

LA FOTOGRAFIA
E I TERRITORI DELLA MODERNITÀ

Maria Francesca Piredda
(Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)

Hic sunt leones. *Fotografia missionaria e immaginario esotico:
l'incontro con l'Altrove*

Il 21 dicembre 1924 apre le porte la Mostra Missionaria a tutt'oggi più documentata¹, quella dell'Anno Santo del 1925, situata in Vaticano, nel cortile detto «della Pigna». Si tratta di una delle risposte della Chiesa a una tendenza, quella delle esposizioni, molto in voga in Europa a cavallo tra Otto e Novecento². La Mostra Missionaria dell'Anno Santo si distingue dagli esempi precedenti e successivi per la grandiosità dell'allestimento: sei padiglioni comunicanti tra loro per un totale di 6500 metri quadri; due categorie di materiali esibiti: la prima comprende tutto ciò che è in grado di riflettere i Paesi e i popoli in cui i missionari operano; la seconda quanto si riferisce all'attività della missione stessa. Il messaggio che la Mostra vorrebbe trasmettere è quello di una Chiesa universale, dalla storia millenaria, punto di riferimento per i popoli, nel momento attuale e soprattutto nel futuro. Rispetto alle contemporanee esposizioni coloniali – tra le più documentate quella di Genova del 1914³ – la Mostra Missionaria si iscrive certamente all'interno di una logica imperialista, ma costruisce un'immagine di colonialismo differente, non giocato sul possesso dell'Altro, ma sulla

¹ G.B. TRAGELLA, *Le missioni ieri e oggi*, Editrice Studium, Roma 1966, p. 82. Si veda anche O. CERQUIGLINI, *L'Anno Santo e l'Esposizione Missionaria Vaticana*, «La Lettura», XII, dicembre 1924, pp. 901-908; *La Mostra Missionaria*, «L'Eco dei Missionari Milanesi in Africa», III, 3, marzo 1924; *La suggestiva visione della Mostra Missionaria*, «Bollettino della Diocesi di Bologna», XVI, 1, gennaio 1925, pp. 18-20. La mostra resta aperta dal 21 dicembre 1924 al 10 gennaio 1926. Il successo dell'iniziativa è tale che per volere del Papa l'esposizione diventa Museo Etnologico permanente con sede in Palazzo Laterano.

² Cfr. F. EVANGELISTI, A. PES (a cura di), *Le esposizioni: propaganda e costruzione identitaria*, numero monografico di «Diacronie», II, 18, 2014; L. MASSIDDA, *Atlante delle grandi esposizioni universali: storia e geografia del medium espositivo*, Franco Angeli, Milano, 2011; A. GRIFFITHS, *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology, & Turn-of-the-Century*, Columbia University Press, New York 2002.

³ S. BONO, *Esposizioni coloniali italiane. Ipotesi e contributo per un censimento*, in N. LABANCA (a cura di), *L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*, Pagus, Paese (TV) 1992, pp. 18-29.

sua inculturazione. Gli indigeni fanno parte di un disegno che intende promuovere la loro cultura, avvicinandola a quella europea.

Nell'eterogeneità dei materiali esibiti (tra i quali vanno annoverati gruppi umani di «selvaggi» che riproducono scene di vita indigena), troviamo anche la fotografia, tecnologia che si racconta all'interno dello spazio fieristico dell'esposizione e che, insieme, permette di raccontare il mondo.

Da tempo i missionari si servono della fotografia. Risale al 1847, per esempio, la pubblicazione a Roma del primo manuale relativo al procedimento calotipico di Talbot da parte di Pietro Antonacci, farmacista ed infermiere del collegio urbano di Propaganda Fide. Il titolo completo è *Raccolta delle più ovvie e più utili operazioni fisico chimiche ed industriali*. Significativamente, il manuale è inserito in un vademecum per missionari⁴, a dimostrazione della rapidità con la quale la Chiesa avverte l'utilità della nuova tecnologia ai fini della propaganda missionaria. D'altronde il missionario, che arrivava presso culture dotate di propri mezzi di comunicazione, aveva necessità di strumenti agili e originali e di sicura suggestione per avvicinarsi ai locali: abbondano, in effetti, nella pubblicistica missionaria, fino almeno agli anni Quaranta del Novecento, i resoconti che attestano le reazioni stupite e spaventate degli indigeni ai «miracoli» della macchina fotografica⁵.

