possibilità di acquisire uno *status* di tutto rispetto che lucidamente e consapevolmente decide di usare per agevolare il proprio lavoro di fotodocumentazione e di raccolta di manufatti in un regime “controllato”.

Molti dei nostri studiosi scoprono, dunque, nel bene e nel male, la dimensione per così dire “relazionale” oltre che riproduttiva non tanto e non solo della foto quanto della macchina fotografica e della camera oscura. Dal punto di vista dei nativi, ad apparire alieno, ancor più del ricercatore in carne ed ossa, è infatti l’apparecchio fotografico, per via dei suoi ingombri non trascurabili, del cavalletto che lo sostiene, nonché, quando utilizzata, della tenda con i

reagenti chimici per lo sviluppo ed il fissaggio dei negativi. “Scatola magica” che attira ed incuriosisce ma che talora inquieta, impaurisce, repelle¹³.

Nell’uno e nell’altro caso i nostri novelli antropologi, scoperta la cosa, cercheranno di sfruttarla a proprio vantaggio in nome di un’insossidabile fede nel progresso scientifico che apparenta, come detto, nella multiforme galassia della datità uomini e cose. Con termine sportivo si potrebbe sostenere che, alla fine, importante è portare a casa il risultato. Se, quindi, l’ingombrante cassetta con il suo alto treppiede, può configurarsi come una sorta di palo totemico, prima da osservare con cautela e poi da ricondurre e risemantizzare nei perimetri del locale sistema cognitivo-valutativo, così sia: il ricercatore avalla questa rifunzionalizzazione della macchina fotografica da parte dei nativi, macchina che nella sua veste di nuovo idolo, prima allarmante, talora minaccioso, ma pure, poco per volta, anche familiare, può rendergli il compito di ritrattista più facile.

Elio Modigliani, pur consapevole di doversela vedere con «suscettibili soggetti», che ai suoi occhi, possono repentinamente ed inspiegabilmente mutare atteggiamento, percorre, quando si tratta di fotografare, la via di un approccio dialogante:

Il buon Sidùho Gheo si mostrò proprio l’uomo migliore del mondo ed acconsentì a tutto ciò ch’io voleva, sebbene non capisse nulla [...] della fotografia e pigliasse gran paura di un mio ritratto che gli mostrai. Mi ravvisò subito e fu contento quando gli dissi che ne avrei fatto uno di lui per farlo vedere al mio re. E come è il tuo re, mi domandò, è forte? Possiede molti maiali? È fortissimo, gli risposi, e le sue stalle sono piene di tanto bestiame quante sono le formiche nel tuo villaggio. Ne fu stupito e toccandomi il cuore, disse che gli voleva bene [Modigliani 1890, 206,207].

A seguito di una permanenza non fuggevole nel villaggio, Modigliani, rallegrandosene, ebbe a constatare che

si dileguò lo stupore iniziale ed il timore che incuteva la macchina fotografica, e fattaci anzi confidenza, andarono a toccare con grande curiosità le cerniere, gli obiettivi di ottone ed il sostegno metallico, domandando di ogni pezzo il nome e lo scopo [...]. Si arresero subito alla mia domanda d’indossare i loro abiti di gala, per farsi ritrattare e mentre essi si vestivano, trasportai la macchina fuori [...]. Disposta ogni cosa per fotografarli, avrei davvero preferito che fosse continuato il timore che prima impacciava ogni loro movimento, perché non mi fu davvero possibile di farli restare tranquilli, neppure quel brevissimo istante richiesto per una posa istantanea; ora era il casco pesante che bisognava accomodare, ora la punta dello scudo [...], ora essi stessi che ridendo o parlando [...] uscivano di fuoco e soltanto dopo lunghi e noiosi tentativi potei compiere l’opera mia [Modigliani 1890, 208].

Compiaciuto, Il ricercatore, conclude che «la fotografia diveniva popolare nel villaggio e molti, allettati dai pizzichi di tabacco che distribuiva a chi voleva sottoporvisi, venivano a sedersi per un momento sulle pietre che mi servivano da sgabello di posa» [Modigliani 1890, 208].

¹³Il peso giocato dall’attrezzatura nell’attribuzione da parte dei nativi di uno *status* ai loro occhi congruente non soltanto dell’antropologo ma anche del viaggiatore fotografo, dunque di quel ritrattista che come si è appena detto lasciò l’Europa per dedicarsi all’immagine esotica, è ad esempio stigmatizzato da Frith. Egli «viaggiava col carro fotografico che si era portato dall’Inghilterra, un veicolo di vimini che serviva sia come dormitorio sia come camera oscura. “Questo mio carro, essendo interamente avvolto da un enorme drappo di tela bianca da vele che lo proteggevano dal sole, era un veicolo quanto mai appariscente e di aspetto misterioso, e suscitava fra la popolazione egiziana un gran numero di ingegnose ipotesi circa il suo uso. L’idea che sembrava tuttavia la più ragionevole, e perciò otteneva i maggiori consensi, era che in quel carro io trasportassi, con lodevole e gelosa cura, il mio harem! Si riteneva che fosse pieno di bellezze dal volto lunare, tutte mie mogli, e grandi erano il rispetto e la stima che questa convinzione mi fruttava”» [Gernsheim 1987, 159]. L’alone di mistero che tendeva ad avvolgere quei fotografi che preferivano cimentarsi con il terreno riscontriamo anche in ambito occidentale. «What is it wagon» è, ad esempio, l’espressione che tradisce stupore e curiosità con la quale i soldati impegnati nella guerra civile americana definivano dei carri non militari in giro tra le retrovie la cui funzione non era ad essi chiara. Si trattava, nei fatti, di calessi coperti, dotati al loro interno di camere oscure, utilizzati da quei fotografi che avevano avuto il permesso di documentare il conflitto, ovvero Mathew Brady, Alexander Gardner e Timothy O’ Sullivan [Pollack 1977,56-59].

Nel ritratto femminile, della figlia di un capo, peraltro con caratteristiche esteriori all'epoca supposte sorprendenti, ovvero l'albinismo, si cimenta Luigi Maria D'Albertis: può contare sulla disponibilità dei nativi, non esistono pregiudiziali e tabù all'esecuzione del ritratto, ma lo studioso finisce per arrendersi di fronte all'irrequietezza del giovane soggetto.

Tentai cinque o sei volte di ottenere il ritratto della figlia del Corano di Hatam, la bella albina, la bella Eva di queste foreste, ma non riuscii ad ottenere che stesse ferma. Una volta una mosca le si fermò sulla faccia, e volle scacciarla con la mano, ed il ritratto fu rovinato. Poi qualche insetto le diede noia, ed essa si grattò la testa; una terza volta sentendo di essere forse troppo poco vestita pensò di aggiustarsi il suo microscopico vestito. Tentai ancora due volte inutilmente, ma poi dovetti convincermi che non vi sarei riuscito, e desistetti [D'Albertis 1880, 98].

