

Antonello Frongia*

Per un archivio fotografico della comunità

1. *Fotografia e comunità**

L'osservazione empirica suggerisce che ancora oggi sopravvive in Italia un patrimonio vastissimo di fotografie non censite di persone, luoghi, fatti, relazioni, trasformazioni di un mondo solitamente considerato 'minore', spesso coincidente con la dimensione del paese, della provincia, della campagna, di tutto ciò che non gode dello statuto di centralità tipico della città italiana. Queste fotografie si presentano spesso come oggetti ordinari, semplici registrazioni realizzate per soddisfare esigenze immediate di ricordo, prova, esibizione. Non si tratta solo delle migliaia di ritratti di individui, coppie, famiglie, gruppi che è possibile trovare nei mercati di anticaglie o su eBay. Rientrano in questo patrimonio, per citare solo alcuni esempi, anche gli archivi degli studi commerciali che per decenni hanno costruito la memoria visiva dei piccoli centri italiani; le immagini di manufatti, prodotti, macchinari, opifici e lavoratori commissionate da artigiani e piccole aziende per necessità operative o commerciali; le fotografie che organi dello Stato ed enti religiosi hanno realizzato o fatto realizzare per lasciare memoria di micro-eventi di qualche significato per una comunità, dalla registrazione di un torrente alla donazione di un arredo sacro.

A prima vista stereotipate e ripetitive, non di rado tesaurizzate nelle pratiche di storia locale ma considerate di scarso valore memoriale e simbolico al di là dei contesti che le hanno generate, queste fotografie sembrano entrare oggi in una nuova fase di interesse e di elaborazione. Tra le ragioni di questo recupero contano, in diversa misura, la disponibilità di nuovi media e tecnologie che rendono più immediata la riproduzione e la condivisione delle memorie visive; una rinnovata domanda di valori sim-

* Università degli Studi Roma Tre, antonello.frongia@uniroma3.it.

bolici, proveniente da generazioni per le quali le fotografie sono documenti di un passato storico da ricostruire più che memorie di una esperienza vissuta in prima persona; la spinta degli studi etnografici, antropologici e più recentemente della *public history*; alcune tendenze proprie della cultura fotografica contemporanea definitesi attorno al concetto di ‘vernacolare’, alla *found photography*, alla dimensione dell’archivio.

Questo arcipelago in gran parte ignoto di oggetti desueti pone in ogni caso domande nuove a chi intenda non solo riconoscerne il carattere di bene culturale¹, ma anche il ruolo di potenziali catalizzatori che hanno rivestito nei processi di costruzione di identità sociali e comunitarie. Storicamente, come ha osservato Francesco Faeta, le fotografie hanno infatti sollecitato «un processo di condivisione pubblica delle vicende piccole e grandi, private e collettive», concorrendo «a formare la narrazione pubblica di uno spazio-tempo identitario, in un processo di condivisione, di scambio di immagini e informazioni, di partecipazione sentimentale e intellettuale che contribuisce largamente a fondare la località e a darle dignità di comunità»².

Adottare questa prospettiva, tuttavia, richiede oggi di superare il concetto tradizionale di comunità ‘naturali’³ e di riconoscere i complessi meccanismi che governano le pratiche fotografiche come pratiche di memoria, ma anche di potere, di oblio e di rimozione⁴. Contestualizzate nel vivo dei rapporti sociali, economici e culturali che le hanno generate e tramandate sino a noi, le fotografie possono davvero funzionare come indizi, e talvolta come incarnazioni, di processi comunitari che anche a livello locale, a dispetto di una pervasiva mitologia⁵, si sono determinati tanto per coesione e identità, quanto per conflitto ed esclusione.

Adottando un punto di vista nello spazio e nel tempo, le fotografie ri-

¹ Come stabilito nel 1999 dal Testo Unico delle disposizioni legislative in materia di Beni Culturali e Ambientali e nel 2004 dal Codice dei beni culturali e del paesaggio.

² F. FAETA, *Il nascosto carattere politico. Fotografie e culture nazionali nel secolo Ventesimo*, Franco Angeli, Milano 2019, p. 82.

³ Si veda in merito L. KAPLAN, *American Exposures: Photography and Community in the Twentieth Century*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2005, con dichiarato riferimento alle premesse teoriche di J.-L. NANCY, *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 1992 (ed. orig. francese 1986).