Sebbene le fotografie missionarie siano destinate, in gran parte, a un uso «privato» e confluiscono in album che non hanno altra divulgazione se non quella all'interno della stessa Congregazione di appartenenza, uno dei canali attraverso cui invece essa esce all'esterno è la pubblicistica missionaria. Sin dalla fine dell'Ottocento, la fotografia sulle riviste missionarie serve a illustrare e rafforzare le descrizioni della vita dei padri fino ad allora veicolate solo a parole, con un'operazione mediatica che vede il missionario parlare alla madrepatria, ai fedeli, ai confratelli, al pubblico di curiosi.

Un altro canale entro cui confluisce la fotografia è quello delle cartoline missionarie, in concomitanza con una produzione più espressamente coloniale, la quale invece preferisce dare rappresentazione della forza militare italiana

⁴ A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Mondadori, Milano 2000, pp. 277-278.

⁵ «Il fotografo trae di tasca la macchina, l'appoggia al petto per fissare i fotografandi, ma la rapida posa, il suo sguardo fisso, e più ancora quell'oggetto nero con quel vetro lucente, ottengono l'effetto contrario. Prima ancora che dicesse "fermi!", come un gruppo di pecore al comparir del lupo, tutti si sbandarono da ogni parte, e addio fotografia!», *Le missioni salesiane*, «Bollettino Salesiano», XLVIII, 9, settembre 1924, p. 236. Si veda anche C. CRESPI, *Tra i selvaggi di Gualaquiza (Equatore)*, «Bollettino Salesiano», XLVIII, 10, ottobre 1924, p. 264; C. CRESPI, *Tra i Kivari*, «Bollettino Salesiano», L, 10, ottobre 1926, pp. 264-265; L. FARINA, *Nel misterioso Ciaco Paraguay*, «Bollettino Salesiano», LI, 12, dicembre 1927, pp. 372-373.

e dell'immaginario esotico, soprattutto legato alla donna⁶. «La produzione missionaria ha un certo carattere etnografico, [...] finalità, canali e modalità di distribuzione tutti suoi: non si tratta di cartoline scelte da un acquirente, ma date come piccolo omaggio-ricevuta ad un pubblico essenzialmente già convinto dell'opportunità di fare un'offerta»⁷.

Le cartoline, diffusissime nel mercato italiano, soddisfano la curiosità esotica per i Paesi di missione e diventano a cavallo tra Otto e Novecento il canale privilegiato sul quale costruire un ipotetico viaggio intorno al mondo⁸. A questa possibilità si accompagna un intento promozionale della causa religiosa: «Per esse l'idea missionaria si diffonde e suscita il desiderio di studiare sui periodici missionari gli usi, i costumi e le regioni dei popoli che quelle rappresentano», recita un'inserzione del 1924 su l'«Italia Missionaria»⁹. Una pubblicità precedente, risalente al 1917, invita a utilizzare le cartoline missionarie per aiutare economicamente le missioni e diffondere «l'idea che loro è sì a cuore»¹⁰. Ricchissimo il catalogo proposto, che vede una preponderanza per gli esemplari illustranti le bellezze della natura, dell'arte e del folclore locali.

I canali di trasmissione della fotografia missionaria si giustificano rispetto alle finalità a lei affidate, ossia da una parte documentare e dare notizia in patria delle proprie attività all'estero e dall'altra ottenere aiuti economici per il finanziamento delle missioni. Questo spiega anche gli ambiti di interesse: le ambientazioni esotiche e le curiosità, ma anche le attività che i missionari mettono in atto per cambiare il paesaggio e gli indigeni.