A tutt'altre latitudini Sommier, in viaggio tra i Lapponi assieme a Mantegazza, ci mette a parte delle difficoltà avute nel "patteggiare" un ritratto:

Ho veduto la [...] tenda sotto la quale abitano il padre, la madre e una figlia; che è un vero gioiello etnologico; la faccia più mongolica che abbia veduto fin qui [...]. Espresi il desiderio che quei signori venissero il giorno dopo [...] per farsi fotografare. La vecchia non ne voleva sapere, e la pigo non si lasciò piegare al mio onesto desiderio se non dopo un'ora di discussione – ed offerta di denaro – persuadendo il papà; che anche in Lapponia, a quanto pare, fa sempre la volontà della figliuola [Mantegazza 1881, 72,73]¹⁴.

Anche Loria si trova più o meno in analoghe situazioni.

Contro l'irrompere degli indigeni, che sono né più né meno che fanciulli viziati occorre arte e pazienza – egli raccomanda, aggiungendo che – quando il selvaggio ravvisa il ritratto riescito d'un suo compagno, è preso da irresistibile mania di imitarlo, e allora si piega docile ai suggerimenti, per l'emulazione di un miglior ritratto [Loria 1899, 324,325].

Ermanno Stradelli usa esplicitamente il corredo di strumenti di indagine che si è portato appresso una volta constatata la curiosità da esso sollevata tra i nativi, nella fattispecie, del Rio Branco. Invita ad osservare nel suo microscopio degli insetti suscitando, come egli scrive, «grandi [...] atti di ammirazione ed animate discussioni» che innalzano e corroborano lo *status* sino ad allora ancora incerto del ricercatore: «dopo mi guardavano con più rispetto: ero cresciuto di grado» [Stradelli 1890, 441,442]. Il fatto, inoltre, di eseguire foto e di svilupparle sul luogo, non facendo mistero della cosa, fa sì che su di lui si proietti un'aura magica: il bagno di sviluppo della lastra che poco alla volta fa emergere i connotati del soggetto ritratto, ipotizza Stradelli, «forse potrebbe spiegare come mi attribuissero il potere di far nascere gente» [Stradelli 1890, 440]. Tutto era scaturito da una singolare congiuntura.

Colla fotografia [...] un caso fortuito [...] mi fece ottenere di poterli ritrattare [...] – ammette il viaggiatore, così proseguendo – il caso aveva voluto che montassi, senza accorgermi, il gabinetto scuro sopra un formicaio, e naturalmente dove il cianuro era giunto aveva fatto il suo dovere [...]. Il mio tuxàua viene e mi domanda veleno per formiche [...]; non volevo privarmi di cianuro, di cui non possedevo troppe quantità, quando mi balenò un'idea: Hai ragione, dissi al tuxàua ma questo veleno non è il migliore, perché è fatto colla vista delle piante e delle case, il buono è quello che si fa cogli uomini e colle donne. Vieni qui, mettiti fermo lì davanti alla macchina e vedrai che buon veleno [...]; l'effetto fu straordinario. Da quel giorno egli mi procurava gente da fotografare, quando non ve ne fu più in Juaretè, la fece venire da fuori, e credo che senza muoversi di lì avrei ben potuto fotografare l'intero Uaupes. In ultimo ero obbligato a far gruppi per non scontentarli [Stradelli 1890, 443].

Sin qui si nota come la presenza e l'uso della fotocamera partecipino con conseguenze tangibili alla determinazione della relazione tra viaggiatore e nativo in qualche modo ambedue

¹⁴È questa una delle testimonianze di Sommier e del suo lavoro sul campo che, «sotto la sua dettatura», Mantegazza raccoglie e trascrive nel suo diario, nel terzo capitolo.

inizialmente non in grado di prevenire le modificazioni apportate a tale relazione diadica dal terzo incomodo, dunque dallo strumento di ripresa¹⁵. Il ricercatore, con alterni risultati, tenta comunque di reindirizzare e di sfruttare la contingenza che si è venuta a creare e che ha determinato la sua accettazione, per poter realizzare i ritratti che si è prefissato.

In altri casi gli effetti distorsivi determinati dall'impiego del mezzo fotografico, minano il rapporto tra nativo e ricercatore, sovente per l'incapacità di quest'ultimo di valutare l'invasività della pratica fotografica quando si insinua in plaghe e pieghe della balbettante relazione ancora del tutto *in fieri* tra i due.

Che non siano sempre rose e fiori è nuovamente Modigliani a ricordarlo, quando, forzando la mano ai Nias che «non mi fu possibile di persuaderli a lasciarmi fotografare le loro donne» [Modigliani 1890, 208,209], riesce comunque, in un'altra circostanza, nel suo ostinato intento, ritraendo almeno una donna di un villaggio. Emerge qui in tutta chiarezza la credenza, diffusa ad ogni latitudine ed in ogni epoca, che la fotografia si porti via qualcosa dei soggetti raffigurati, mettendone a nudo l'anima ed incapsulandola. Gli uomini di Nias, nota infatti Modigliani, «risposero che se avevo fatto questo, voleva dire che la donna mi piaceva e che del resto se io potevo fare quelle cose che avevo fatto loro vedere, portavo sempre via con me qualche cosa della persona, una cosa che sta dentro e non si vede» [Modigliani 1889, 9-10]. Se l'incidente consente allo studioso di supporre come, grazie alle funzioni «magiche» attribuite dai nativi all'obiettivo si può «scorgere molto chiaramente come essi abbiano l'idea di un'anima» [Modigliani 1889, 10] non per questo egli si sofferma a riflettere sull'inopportunità del suo comportamento, sulla violazione di una prescrizione. Modigliani si rende altresì responsabile di un'altra situazione resa scabrosa dalla sua attività di fotografo che alle volte non va troppo per il sottile.

Nel giorno si era ammalato di febbre un giovinetto che avevo fotografato e ciò indisponeva gli animi contro di me, perché si credeva ch'io avessi condotto meco degli spiriti cattivi; [...] si misero vicino a me ad osservare e per caso la prima fotografia che sviluppai, era appunto quella del giovinetto ammalatosi ed essendo giusta di posa si rivelò in modo uniforme, sicché essi riconobbero in fondo alla bacinella un individuo, i tratti del quale erano a tutti ben noti, e per di più lo videro bianco. Si alzarono e dopo poco chi di qua chi di là, se la svignarono per il bosco fuggendo via, abbandonando le case ed ogni loro avere, per andare a rifugiarsi nei villaggi vicini [Modigliani 1894, 125,126].

Che la foto rubi l'anima, agli occhi dei nativi, è comprovato, dunque, dall'immagine in negativo del ragazzo malato, immagine che attribuendo al soggetto un incarnato diafano, lattescente, alabastrino, fantasmatico lo riconferma nella sua condizione patologica.