⁴ Per una introduzione al tema si veda A. SHOBEIRI, *Photography and Memory*, in L.M. Bietti, M. Pogacar (a cura di), *The Palgrave Encyclopedia of Memory Studies*, Palgrave Macmillan, London 2023, pp. 1-10. Si veda anche D. BATE, *The Memory of Photography*, in «Photographies», vol. 3, n. 2, settembre 2010, pp. 243-257.

⁵ O. BETTMANN, *The Good Old Days – They Were Terrible!*, Random House, New York 1974.

specchiano le strutture reali e simboliche del mondo che rappresentano, ma al tempo stesso rafforzano, costruiscono o inventano relazioni tra le sue parti, escludendone altre. Pervasive, frammentarie e mobili, al di là della loro certezza descrittiva si offrono mute a sguardi che si avvicinano nel tempo e che su di esse proiettano necessità, istanze e aspettative sempre nuove.

Non a caso Laura Moro ha parlato recentemente del potenziale che i beni culturali possono avere nello «sviluppo», piuttosto che nel mero riconoscimento, delle comunità: «Come far sì che il patrimonio culturale possa rappresentare non solo una possibilità di crescita personale e individuale, ma anche un contributo allo sviluppo di una intelligenza collettiva per consentire alle comunità di riconoscersi e avere un progetto comune?»⁶. Se la fotografia deve oggi essere utilmente riconosciuta come patrimonio e configurarsi nella forma di un archivio ‘della’ comunità esistente, è necessario che possa divenire anche uno spazio ‘di’ comunità. Non un solo monumento, ma una piazza; non solo un mosaico di tessere in grado di tratteggiare il profilo biografico di una comunità, ma un luogo aperto di interrogazione e di convergenza degli sguardi che verranno.

2. Esperienze

Alla fine degli anni Sessanta – in concomitanza con la fase del benessere economico e nel quadro del dibattito sul nesso modernità/tradizione – emerge in Italia una nuova attenzione per la fotografia come testimonianza ‘dal basso’ della storia nazionale. Nella primavera del 1968 si tiene a Perugia la mostra *La famiglia italiana in 100 anni di fotografia*, nata da un concorso fotografico lanciato dalla «Domenica del Corriere» (intitolato significativamente *Un mondo ritorna attraverso una vecchia fotografia*) e organizzata dall’Istituto di Etnologia e Antropologia Culturale dell’Università locale in collaborazione con il Centro Informazioni Ferrania⁷. Come scriveva lo stu-

⁶ L. MORO, *Patrimonio culturale e sviluppo delle comunità*, in *Declinazioni di patrimonio culturale*, a cura di M. Malo, F. Morandi, il Mulino, Bologna 2021, pp. 93-102. Ringrazio Silvia Cecchini per avermi segnalato questo contributo.

⁷ La mostra di Perugia era curata da Marcantonio Muzi Falconi, Tullio Seppilli e Ando Gilardi. Per una ricostruzione, si veda R. VALTORTA, *La famiglia italiana in 100 anni di fotografia e Album. Fotografie dell’Italia di ieri/L’Italia nel cassetto. Due esperienze di fruizione collettiva di immagini private: entusiasmo, criticità, nostalgia*, in «Quaderni del CSCD», numero monografico *Italia, cinema di famiglie. Storia, generi, modelli*, a cura di L. Malavasi, n. 9, 2013, pp.

dioso della fotografia Antonio Arcari nel volume pubblicato nell'occasione, la raccolta mirava a «conoscere e ricostruire l'albero genealogico della nostra stirpe [...], ritrovare un passato che giustifichi o spieghi almeno le ragioni della nostra attuale condizione, ci dia garanzie o se non altro speranze per il presente e per l'avvenire»⁸. Delle 50.000 immagini raccolte, un'ampia selezione venne riprodotta e presentata secondo una griglia di lettura sociologica articolata in quattro sezioni, corrispondenti alle classi dominanti, ai ceti medi, al proletariato urbano e a quello rurale. Il progetto, presentato in anteprima al Terzo Convegno Nazionale di Antropologia Culturale di Perugia, indusse inoltre un direttore didattico a coinvolgere tremila alunni delle scuole elementari per un'ulteriore raccolta di fotografie di famiglia, ognuna delle quali venne sistematicamente riprodotta attraverso due negativi e una diapositiva. La finalità di questa ridondanza di copie era triplice: costituire un archivio storico presso il Centro Informazioni Ferrania di Milano, permettere ai ragazzi di ottenere stampe moderne da distribuire ai parenti («eliminando in questo modo il problema della eredità dell'immagine») e infine proiettare e discutere l'immagine in classe, registrando il commento dell'alunno su supporto magnetico per realizzare «un archivio suono-immagine presso la scuola stessa»⁹. Archivio storico-fotografico, memoria familiare e archivio didattico venivano così a costituire altrettanti luoghi di disseminazione e rielaborazione della memoria soggettiva.