Cercando di costruire un ipotetico catalogo di soggetti ripresi, anche alla luce delle suggestioni della contemporanea fotografia laica, riconosciamo che un folto gruppo di immagini scattate dai padri raffigura i paesaggi, la vegetazione e gli animali incontrati nel corso della propria attività, dall'arrivo sino ai successivi viaggi esplorativi. In questo caso emergono gli interessi per le scienze biologiche e naturali e per l'archeologia, ma anche uno sguardo naïf, che dell'Altrove coglie soprattutto il «mistero» degli ambienti ancora vergini. Se talvolta la natura sembra sovrastare l'uomo

⁶ P. BERTELLA FARNETTI, A. MIGNEMI, A. TRIULZI (a cura di), *L'Impero nel cassetto. L'Italia coloniale tra album privati e archivi pubblici*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

⁷ E. STURANI *Le cartoline: alcune avvertenze per l'uso*, in A. TRIULZI (a cura di), *Fotografia e storia dell'Africa*, Atti del Convegno Internazionale, Napoli-Roma 9-11 settembre 1992, I.U.O., Napoli 1995, p. 138.

⁸ T. GUNNING, "The Whole World Within Reach". *Travel Images Without Borders*, in J. RUOFF (ed.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Duke University Press, Durham-London 2006, p. 27.

⁹ «Italia Missionaria», VI, 9, 1 settembre 1924.

¹⁰ «Le Missioni Cattoliche», XLVI, 24, 8 giugno 1917, p. 276.

in scatti che ne descrivono la violenza, non mancano quelli in cui il missionario rivendica un potere di dominio sulla natura selvaggia. Si tratta in quest'ultimo caso di immagini che ritraggono, per esempio, religiosi e religiose armati di fucile in posa di fronte ad animali feroci da loro presumibilmente soppressi, e che non sono molto discosti da fotografie dei contemporanei colonizzatori ritratti di fronte alle prede della loro caccia.

C'è poi un ampio gruppo di fotografie che ritrae i locali. I missionari si soffermano sugli indigeni più caratteristici e pittoreschi, secondo una modalità di costruzione dell'immagine che ragiona per "tipi" (il guerriero, la donna indigena, lo stregone ecc.) oppure sulle scene di vita all'interno della tribù, talvolta insolite e cruente, come l'impiccagione di alcuni uomini a un albero nella foresta. L'intento è sia solleticare il gusto esotico del pubblico italiano (già intriso di stereotipi), sia presentare i locali come esseri bisognosi della presenza missionaria per arrivare al "progresso" spirituale e materiale, secondo un processo che Homi K. Bhabha ha definito di «creazione della soggettività»¹¹. Le immagini ricordano le pose della fotografia antropometrica¹² in voga negli studi di fisiognomica (da Cesare Lombroso¹³ a Lidio Cipriani¹⁴, passando per Paolo Mantegazza¹⁵), con i soggetti disposti frontalmente o di profilo rispetto alla macchina fotografica. Ma molto spesso le pose quasi disinvolute dei soggetti, lo scambio di sguardi e gesti tra indigeno e religioso rivelano un rapporto di fiducia più che di soggezione. È possibile

¹¹ «My reading of colonial discourse suggests that the point of intervention should shift from the *identification* of images as positive or negative, to an understanding of the *process of subjectification* made possible (and plausible) through stereotypical discourse», H. K. BHABHA, *The Other Question... Homi K. Bhabha Reconsiders the Stereotypes and Colonial Discourse*, «Screen», XXIV, 6, 1983, p. 18. Il saggio è apparso poi sul volume H. K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001, pp. 97-121 (ed. or. *The Location of Culture*, Routledge, London-New York 1994). Sull'uso della fotografia per la costruzione, intesa come processo di rappresentazione, del selvaggio si veda anche R. POIGNANT, *The Making of Professional "Savage"*, in C. PINNEY, N. PETERSON (eds.), *Photography's Other Histories*, Duke University Press, Durham-London 2003, pp. 55-84.

¹² «[...] the "anthropometric style", derived from the methods developed by Thomas Henry Huxley and John Lamprey in 1860s for anthropological photography. Anthropometrics was based on the mistaken assumption that social evolution could be seen encoded in physical characteristics», D. MACDOUGALL, *The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2006, p. 179.

¹³ L. PICOTTI, F. ZANUSO (a cura di), *L'antropologia criminale di Cesare Lombroso: dall'Ottocento al dibattito filosofico-penale contemporaneo*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2011.