Se l'impiego dell'apparecchio fotografico determina sovente una condizione di sudditanza nelle popolazioni visitate dal ricercatore, sudditanza da questi, come già detto, non preventivata *ab ovo* ma comunque immediatamente sfruttata, in altri casi la “deterrenza” di aliene attrezzature scientifiche e con esse anche della massiccia macchina di legno con il suo unico e sinistro occhio di vetro centrale è usata ad arte, in piena consapevolezza. Di fronte ad “indigeni sospettosi”, è evidentemente “lecito” mutare strategia intimorendoli e provocandone l'allontanamento forzoso per cui Loria, ad esempio, nell'isola di Fergusson, ritenendo pericoloso addentrarsi nell'interno si “concentra” su alcuni insediamenti rivieraschi

¹⁵Stradelli, come diversi altri viaggiatori ed etnografi, ammette che la possibilità di fotografare è alla fin fine il risultato di accadimenti fortuiti determinatisi in un clima ad essi favorevole. Non va però taciuto, pur nella generale e talora cinica frenesia di realizzare quante più immagini possibili, che certi studiosi si mostrano capaci di atteggiamenti e comportamenti maggiormente “distesi” nei confronti delle popolazioni native. Tra questi, appunto, Stradelli, non propriamente valido fotografo ma avvezzo ad impiegare la macchina senza forzature, preferendo sovente campi lunghi e foto di gruppo, immagini, dunque, meno “invasive”. Livia Raponi sostiene che nell'approccio di Stradelli «espresso nelle diverse attività che portò avanti durante la sua vita in Amazonia, si può individuare, come elemento unificante e distintivo, un certo sguardo, che, come sull'obiettivo della macchina fotografica, si posa dolcemente, con precisione e interesse, sull'oggetto incontrato» [Raponi 2012, 352].

i cui abitanti trova il modo di scacciare per procedere indisturbato alla raccolta, ma forse sarebbe meglio dire rapina di oggetti etnografici presenti nei villaggi momentaneamente abbandonati. In certi casi i baldanzosi ricercatori si fanno annunciare a suon di fucilate in modo da provocare un fuggi fuggi generale utile per la consueta razzia di oggetti in tende e capanne dei nativi. Anche la macchina fotografica entra a pieno titolo nel novero dei mezzi efficacemente reimpiegati in chiave dissuasiva ed inibitoria: ancora una volta l'esibizione del negativo quale prova provata di come il viaggiatore possa impossessarsi dell'anima altrui piega i nativi ad una forzosa, timorosa deferenza. A temibile monito la grossa cassetta su treppiedi viene piantata nel centro del villaggio, ostentata quale idolo alieno e minaccioso che impone assoluto rispetto.

Fotografare diviene un imperativo categorico, quale più raffinata e moderna sublimazione ed esaltazione di una varia datità. Questo spiega i bonari strattagemmi ma anche gli atteggiamenti coercitivi messi in essere dai ricercatori pur di estorcere ai propri disarmati soggetti il loro ritratto, esso sì feticcio *à la page* di una ricerca antropologica aggiornata, che crede nella strumentazione ottica, chimica e meccanica messa a disposizione dalla coeva produzione industriale di apparecchi di precisione, strumentazione adottata ed esibita a garanzia di obiettività.

Fotografare, di conseguenza, a tutti i costi, fotografare anche a fronte di un'imperizia tecnica che spesso contraddistingueva l'operato degli antropologi non particolarmente esperti nel maneggio di rilevatori chimici ma neppure nelle modalità di ripresa¹⁶, fotografare pur a dispetto di condizioni climatiche e logistiche a dir poco problematiche¹⁷.

¹⁶Evidente è dunque la determinazione di un po' tutti coloro che si cimentano sul terreno nella realizzazione di una documentazione fotografica: non demordono neanche a fronte dei ripetuti inconvenienti tecnici a cui si espongono, vuoi per problemi di natura climatica, vuoi per la relativa aleatorietà dei reagenti chimici, vuoi per l'intrinseca fragilità degli apparecchi di ripresa e soprattutto delle lastre. Nel resoconto del già citato viaggio di ricerca presso i Lapponi che Mantegazza redasse assieme a Sommier si legge: «Oggi dunque, nuovi disinganni fotografici! Credo davvero che la fotografia, coi suoi capricci, colle sue incognite, per le quali non bastano neppure le tre cifre cabalistiche x, y, z, debba far diventare fatalisti, turchi, anche i cervelli più sodi di questo mondo. Il tempo è bello, sereno, caldo, asciutto, i miei obiettivi tersi come il diamante; i chassis si muovono, come se avessero le rotelle, i reattivi freschi, eccellenti; eppure tutte queste belle cose mi danno questi splendidi risultamenti: Prima negativa tutta macchie. Seconda negativa tutta nera, terza negativa tutta rigata. Le meno peggio non sono che densamente velate! [...] Tutti questi disastri non impediranno che domani, posdomani, fra tre o quattro giorni, io non faccia altre fotografie belle, perfette, e che mi faranno credere di essere il migliore fotografo che fin qui abbia calcato il suolo lapponico» [Mantegazza 1881, 73,74]. Loria, sulla base di personali e fallaci esperienze in veste di fotografo, constata la generalizzata scarsa affidabilità delle lastre, indipendentemente dalla sensibilità dell'emulsione. «Le lastre lente – egli scrive – sono relativamente di facile conservazione, non così le rapide e peggio ancora le rapidissime che dopo poco tempo di dimora si velano. Ora, quando si percorrono chilometri sotto i dardi del sole, la macchina si riscalda e comunica il calore alle lastre e queste a mano a mano si velano dalla periferia al centro» [Loria 1904, 3]. Il problema della qualità dei materiali si intreccia infine, come già preannunciato, con una preparazione tecnica del ricercatore che nei fatti, il più delle volte lo assimila ad un fotodilettante che procede per errori e correzioni. «Ho lavorato ancora con la fotografia – scrive D'Albertis – ma non riuscii ad ottenere alcunché di buono, forse per essere nuvoloso, con doppio e triplice tempo dell'usuale, non potei ottenere l'immagine dei miei neri soggetti. Con tre volte tanto tempo dell'usuale, oggi sono riuscito ad ottenere solo l'impronta degli adornamenti dei nativi, perché sono bianchi» [D'Albertis 1880, 98].