Otto anni dopo, alla fine del 1976, alcuni annunci sulla seconda rete Rai e un regolamento pubblicato dal «Radiocorriere» invitavano il pubblico a inviare le proprie fotografie per un programma televisivo intitolato *Album. Fotografie dell'Italia di ieri*. Alla redazione giunsero in poche settimane 15.000 fotografie. Il programma, realizzato da Piero Berengo Gardin e Virgilio Tosi, andò in onda settimanalmente tra aprile e agosto 1977, con indici di ascolto elevatissimi per l'epoca. Nelle 15 puntate realizzate furono presentate complessivamente 3.000 immagini, organizzate tematicamente per raccontare momenti salienti della vita sociale del Paese (le grandi guerre, il Ventennio, i fenomeni migratori). La grande storia veniva così rivisitata attraverso lo sguardo esterno e 'dal basso' delle fotografie di famiglia. Alla trasmissione fece seguito una mostra di 300 fotografie, intitolata *L'Italia nel cassetto*, presentata nel febbraio 1978 alla Galleria Comunale d'Arte Moderna

165-171.

⁸ *La famiglia italiana in 100 anni di fotografia*, a cura di D. Macchieraldo, Centro informazioni Ferrania, Milano e Cooperativa Il libro fotografico, Bergamo 1968, pp. 1-2.

⁹ M. MUZI FALCONI, *Il Centro Informazioni Ferrania*, in «Bianco e Nero», a. XXIX, n. 7-8, luglio-agosto 1968, pp. 255-259.

di Bologna e accompagnata da un volume con testi dei curatori e di Arturo Carlo Quintavalle¹⁰.

Ancora attorno al nucleo familiare come *locus* privilegiato di produzione e conservazione di immagini fotografiche sul mutamento sociale ruota una ricerca sociologica condotta da Antonella Ottai e Valentina Valentini, presentata in una mostra del 1981 al Palazzo delle Esposizioni di Roma. La ricerca – che si fondava su premesse metodologiche e riferimenti teorici avanzati nei campi della semiotica, della sociologia, della psicologia, della critica dei media – ebbe per oggetto un *corpus* di 2.000 fotografie e 35 album di otto famiglie diverse, coinvolgendo direttamente i possessori delle immagini in un accurato lavoro di schedatura, narrazione e interpretazione. Ad essi era chiesto di compilare una scheda che oltre a indicare motivo, luogo e data della fotografia, «chiedeva di render conto del perché era stata scelta»; a questa fase iniziale seguiva poi un dialogo condotto «nelle loro case dove si metteva mano a tutto il patrimonio di immagini in loro possesso e su questo si lavorava per comporre la sequenza, guardarla e commentarla»¹¹. Piuttosto che «una rassegna del gusto fotografico corrente e del kitsch [...], un inventario di invarianti, formali o iconografici che fossero, comunicativi o solo compositivi» o ancora «una sociologia delle funzioni pubbliche imputabili, più che all'immagine, alle sue occasioni», il progetto mirava ad attivare un processo di presa di coscienza e di autorappresentazione attraverso un contatto diretto tra le persone, le loro fotografie e i ricercatori, a partire dall'idea che «le immagini familiari istituiscono un luogo per il soggetto; è il soggetto che ne costruisce il senso, un senso che non preesiste né all'immagine stessa, né alle intenzioni di chi l'ha prodotta, bensì si modella a partire dal trattamento linguistico dell'immagine, dal vedersi e raccontarsi, un testo che non riformula ciò che si vede ma piega l'evidenza alla finzione, al dare a credere e al dare a vedere»¹².

¹⁰ *L'Italia nel cassetto. Mostra fotografica dal programma Album*, Fotografie dell'Italia di ieri, a cura di P. Berengo Gardin, V. Tosi, Ente bolognese manifestazioni artistiche, Bologna 1978.

¹¹ *Formato famiglia. Una ricerca sull'immagine*, a cura di A. Ottai, V. Valentini, De Luca, Roma 1981, pp. 137, 131.