¹⁴ P. CHIOZZI, *Gli album fotografici di Lidio Cipriani (1927-1955)*, «Rivista di Storia e Fotografia», 11, 1990, pp. 21-28.

¹⁵ P. CHIOZZI, *Fotografia e antropologia nell'opera di Paolo Mantegazza (1831-1910)*, «Rivista di Storia e Fotografia», 6, 1987, pp. 56-61.

che anche questi scatti siano frutto di una studiata politica di propaganda, ma alla base rivelano un patto di condivisione tra le parti.

Secondo gli studi di settore la fotografia missionaria dimostra un occhio più attento e ‘rispettoso’ verso la realtà indigena, intesa soprattutto come popolazione, rispetto a quello dimostrato dai colonizzatori¹⁶. E tuttavia essa non si esime, soprattutto nel commento e nelle didascalie che, spesso con tono ironico, accompagnano le immagini e che confluiscono soprattutto nella vasta pubblicistica missionaria, dall’esprimere, come afferma Luigi Goglia, «una rozza concezione della propaganda della fede, che vede il cattolicesimo poco cristianamente in lotta contro le barbarie del paganesimo»¹⁷.

Quando, invece, si sceglie di impressionare sulla pellicola il ritratto degli stessi religiosi, la regola prevede di raffigurarli con l’abito dell’Ordine e in una posa solenne¹⁸. Spesso disposti su più file, rigorosamente frontali rispetto all’obiettivo, per essere facilmente riconoscibili (e in questo caso l’interlocutore sembra essere soprattutto il confratello in madrepatria) secondo i canoni della fotografia di famiglia.

Se invece i religiosi sono raffigurati in mezzo ai locali, la fotografia rivela alcuni elementi ricorrenti. I missionari stanno al centro del campo o in posizione leggermente ‘rialzata’ (di norma, infatti, sono seduti), nell’atto di convertire gli indigeni, in una posa che ricorda un genitore tra i suoi figli, Gesù tra i suoi fedeli, con evidenti riferimenti alla pittura religiosa. La distanza tra missionario e indigeni non è data solo dalla postura e dalla posizione entro il quadro, ma molto spesso anche dal colore e dalla foggia della veste del primo, in netto contrasto con quella dei locali. Non solo, mentre le immagini dei soli indigeni raccontano di corpi disposti confusamente, laddove è presente un religioso la massa si ricomponde in un nuovo ordine. Anche i temi sono ricorrenti: la cura dei malati, l’insegnamento di un mestiere (per gli uomini non casualmente è quello del falegname, per le donne quello delle sarte), la catechesi, certamente quest’ultimo raramente presente nella fotografia coloniale. La disposizione frontale dei soggetti serve a rendere chiara e riconoscibile l’immagine ai destinatari europei, nonché a ritrovare il tanto ricercato ordine, segno tangibile del lavoro missionario rispetto al caos della natura indigena primigenia. Esistono comunque delle eccezioni, come le fotografie che sembrano nascere in maniera casuale, scatti rubati a scene di vita quotidiana.

¹⁶ S. RIVOIR, *La propagazione della fede. Appunti per una storia delle fotografie delle Missioni cattoliche*, «Rivista e critica della fotografia», II, 3, luglio-ottobre 1981, pp. 51-60.

¹⁷ L. GOGLIA, *Africa, colonialismo, fotografia: il caso italiano (1885-1940)*, in AA.VV., *Colonialismo e fotografia. Il caso italiano*, Sicania, Messina 1989, p. 23.

¹⁸ RIVOIR, *La propagazione della fede*, cit., p. 55.

Nonostante la produzione fotografica missionaria sia molto consistente – si parla di migliaia di esemplari – le ricerche e gli studi al riguardo sono ancora limitati numericamente e spesso si concentrano su singoli casi, dal momento che mancano progetti di ampio respiro che prevedano un confronto incrociato tra le produzioni di tutti gli Istituti. Ancora più strano, spesso mancano riferimenti alla fotografia missionaria negli studi sulla storia della fotografia (in particolare quella coloniale) o sulle storie dello sviluppo della fotografia nei Paesi oggetto della conquista europea, come l’Africa, l’Asia e l’America del Sud, sebbene siano note sia la concomitanza dell’attività missionaria all’estero e delle imprese coloniali, sia la precoce scoperta della fotografia da parte degli Istituti missionari¹⁹.