¹⁷«Nel mio viaggio a Nias 1886-87 – ricorda Modigliani – avevo fatto circa 250 negative che conservavo con massima cura per svilupparle al mio ritorno in Italia [...]. 237 si guastarono; nello svilupparle apparivano macchie d'ogni genere, rigature e altri difetti inesplicabili, ai quali ne vanno aggiunti molti altri dipendenti dalla mia inesperienza. [...] Fatto previdente dell'insuccesso del primo viaggio decisi di sviluppare ogni sera il lavoro fatto nel giorno e di preparare il bagaglio diversamente. Pensai che il chiudere a stagno le cassette contenenti le negative non doveva essere un buon sistema perché quel poco di umidità che vi rimane, per quanto asciutti sembrano i prodotti e l'aria, fa presto la muffa e ribolle; perciò feci fare delle buone cassette di legno, involtai ogni pacco ed ogni scatola con carta impermeabile e poi misi in abbondanza gesso [...] sperando che [...] avrebbe assorbito l'umidità. [...] In questo modo feci partire per l'Europa le negative impressionate e sviluppate; di 450 fotografie neppure una si guastò per effetto del clima e se non tutte erano buone certo si mantennero come le avevo spedite» [Modigliani 1894, 183,184]. Il viaggiatore, nella sua permanenza ad Engano, fa dunque tesoro delle proprie iniziali e fallimentari esperienze fotografiche procedendo ad uno sviluppo *in situ* delle lastre ma addirittura impegnandosi dopo la spedizione in patria del primo lotto di quattrocento e passa negative in un'ulteriore copiosa documentazione fotografica nel caso che

Intorno a tali incertezze sul piano tecnico ma pure stilistico si va comunque consolidando una conoscenza dell'altro da sé, fisiognomica ed etnografica, che la fotografia ha il compito di rendere esplicita ed incontestabile, fotografia che a tale conoscenza garantisce uno sguardo dominante quale espressione di una istanza di possesso e controllo della diversità.

Da un'iniziale polifagia fotodocumentaria ad una più ragionata proto-etnografia visuale: la posizione di Lamberto Loria

Secondo una tesi cara ad Ernst Gombrich non è tanto lo spirito di un'epoca, non è un periodo storico e sociale a determinare e caratterizzare i movimenti artistici specifici di quel momento [Gombrich 1999, 240, 261]¹⁸ ma è invece un singolo artista, un manipolo di singoli attori presenti sulla scena artistica ad innovare lo stile con un atto creativo proprio che diviene "firma", in seconda battuta, di una corrente capace di incidere su convenzioni figurative preesistenti e consolidate modificandole più o meno profondamente. Tutto nascerebbe dunque da un contributo individuale, dall'intervento di un "addetto ai lavori" in grado di intervenire sia sui contenuti, sia sui mezzi ed al contempo sui modi per esprimerli.

In tale prospettiva, riconducendoci dall'arte all'antropologia, Lamberto Loria, pur muovendo da un'ortodossia figurativa propria delle discipline antropologiche ottocentesche, pur collocandosi nell'alveo di una fotografia impiegata nei modi da noi precedentemente indicati, pur partecipando di una polifagia documentaria che ebbe nel ritratto uno dei generi maggiormente praticati¹⁹, si distingue per una più dettagliata riflessione, circa significatività e ruolo del documento visivo nella ricerca che a sua volta ci sembra frutto delle sue doti di indubbio sperimentatore, *in corpore vili*, delle applicazioni della foto all'indagine antropologica. A nostro giudizio è probabilmente uno degli "addetti ai lavori" che in seno ad una densa ragnatela di significazioni che caratterizza il suo lavoro di etnografo [De Simonis, Dimpflmeier 2014], si mostra capace di alcuni apporti originali all'impiego della fotografia in antropologia.

Citiamo qui la valutazione che Silvia Barberani ha dato di Loria con precipuo riferimento alla sua produzione fotografica.

Credo che si possa definire innovativo l'uso della fotografia inaugurato da Loria: non tanto per quanto riguarda la scelta dei soggetti, quanto piuttosto per la modalità stessa del fotografare. L'uso di foto estetiche o, secondo l'espressione coniata da Mantegazza "etnografiche", attesta la rottura di Loria con la tradizione fotografica della sua epoca in generale, e con la Scuola di Firenze che attribuiva valore scientifico alle sole foto antropometriche [...]. Durante il soggiorno in Nuova Guinea lo sguardo di Loria si sofferma su tutto [Barberani 2003, 47,49].

quella iniziale si fosse potuta rovinare durante il trasporto. Fotografare, dunque, se ancora permanessero dubbi, ad ogni costo, quale impegno inderogabile dell'etnografo sul terreno.

¹⁸«Tendiamo a dire che i dipinti incarnano lo spirito delle rispettive epoche. È un cliché che non mi è mai piaciuto [...]. Non mi è mai capitato di imbartermi in uno spirito, e provo un'istintiva avversione per qualsiasi forma di collettivismo [...]. Non riesco a credere che siamo solo marionette appese ai fili di un invisibile burattinaio, che incarnerebbe lo "spirito del tempo"» [Gombrich 1999, 241].

¹⁹In una condizione ancora "magmatica" attraversata dalle novelle discipline dell'uomo, come dimostrano le differenze, anche profonde, che caratterizzavano in seno all'antropologia italiana dell'epoca posizioni e percorsi indicati da Mantegazza, Nicolucci, Sergi, Pigorini, Morselli, Mochi, Riccardi, Lombroso ed altri ancora [Fedele, Baldi 1988] si conveniva però su una cronica fame di dati che sdoganava conseguentemente una polifagia documentaria, ad ampio raggio ed incondizionata. Il ritratto antropometrico è uno dei generi più frequentati; beneficia, come già detto, di una maggiore riflessione sui criteri ritenuti più opportuni per realizzarlo. È esso, d'altronde, prossimo all'assodato, ampiamente condiviso ed applicato paradigma comparativo dell'antropologia evuzionistica di cui asseconda e favorisce le istanze di confronto, "oggettivandole" in immagini comparabili. Come fotografare: si tratta dunque di questione che i ricercatori della seconda metà dell'Ottocento si pongono e che traducono in metodiche per così dire eminentemente "posturali": finiscono, esse, per costituire il sostrato comune di questa ritrattistica fisiognomica.

Più nel dettaglio riteniamo che la relazione tra dimensione strumentale ed estetica proposta dalla Sontag ed alla quale abbiamo già fatto ricorso in questa sede, si fa con Loria più stretta, più cogente, a vantaggio di una documentazione e ad una ritrattistica che a sua volta diviene maggiormente interstiziale, si corruga e si articola ulteriormente rispetto alla piatta frontalità del ritratto antropometrico ed etnografico. Ne consegue quindi una maggiore sensibilità verso una fotografia da impiegare nell'indagine antropologica a ragion veduta, *cum grano salis*, sensibilità da mettere in connessione, a monte, con più approfondite competenze tecniche che, come vedremo, hanno le loro proficue ricadute nell'idioletto iconico, nella componente stilistica e compositiva dell'autore con ulteriori riflessi nell'enucleazione di contenuti pertinenti lo specifico visivo del mezzo fotografico.

Una conoscenza dell'alterità che passa da una prioritaria conoscenza strumentale del mezzo di indagine

In questo quadro agisce ovviamente anche un miglioramento della tecnica sulla quale Loria si dimostra particolarmente informato e propenso ad aggiornarsi. Pur non volendo avallare qui un determinismo tecnologico quale variabile indipendente ed unica delle capacità fotografiche dello studioso, tali capacità sono anche indubbio frutto delle intenzioni di Loria di documentarsi, aggiornarsi e sperimentare le opportunità offerte dalla foto intesa come procedura meccanica, fisica e chimica. Siamo, insomma, al cospetto di un ricercatore che la fotografia intende impiegare cercando di dominarne i procedimenti tecnici ed operativi. Ricordiamo qui la sua partecipazione all'Esposizione Fotografica nazionale ed Internazionale di Firenze del 1899 ove le sue foto furono considerate, secondo quanto ebbe a scrivere Augusto Novelli, «di una importanza assolutamente superiore» in relazione alla qualità esecutiva oltre che contenutistica [Novelli 1899, 199].

Ecco, di seguito, certuni esempi dell'attenzione dell'etnografo per il mezzo fotografico in quanto tale. Quando si tratta di stigmatizzare i limiti di lastre di differente sensibilità, Loria mostra in più di un caso una certa competenza. Altrettanto accade quando caldeggia l'uso della lastra, certamente più delicata della pellicola avvolgibile, ma non soggetta, a causa degli sbalzi termici, ad incollarsi su sé stessa, quando raccomanda il ricorso a reagenti chimici freschi, a soluzioni realizzate solo in funzione del loro immediato utilizzo e non conservate, quando suggerisce la custodia di ogni elemento del corredo fotografico in appropriati contenitori protettivi.

Massima attenzione sollecita soprattutto nella scelta dell'apparecchio fotografico che deve rivelarsi robusto ed affidabile, mostrando in ciò una conoscenza del mercato, di marchi e cataloghi, che lo induce a richiedere macchine fotografiche plasmate sulle sue esigenze. «La resistenza della macchina – egli sottolinea – dipende dallo studio accurato della sua costruzione, e mi è grato attestare l'eccellenza dei prodotti dei nostri Lamperti e Garbagnati, i quali mi forniscono [...] dietro le mie istruzioni un apparecchio assolutamente idoneo» [Loria 1899, 322]. In campo tecnico non mancava inoltre di aggiornarsi visitando espressamente a Roma la conosciuta ditta Danesi.

Ciò detto Loria ben conosce la relativa aleatorietà della fotografia, delle emulsioni e dei loro supporti, dei bagni di sviluppo e fissaggio. Secondo il luogo comune che il buon fotografo è, alla fin fine, colui che scatta di più, per cui, statisticamente, qualche buona foto esce pur sempre da un *photoreportage*, purché sia pingue, egli si mostra infine consapevole del fatto che in ogni documentazione fotografica molti saranno gli scatti inutilizzabili.

Ho meco più di 1000 negative – scriveva all'amico Giacomo Doria con apprezzabile modestia – che mi serviranno ad illustrare quanto pubblicherò su quelle popolazioni. Non credere che tutte queste negative siano belle – ce n'è per tutti i gusti – di buonissime, di buone, di passabili, di cattive e di cattivissime [Loria 1897, 3,4].

Innovazioni stilistiche: dalla posa all'istantanea "simulata" ed effettiva

Lamberto Loria si mostra inoltre sensibile a come e cosa fotografare come aspetti spesso inscindibili nel momento dello scatto. Sul piano delle modalità di ripresa sente i limiti della posa, stilema inossidabile di molta foto ottocentesca a causa sia dei suoi ricercati apparentamenti con l'ingessata ritrattistica pittorica sia dei condizionamenti derivanti dai lenti tempi di otturazione e dalla scarsa sensibilità delle emulsioni. Ecco dunque propendere per qualche "azzardo", affrancandosi dalle metodiche di una ritrattistica standardizzata ed imposta al ricercatore dalle esigenze dell'antropometria razziale, esigenze che Lello Mazzacane definisce come vere e proprie «prescrizioni metodologiche [...] estremamente rigide e codificate [...] nell'ambito antropometrico e fisiognomico» [Mazzacane 1997, 242]²⁰. «Nella posa – annota invece Loria alludendo ai molti differenti comportamenti che i nativi possono palesare davanti all'obiettivo – le prime volte non si deve imporre la propria volontà; ma adattarsi a ritrarli così come ci si prestano, e bene spesso l'imprevisto degli atteggiamenti val meglio di una studiata compostezza o di un aggruppamento artificiale» [Loria 1904, 324-325]. Frequenti sono infatti le foto in cui il ricercatore rende i suoi scatti più simili ad istantanee che a foto studiate: in certi casi è probabilmente così, in altri si tratta di una via di mezzo, di istantanee per così dire simulate. È lecito supporre che egli intervenga documentando attività già in corso, situazioni già determinatesi e dunque non programmaticamente pianificate a monte e concordate con i nativi ai quali chiede soltanto un attimo di "sospensione" indispensabile per evitare un'immagine mosca. In tal senso possono darsi condizioni nelle quali il ricercatore deve invece intervenire più decisamente nella composizione di un quadro per ovviare ai citati condizionamenti tecnici ma cercando comunque di non guastare troppo la naturalezza del momento. Da una nostra personale osservazione di certune tra le numerose foto scattate in Nuova Guinea da Loria si evince quanto stiamo sostenendo. L'*escamotage* di ripresa e pure l'angolo di ripresa, i criteri compositivi, ma, parimenti, gli ambiti indagati ed il modo di penetrarvi e tradurli in fotografia sembrano essere la felice risultante di una competenza tecnica che rende più determinato e consapevole l'atto ed il momento dello scatto, nonché quota e cogenza visiva di soggetti e situazioni riprese. Ci sovviene l'immagine in cui compare una piroga ripresa lateralmente ove due soggetti posti agli estremi della piccola imbarcazione, al di fuori di essa, in piedi, con l'acqua alle gambe, tengono fermo il natante per evitare l'effetto di mosso provocato da un leggero moto ondosso; mentre le increspature sulla superficie del mare hanno infatti contorni indefiniti a causa dei lenti tempi di otturazione, la canoa appare ben netta. È qui evidente come il ricercatore, in deroga a quanto teorizzato circa la libertà di posa da concedere ai soggetti, si veda costretto a concertare la loro disposizione ed il loro ruolo per motivi squisitamente tecnici pur non conferendo allo scatto un rigido algore.