Tale ritardo degli studi sulla fotografia missionaria, che riguarda più il caso italiano che straniero, è imputabile a ragioni molteplici. Primo, la conservazione e l’archiviazione del materiale sono affidate agli Istituti missionari stessi, spesso privi di attrezzature e competenze specifiche, nonché di risorse economiche più che di interesse per gli oggetti fotografici (anzi, spesso la fotografia ha un’attenzione maggiore rispetto alla produzione filmica, come dimostra lo stato di abbandono in cui versavano le pellicole rispetto alle fotografie entro la casa dei Missionari Comboniani a Roma, almeno fino al 2007)²⁰. Secondo, perché sul materiale fotografico missionario grava una certa diffidenza, soprattutto se si adotti lo sguardo dell’antropologo²¹, perché si teme sia inficiato da retorica religiosa, laddove

¹⁹ Poche le eccezioni: *Ibid.*; P. JENKINS, *Four Nineteenth-Century Pictorial Images From Africa in the Basel Mission Archive and Library Collections*, in R.A. BICKERS, R. SETON (eds.), *Missionary Encounters. Sources and Issues*, Curzon Press, Richmond 1996, pp. 95-113; R. LENMAN, *Dizionario della fotografia*, Einaudi, Torino 2008, pp. 718-720 (e relativa bibliografia); alcuni saggi contenuti all’interno di A. TRIULZI (a cura di), *Fotografia e storia dell’Africa*, cit., e in A. ROBERTS (ed.), *Photographs as Sources for African History*, S.O.A.S., London 1988. Come si può notare gli studi, tuttavia, fanno riferimento soprattutto al caso africano, indice di una scarsità di ricerche condotte in altri ambiti piuttosto che di una mancanza di materiale fotografico scattato in altri territori.

²⁰ Ho avuto modo di consultare il materiale fotografico e cinematografico posseduto dai Missionari Comboniani presso la casa dell’Istituto a Roma. In seguito, nel 2007, il materiale è stato depositato presso la Fondazione Cineteca Italiana di Milano, dove ho provveduto alla sua catalogazione.

²¹ P. PELS, *Anthropology and Mission: Towards a Historical Analysis of Professional Identity*, in R. BONSEN, H. MARKS, J. MIEDEMA (eds.), *The Ambiguity of Rapprochement. Reflections of Anthropologists on Their Controversial Relationship With Missionaries*, Focaal, Nijmegen 1990, pp. 77-100; P. HARRIES, *Anthropology*, in N. ETHERINGTON (ed.), *Missions and Empire*, Oxford University Press, New York 2005, pp. 238-260. Si veda anche A.A. TROUWBORST, *Missionaries and Ethnography*, in R. BONSEN, H. MARKS, J. MIEDEMA (eds.), *The Ambiguity of Rapprochement*, cit., pp. 32-44. Più aperta la posizione di D. WHITEMAN,

nessuno contesta il valore delle fotografie coloniali, pur essendo gravate da un altro tipo di retorica. Terzo, perché raramente i missionari sono fotografi professionisti e appongono il proprio nome sulle fotografie, secondo la regola di umiltà prevista dal proprio voto²², e questo rende complessa la contestualizzazione del materiale, nonché la sua datazione certa.

Ci sono tuttavia delle eccezioni. Padre Bricco, missionario del PIME in Cina a cavallo tra Ottocento e Novecento, ha lasciato qualche centinaio di fotografie che documentano la missione orientale e, in particolare, la guerra dei boxer: nel 1901, infatti, l'«Illustrazione Italiana» pubblica un suo fotoservizio realizzato con la stampa al carbone²³. In uno scatto padre Bricco (che si veste secondo la moda locale) compone il gruppo dei boxer prigionieri in modo molto attento, con le mani legate davanti in segno di misericordia e i codini uniti in modo festoso.