Lo specifico visivo

In altre circostanze Loria dimostra di utilizzare l'immagine fotografica in rapporto ancor più cogente con il suo "specifico" visivo; ciò significa che il ricercatore italiano piega ed impiega le facoltà strumentali dell'apparecchio fotografico di cui è sufficientemente padrone in funzione dei contenuti del ritratto che intende realizzare, per meglio cogliere ed esplicitare i momenti e gli aspetti che vuole enucleare nell'attimo dello scatto. Foto a nostro dire

²⁰Lello Mazzacane opera un distinguo tra foto antropometrica, fisiognomica ed etnografica, quest'ultima da lui definita come più generica ed impressionistica; le prime due forme sarebbero quelle maggiormente praticate e sottoposte a vincoli esecutivi meglio dettagliati. «Io credo che l'impiego più compiuto della fotografia in ambito antropologico, nella seconda metà dell' '800, sia riconducibile in buona sostanza ai due filoni scientifici che avevano avuto in quello stesso ambito una influenza determinante e cioè antropometria e fisiognomica, e di conseguenza faccia capo alle rispettive metodologie di lavoro» [Mazzacane 1997, 242].

paradigmatica è, in tal senso, quella di un conciliabolo tra alcuni giovani accosciati che Loria sembra riprendere da una certa distanza con l'ausilio di un'opportuna focale tele come risulta dalla limitata profondità di campo dell'immagine. Parrebbe, il ricercatore, rispettare la riservatezza del momento, mantenendosi lontano pur non rinunciando a cogliere la scena. Non è però solo questo l'aspetto rimarchevole di tale scatto: il punto di ripresa coincide con quello dei soggetti, o, per meglio dire, l'obiettivo è in asse con i loro sguardi assorti. Il che significa che anche l'etnografo si è abbassato, si è accosciato meglio restituendo la specifica atmosfera di quel colloquio. Quel suo accosciarsi si fa emblema di un approccio empatico, di una sorta di osservazione partecipante benché a dovuta, rispettosa distanza, osservazione non più di un corpo, di un volto, di un ornamento, di un manufatto, di una abitazione ma di una relazione e di una dinamica sociale che alla foto viene chiesto di cogliere, perché solo la foto ne può così efficacemente e sinteticamente riproporre l'intensità, la segretezza, la coerenza.

Va altresì segnalato che Loria, negli anni spesi per dare concretezza al progetto del 1911, alla prima mostra sull'italica etnografia, nel vergare il copiosissimo elenco di osservazioni per la raccolta e, o la documentazione *in situ* di manufatti tra i più vari, espressione delle tradizioni regionali, auspica l'uso della cinepresa. Sarà solo un auspicio ma sarà pure un segnale inequivocabile della consapevolezza che Loria aveva di dover diversificare l'uso degli strumenti di ripresa visiva in rapporto alla natura di ciò che si doveva riprendere²¹.

Non foto ma documenti

Su un ulteriore piano, di carattere sia metodologico che epistemologico, Loria intuisce la necessità di mutare statuto alla foto che, una volta coinvolta nell'indagine antropologica, deve necessariamente assumere i connotati di un documento fotografico, in sé distinto ma al contempo parte del vario patrimonio documentale che il ricercatore produce, alimenta ed organizza sul terreno [Dimpflmeier, Puccini 2014, 63-85].

Importa anche rammentare – egli evidenzia – che ogni fotografia è un vero documento e quindi è necessario che vi si uniscano [...] indicazioni precise sopra i luoghi ed oggetti che ritrae, la data (e magari anche l'ora) in cui è presa, la direzione (se si tratta di paesaggi) [Loria 1904, 324].

²¹Per correttezza si deve ricordare che già Elio Modigliani aveva segnalato una sua insofferenza per i limiti della fotografia, la riduzione al bianco e nero della realtà e soprattutto l'impossibilità di restituire la dimensione cinetica in cui si iscrive ogni attività umana, da una pratica lavorativa ad una rituale e coreografica. Pare, il viaggiatore, anelare ad un mezzo ancora di là da venire, benché oramai prossimo, il cinema, in mancanza del quale egli, facendo apparentemente un passo indietro, auspica il ricorso ad una prosa non scientificamente descrittiva ma narrativa, stilisticamente ricca e sfaccettata come altrettanto composita e multiforme appare la realtà. È presso i Batacchi, al cospetto, ora dell'*hoda hoda topping* un rito estremamente complesso «un gioco, una danza funebre, una mimica divertentissima», ora dei grandi mercati locali, opportunità di incontro e di scambio per i gruppi della regione ed occasione di riti festivi che ulteriormente li animano: dinanzi a cotanti rutilanti, policromi, dinamici consessi umani Modigliani riconosce i limiti degli strumenti allora in possesso dei ricercatori, sia la scrittura, tecnica e spesso didascalica di un ricercatore, che la fotografia. «Ci vorrebbe un valente narratore per dir brevemente dell'incantevole spettacolo al quale si assiste in quelli più frequentati, e davvero le fotografie riproducono malamente il variopinto turbinio degli uomini e delle donne che arrivano» [Modigliani 1892, 112]. Modigliani ha pure da ridire sulla bidimensionalità alla quale il pur modernissimo mezzo riproduttivo fotografico rimane incatenato; ciò lo induce a prendere la strada dei calchi facciali sempre nell'ambito di ricerche ossessivamente finalizzate all'individuazione di stigma e "stimmate" razziali realizzate presso le popolazioni di Nias, Toba ed Engano [Modigliani 1894, 79,80]. «Sicché oggi – scrive soddisfatto – posso presentare una serie di sedici maschere dei due sessi, che meglio di ogni fotografia e di ogni descrizione possono far vedere il tipo dell'uomo di toba» [Modigliani 1892, 53,54]. I calchi in gesso dovevano essere rifiniti e dipinti direttamente sul campo alla presenza di coloro che avevano acconsentito ad affidare l'effigie di sé ai ricercatori affinché la colorazione impressa alla maschera fosse il più possibile simile alla pigmentazione dell'incarnato reale. La consuetudine di affiancare al ritratto fotografico antropometrico il calco dei volti ha avuto vita lunga essendo ancora praticata nelle nostre colonie, ad esempio da Lidio Cipriani. Alcune sue serie di maschere sono tuttora custodite nel museo universitario di Antropologia dell'Ateneo federiciano di Napoli.

Snocciola quindi le molte opportunità da cogliere, ad esempio la documentazione di abitazioni ivi compresi i loro interni ed i loro arredi, il vestiario, forni e fucine, danze, giochi, prodotti dell'industria locale. Ci pare opportuno sottolineare come Loria sottolinei la necessità di conferire soprattutto alla foto etnografica la patente di documento e non al ritratto antropometrico che già beneficiava in linea di massima di un corredo di dati aggiuntivi ed esplicativi delle peculiarità razziali del soggetto ma che pure era genere non prioritario per lo studioso. L'indiscutibile amplissima latitudine tematica della foto etnografica richiedeva perciò, secondo Loria, un imprescindibile corollario informativo indispensabile per evitare alle immagini di scivolare in un mutismo segnico che ne avrebbe azzerato e mortificato il carattere, appunto, di documenti

Loria, concludendo, meglio di altri suoi colleghi, pare cogliere i pieni che la foto può garantire dilatandoli in forza delle sue competenze e della sua sensibilità di ricercatore e fotografo, individuando al contempo i vuoti, gli ambiti che sempre la foto non può invece colmare.