È francescano Giovacchino Geroni, anche lui missionario in Cina dal 1901, il quale pubblica a Milano per l'editore Bertarelli le raccolte *Tra i figli del cielo* (1906) e *Nella terra del Mikado* (1907), regalando ai contemporanei e ai posteri una serie considerevole di «impressioni di viaggio» sulle terre dell'Estremo Oriente²⁴.

È stata oggetto di un recente studio²⁵, invece, la produzione fotografica di padre Filippo Perlo, dei Missionari della Consolata, attivo dal 1902 al 1925 in Kenya. Si tratta di lastre di vetro alla gelatina 13x18 conservate presso l'archivio storico dell'Istituto Missioni Consolata a Torino. A uno sguardo d'insieme esse permettono di ricostruire non tanto le tappe della penetrazione missionaria nella regione, quanto lo sguardo del missionario sulla realtà locale. Alcuni scatti, infatti, rivelano una forte attenzione per la vita e gli abitanti locali, non senza una certa tipizzazione nel descrivere le «strane» abitudini degli indigeni. Altre immagini, invece, raccontano l'avvenuta assimilazione dei locali al *modus vivendi* europeo. Padre Perlo, infatti, costruisce un ideale percorso di crescita della popolazione kikuyu, che da gruppo «selvaggio» si avvicina sempre più agli usi e ai costumi

Using Missionary Documents in Ethnohistorical Research, in D. WIEDMAN (ed.), *Ethnohistory: a Researcher's Guide*, «Studies in Third World Societies», 35, March, 1986, pp. 26-60.

²² GOGLIA, *Africa, colonialismo, fotografia*, cit., p. 23.

²³ GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, cit., p. 282.

²⁴ RIVOIR, *La propagazione della fede*, cit., pp. 59-60.

²⁵ V. OSGNACH, *Il ritratto come maschera: le immagini storiche del Kenya dall'archivio fotografico dei Missionari della Consolata*, «Fieldworks Magazine», I, 1, 2013 <<http://www.fieldworksmagazine.org/il-ritratto-come-maschera/>> V. OSGNACH, *Kenya 1902-1925: diario di un'evangelizzazione nelle foto di Filippo Perlo*, «Fieldworks Magazine», I, 1, 2013, <<http://www.fieldworksmagazine.org/kenya-1902-1925-diario-di-unevangelizzazione-nelle-foto-di-filippo-perlo/>> (ultimo accesso 05.02.2018).

occidentali. Tipiche, a questo proposito, sono le fotografie che ritraggono gli indigeni in vesti tradizionali e poi di foggia europea, le persone in posa attorno alla nuova coppia unita da matrimonio cristiano, gli scatti che immortalano i missionari all'opera nella scuola, nella catechesi, con i bambini che cantano accompagnati al pianoforte dallo stesso Perlo.

Tra i professionisti della fotografia missionaria va infine annoverato padre Alberto Maria De Agostini, salesiano in Terra Del Fuoco e Patagonia (Sudamerica) tra il 1910 e il 1957²⁶. Della sua produzione si conservano migliaia di fotografie e di negativi presso il Museo Nazionale della Montagna «Duca degli Abruzzi» di Torino²⁷. Esse documentano, con occhio attento e incantato, la natura e gli ultimi indigeni della regione, badando a conciliare l'aspetto "tecnico" con quello artistico. Le immagini, infatti, sono in bianco e nero oppure virate verdastre, azzurre e seppia a seconda dell'effetto visivo ricercato²⁸. Parte della produzione di padre De Agostini confluisce nei volumi, da lui realizzati, *I miei viaggi nella terra del fuoco* (Torino, 1921) e *Ande Patagoniche* (Torino, 1941). Non solo, padre De Agostini è certamente un pioniere della fotografia aerea²⁹ e tuttora uno dei più importanti fotografi delle terre australi, nonché vincitore di molti concorsi in questo ambito.

La fotografia assume, secondo Christopher Pinney³⁰, il ruolo un tempo ricoperto dalla scrittura nel rapporto con l'Altro sconosciuto: all'invisibilità del suo autore (e a maggior ragione, come abbiamo detto, nel caso dei missionari) risponde la completa esibizione del soggetto fotografato. Quest'ultimo non ha possibilità di parola, ma fissato una volta per sempre sulla superficie del supporto acquista il significato che il contesto di ricezione gli conferisce di volta in volta. Se, come affermano Susan Sontag e Pierre Sorlin³¹, all'interno di determinati regimi discorsivi la fotografia

²⁶ Padre De Agostini è fratello di Giovanni, fondatore del noto Istituto geografico De Agostini di Novara.