Gli si deve l'iniziale articolarsi di una riflessione, parzialmente consapevole, benché mai strutturata, sugli specifici euristici dei mezzi di riproduzione visiva implicati nell'indagine antropologica, in cui egli pur effettua dei salutaris distinguo in un periodo storico nel quale l'ossessione della datità privilegiava come già affermato la quantità sulla qualità, determinandosi quale autentico collo di bottiglia in cui si è a lungo costipato e circoscritto l'uso della fotografia.

Data l'epoca, dati gli obiettivi della disciplina, data la formazione scientifica e fotografica dei nostri primi ricercatori non poteva essere diversamente. Tra balbetti, incespichi, cecità od anche presunzioni la proto-antropologia visuale di Loria appare in qualche modo maggiormente "ragionata", tecnicamente adeguata, stilisticamente efficace, etnograficamente e tematicamente multiforme²².

Tutto ciò pur sempre nei limiti, storici e scientifici, di un'antropologia che crea ed impone i propri criteri, in questo caso visivi, per una rappresentazione della diversità a partire da un personale, insindacabile "ipse vidit" che Loria, se non altro, declina e talora relativizza.

Bibliografia

Baldi A. 1983, *L'impiego della fotografia nell'indagine di carattere etno-antropologico all'interno del periodo coloniale italiano*, in Papagno G. et. al. 1983, *Fotografie e colonialismo/2*, «Rivista di storia e critica della fotografia», numero monografico, anno IV, 5, giugno-ottobre: 23-53.

-- 1986, *Paolo Mantegazza: alle origini dell'Antropologia Visiva italiana*, in Chiarelli B. et. al. 1986, *Paolo Mantegazza e il suo tempo: l'origine e lo sviluppo delle Scienze antropologiche in Italia*, Milano: Ars Medica Antiqua: 69-79.

²²«L'osservazione antropologica che genera la conoscenza dell'altro è e rimane ancora un processo a senso unico espresso da una relazione verticale tra soggetto e oggetto della conoscenza, tra osservatore e osservato che il tentativo di Loria di fotografare i nativi nel loro ambiente naturale e nella loro vita quotidiana non riesce del tutto a cancellare» [Barberani 2003, 52,53]. Se complessivamente concordiamo con l'autrice va anche detto che una riflessione sull'uso degli strumenti di ripresa visiva nella ricerca antropologica anche solo italiana ed ottocentesca andrebbe sostenuta da una conoscenza approfondita della produzione documentaria dei molti nostri ricercatori e viaggiatori che già nella seconda metà dell'Ottocento ricorsero alla macchina fotografica. Scopriremmo probabilmente altri sguardi apparentabili a quello di Loria, forse non altrettanto ampi, ma comunque sfaccettati, molto utili sia per un'indagine sulle latitudini documentarie della fotografia etno-antropologica sia per una ricostruzione delle modalità di relazione tra ricercatori e soggetti delle loro indagini. Lavoro certamente impegnativo, anche a causa della dispersione delle documentazioni fotografiche in musei ed archivi pubblici e privati, italiani ed esteri, ma decisamente auspicabile.

-- 1988, *Antropologia italiana della seconda metà dell'Ottocento: dagli interessi per la cultura delle popolazioni "altre" alle ricerche in ambito folklorico*, in Fedele F., Baldi A. (a cura di) 1988, *Alle origini dell'Antropologia italiana. Giustiniano Nicolucci e il suo tempo*, Napoli: Guida, 117-177.

-- 2017, *Miscuglio figurale. Alle origini della ritrattistica antropologica ottocentesca*, «Anuac», Vol. 7, n°1 (in pubblicazione).

Baldi A., Mykhaylyak T. 2016, *L'impero allo specchio. Antropologia, etnografia e folklore nella costruzione di un'identità culturale nazionale ai tempi della Russia zarista. 1700-1900*, Roma: Squilibri.

Barberani S. 2003, *Tracce di campo. Antropologia di Lamberto Loria*, in Manoukian S. (a cura di) 2003, *Etno-grafie. Testi, oggetti, immagini*, Roma: Meltemi, 41-60.

Barthes R. 1980, *La camera chiara*, Torino: Einaudi.

Barthes R., 1985, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino: Einaudi.

Benjamin W. 2000, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino: Einaudi.

Billeter E. 1993, *Canto a la realidad. Fotografía Latinoamericana 1860-1993*, Madrid-Barcelona: Lunwerk.

Bourdieu P. 1972, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Firenze: Guaraldi.

Campassi G., Sega M.T. 1983, *Uomo bianco, donna nera. L'immagine della donna nella fotografia coloniale*, in Papagno G. et. al. 1983, *Fotografie e colonialismo/2*, «Rivista di storia e critica della fotografia», numero monografico, anno IV, 5, giugno-ottobre: 54-62.

Chiarelli B. et. al. 1986, *Paolo Mantegazza e il suo tempo: l'origine e lo sviluppo delle Scienze antropologiche in Italia*, Milano: Ars Medica Antiqua.

Colini G. A. 1891, *Collezione etnografica della penisola S.-E. della Nuova Guinea formata dal Dott. Lamberto Loria*, «Bollettino della Società Geografica Italiana», serie III, vol. IV.

D'Albertis L. M. 1880, *Alla Nuova Guinea. Ciò che ho veduto e ciò che ho fatto*, Torino: Bocca.

De Paz A. 1993, *La fotografia come simbolo del mondo. Storia, sociologia, estetica*, Bologna: Clueb.

De Simonis P., Dimpflmeier F. (a cura di) 2014, *Lamberto Loria e la ragnatela dei suoi significati*, «Lares», numero monografico, LXXX n°1.

Dimpflmeier F., Puccini S. 2014, *Una eredità. Diari, note etnografiche, appunti di viaggio, fotografie dei soggiorni di Lamberto Loria nella Nuova Guinea britannica (1888-1897)*, in De Simonis P., Dimpflmeier F. (a cura di) 2014, *Lamberto Loria e la ragnatela dei suoi significati*, «Lares», numero monografico, LXXX n° 1: 63-85.

Edwards E. 1990, *The Image as Anthropological Document. Photographic Types: the Pursuit of Method*, «Visual Anthropology», Vol. 3, n°2-3, 235-258.

Ellero U. 1908, *La fotografia nelle funzioni di polizia e processuali*, Milano: Società Editrice Libreria.

Faeta F. 1995, *Strategie dell'occhio. Etnografia, antropologia, media*, Milano: Franco Angeli.

Faeta F., Ricci A. (a cura di) 1997, *Lo specchio infedele. Materiali per lo studio della fotografia etnografica in Italia*, Roma: Documenti e ricerche del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni popolari.

Fedele F., Baldi A. (a cura di) 1988, *Alle origini dell'Antropologia italiana. Giustiniano Nicolucci e il suo tempo*, Napoli: Guida.

Geary C. M. 1990, *Impression of the African Past: Interpreting Ethnographic Photographs from Cameroon*, "Visual Anthropology", Vol. 3, n°2-3, 289-315.

Gernsheim H. 1987, *Storia della fotografia. 1850 1880. L'età del collodio*, Electa: Milano.

Giglioli E. H. 1878, *I ritratti col metodo Galton*, "Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia", Vol. VIII: 538.

Gombrich E. H. 1999, *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, Milano: Leonardo Arte.

Gould S. J. 1981, *The Mismeasure of Man*, New York: Norton.

Griffin-Pierce T. 1995, *The Encyclopedia of Native American*, New York-Knoxfield Victoria: Friedman-Rushfield.

Hamy E. T., Hovelacque A-A, Vinson J., Letourneau C. 1889, *Questionnaire de Sociologie et d'Ethnographie*, Paris: Hennuyer.

Levra U. (a cura di) 1985, *La scienza e la colpa. Crimini criminali criminologi: un volto dell'Ottocento*, Milano: Electa.

Loria L. 1897, *I viaggi del dott. Lamberto Loria alla Nuova Guinea*, «Bollettino della Società Geografica Italiana», serie III, vol. X.

-- 1899, *Cenni sulle fotografie nei viaggi di esplorazione*, «Bullettino della Società Fotografica Italiana», disp. 8.

-- 1904, *A proposito di alcune negative tratte dalla Nuova Guinea Britannica*, "Bullettino della Società Fotografica Italiana", disp. 9.

Malmsheimer L. M. 1987, *Photographic Analysis as Ethnohistory: Interpretive Strategies*, "Visual Anthropology", Vol 1, n°1: 21-36.

Manoukian S. (a cura di) 2003, *Etno-grafie. Testi, oggetti, immagini*, Roma: Meltemi.

Mantegazza P. 1880, *Studi antropologici sui Lapponi di Paolo Mantegazza e Stephen Sommier*, Firenze: Tipografia dell'Arte della Stampa.

--1881, *Un viaggio in Lapponia coll'amico Stephen Sommier*, Milano: Brigola.

Mantegazza P., Giglioli E. H., Letourneau C. 1873, *Lavoro presentato nell'Adunanza del 20 marzo dalla Commissione incaricata di redigere un insieme di istruzioni per lo studio della Psicologia comparata*, «Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia», Vol. III: 316-331.

Mazzacane L. 1997, *Il Mostro di Galton. Fotografia e dato visivo nell'apparato delle scienze antropologiche di fine Ottocento*, in Faeta F., Ricci A. (a cura di) 1997, *Lo specchio infedele. Materiali per lo studio della fotografia etnografica in Italia*, Roma: Documenti e ricerche del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni popolari, 239-257.

Modigliani E. 1889, *La donna Nias, nella famiglia e nella società*, Roma: Tipografia della Camera dei Deputati.

--1890, *Un viaggio a Nias*, Milano: Treves.

--1892, *Fra i Batacchi indipendenti*, Roma: Società Geografica Italiana.

--1894, *L'isola delle donne. Viaggio ad Engano di Elio Modigliani*, Milano: Hoepli.

Monnier A. 1994, *L'Amazonie d'une baronne russe. Des Andes à l'Atlantique en 1903*, Genève : Musée d'ethnographie de Genève – Société des Amis du Musée d'ethnographie et Société des Américanistes.

Novelli A. 1899, *Su giù per l'esposizione*, in «Bullettino della Società Fotografica Italiana», disp. 5-7.

Papagno G. et. al. 1983, *Fotografie e colonialismo/2*, «Rivista di storia e critica della fotografia», numero monografico, anno IV, 5, giugno-ottobre.

Perez N.N. 1988, *Focus East. Early Photography in the Near East 1839-1885*, New York : Abrams.

Pinney C. 1990, *Classification and Fantasy in the Photographic Construction of Caste and Tribe*, in «Visual Anthropology», Vol. 3, n°2-3: 259-288.

Pollack P. 1977, *The Picture History of Photography from the Earliest Beginnings to the Present Day*, London: Thames and Hudson.

Portigliatti-Barbos M. 1985, *L'antropometria e gli strumenti di obiettivazione*, in Levra U. (a cura di) 1985, *La scienza e la colpa. Crimini criminali criminologi: un volto dell'Ottocento*, Milano: Electa, 252.

Puccini S. 1988, *Elio Modigliani: esplorare, osservare, raccogliere nell'esperienza di un etnografo dell'Ottocento*, in Solinas P.G. (a cura di) 1988, *A sud dell'Occidente. Viaggi, missioni e colonie della vecchia Italia*, «La Ricerca Folklorica», n°18, ottobre, 25-40.

Ranisio G. 2002, *L'immagine delle classi "pericolose" al volgere del secolo: scugnizzi, prostitute e "mariuoli"*, in Signorelli A. (a cura di) 2002, *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento*, Napoli, Edizioni del Millennio – Guida: 85-96.

Raponi L. 2012, *Ermanno Stradelli in Amazonia: l'oro della foresta e la leggenda del Jurupary*, «UERJ» - Anno 14, n°23, 2° semestre, 331-361.

Riefensthal L. 1976, *Die Nuba von kau*, Munchen: List.

Schettino V. 1988-89, *Alle origini dell'etno-fotografia italiana (1860-1911). La fotografia nella registrazione antropometrica e fisiognomica, nella schedatura giudiziaria e nella documentazione etnografica e demologica*, tesi di laurea in Storia delle tradizioni popolari, relatore Prof. Raffaello Mazzacane, a.a. 1988-89, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Sociologia, Università degli Studi di Napoli Federico II.

Schwarz A. 1981, *Fotografia coloniale*, in Schwarz A. et. al. 1981, *Fotografie e colonialismo/1*, «Rivista di storia e critica della fotografia», numero monografico, anno II, 3, luglio-ottobre: 2-7.

Schwarz A. et. al. 1981, *Fotografie e colonialismo/1*, «Rivista di storia e critica della fotografia», numero monografico, anno II, 3, luglio-ottobre.

Sergi G. 1900, *Specie e varietà umane*, Torino: Bocca.

--1908, *L'Europa. L'origine dei popoli europei e loro relazioni coi popoli d'Africa, Asia, Oceania*, Torino: Bocca.

Signorelli A. (a cura di) 2002, *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento*, Napoli, Edizioni del Millennio – Guida.

Solinas P. G. (a cura di) 1988, *A sud dell'Occidente. Viaggi, missioni e colonie della vecchia Italia*, «La Ricerca Folklorica», n°18, ottobre.

Sontag S. 1978, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino: Einaudi.

Stradelli E. 1890, *L'Uaupes e gli Uaupes*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», Roma, serie III - vol III.

Vaccari F. 1981, *Myrrholin Welt Panorama*, in Schwarz A. et. al. 1981, *Fotografie e colonialismo/1*, «Rivista di storia e critica della fotografia», numero monografico, anno II, 3, luglio-ottobre: 66-68.