²⁷ La restante produzione è collocata e parzialmente inventariata presso il Museo Regionale Salesiano «Mayorino Borgatello» di Punta Arenas (Cile).

²⁸ A. SCHWARZ, *Alberto De Agostini e la naturalezza en la América austral: una scheda*, in G. GARIMOLDI (a cura di), *Ai limiti del mondo*, Edizione Museo Nazionale della Montagna «Duca degli Abruzzi», Torino 1999, pp. 73-78.

²⁹ F. BENUZZI, *L'esplorazione del cielo. Aviatori e rilevazioni aeree*, in GARIMOLDI, *Ai limiti del mondo*, cit., pp. 66-68.

³⁰ C. PINNEY, *The Parallel History of Anthropology and Photography*, in E. EDWARDS (ed.), *Anthropology and Photography. 1860-1920*, Yale University Press, New Haven-London, 1992, pp. 74-95.

³¹ S. SONTAG, *On Photography*, Ferrar-Strams and Giroux, New York 1973 (trad. it., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1992); P. SORLIN, *Le fils*

assume il carattere di un atto predatorio, allora anche la fotografia missionaria è il risultato di una volontà di conoscenza che è però anche possesso: essa conferisce una propria interpretazione del mondo attraverso un atto soggettivo e in un certo senso aggressivo.

Spesso, infatti, fa notare Christraud Geary³², la produzione dei missionari condivide e sostiene la stessa aspirazione coloniale all'espansione di «civiltà» e «progresso». I soggetti ripresi sottostanno a facili stereotipizzazioni e, generalmente, si dà spazio alla documentazione del progresso materiale apportato dalla cristianità (costruzione di stazioni missionarie e chiese) e dell'ammodernamento su modello europeo (scuole e assistenza medica). Non dimentichiamo, inoltre, i forti e inevitabili rapporti che sono intercorsi tra Chiesa e colonialismo tra Ottocento e Novecento.

Alla luce di questo discorso, e in particolare rispetto alla fotografia missionaria (e al cinema missionario che da essa prende vita, succedendole e/o affiancandosi spesso senza soluzione di continuità)³³ possiamo trarre alcune conclusioni più generali. La fotografia missionaria, in primo luogo, offre dell'Altrove uno sguardo alternativo e non sempre complice del colonialismo, sebbene sia intrisa della mentalità che è tipica dell'uomo (anche religioso) a cavallo tra XIX e XX secolo. Secondo, proprio per questo essa conferma necessariamente alcuni pregiudizi costruiti dall'Occidente (come l'inferiorità culturale dei 'primitivi', bisognosi pertanto di salvezza), e anzi costruisce la propria ragione d'esistenza proprio in forza del radicamento di tali pregiudizi nella cultura del tempo. Terzo, disegna (o rafforza) e diffonde l'idea dei costumi dei 'selvaggi', fornendo materiale per gli studi di antropologia ed etnografia. Infine, partecipa all'esibizione del corpo dell'Altro inviando materiale per esposizioni e mostre che si svolgono in Occidente³⁴, proprio come attesta l'eterogeneità di reperti che vengono esibiti nella Mostra Missionaria Vaticana del 1925, e che il visitatore italiano ha modo di toccare con mano.

de Nadar. Le "siècle" de l'image analogique, Editions Nathan, Paris 1997 (trad. it., *I figli di Nadar. Il "secolo" dell'immagine analogica*, Einaudi, Torino 2001).

³² C. GEARY, *Missionary Photography. Private and Public Readings*, «African Arts», XXIV, 4, October 1991, pp. 48-99.

³³ M.F. PIREDDA, *Film & Mission. Per una storia del cinema missionario*, Ente dello Spettacolo, Roma 2005.

³⁴ M.F. PIREDDA, *Sguardi sull'Altrove. Cinema missionario e antropologia visuale*, Archetipolibri, Bologna 2012.