¹² *Ivi*, p. 11. Si può osservare che questo approccio alle fotografie di famiglia come generatrici di narrazioni e interpretazioni si sarebbe manifestato in quegli anni anche in campo letterario, com'è il caso dei «romanzi per immagini» dedicati da Lalla Romano alle fotografie di famiglia realizzate dal padre Roberto, a partire da L. ROMANO, *Lettura di un'immagine*, Einaudi, Torino 1975. Sul tema si veda ad esempio M. FARNETTI, *Riscattare fotografie. I romanzi di figure di Lalla Romano*, in *Letteratura e fotografia*, vol. II, a cura di A. Dolfi, Bulzoni,

I tre casi tratteggiati costituiscono i precedenti di un interesse per le fotografie vernacolari che negli ultimi decenni si è consolidato nelle prassi conservative come negli studi, testimoniato ad esempio dall'opera *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia* curata da Giovanni De Luna, Gabriele D'Autilia e Luca Criscenti¹³ e dalle giornate di studi sugli album di famiglia organizzate nel 2010 dalla Società Italiana per lo Studio della Fotografia¹⁴. Un ambito di lavoro emerso in Italia più recentemente, invece, riguarda la possibilità di un utilizzo attivo della fotografia nel recupero e nella risignificazione delle fotografie di famiglia, con il coinvolgimento non solo degli studiosi, ma anche degli stessi fotografi.

Il progetto *Archivio Bellosguardo*, ideato nel 2019 dal fotografo Alessandro Imbriaco nell'omonimo centro della provincia salernitana, ha avuto come obiettivo la costituzione di un archivio del Parco Nazionale del Cilento, Vallo di Diano e Alburni, attraverso la raccolta e la digitalizzazione di fotografie di famiglia e una rilettura del territorio condotta attraverso cinque campagne condotte da altrettanti fotografi di ricerca¹⁵. Un elemento di innovazione del progetto è dunque il tentativo di saldare in una iniziativa partecipata due pratiche fotografiche tradizionalmente distinte. Da una parte, il riconoscimento del valore culturale e storico dello sguardo 'interno' offerto dalle fotografie di famiglia come memorie del passato; dall'altra, lo sguardo 'esterno' di autori chiamati a costruire immagini attuali del territorio attraverso campagne che possono iscriversi, seppure con le dovute differenze, nel solco dei molti progetti collettivi che a partire dagli anni Ottanta hanno contraddistinto la fotografia italiana del 'paesaggio contemporaneo'¹⁶. Il progetto di Bellosguardo ha dato avvio, dunque, a un archivio

Roma 2005, pp. 91-106.

¹³ *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, 3 voll., a cura di G. De Luna, G. D'Autilia, L. Criscenti, Einaudi, Torino 2005-2006 (in part. il vol. 3, *Gli album di famiglia*).

¹⁴ Giornate di studio *Forme di famiglie, forme di rappresentazione fotografica, archivi famigliari*, a cura della Società Italiana per lo Studio della Fotografia e della Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Bologna, Ravenna, 22-23 aprile 2010. Utili considerazioni anche in D. COZZI, C. LORENZINI, *Raccogliere fotografie in Carnia. Un tentativo di bilancio*, in *Storia e archivi fotografici*, a cura di R. Del Grande, A. Stroili, Comunità Montana della Carnia, Tolmezzo 2015, pp. 21-37. Per una prospettiva internazionale, che non è possibile trattare in questa sede, un fondamentale punto di partenza è E. EDWARDS, *Photographs and the Practice of History: A Short Primer*, Bloomsbury, London 2021.

¹⁵ Per una presentazione del progetto si veda <<http://www.fotografia.iccd.beniculturali.it/bellosguardo/index.html>> (ultimo accesso 25/10/2024).

¹⁶ Su quest'ultimo aspetto, si veda *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, a cura

fotografico parzialmente accessibile in rete, per il quale è stato utilmente digitalizzato sia il *recto* che il *verso* delle fotografie, benché la loro soggettazione risulti ancora minimale e limitata da una griglia asistemica di categorie eterogenee («A tavola», «Animali», «Cartolina», «Cerimonia», «Cerimonia laica», ecc.). Una copia in formato archivio (22,5×28 cm) delle 163 fotografie realizzate nel corso delle cinque campagne, frutto di residenze *in loco* e della risposta che ciascun fotografo ha inteso dare al tema della partecipazione, è confluita nel Fondo Bellosguardo dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, a integrazione del patrimonio documentario sui beni culturali accumulato dall'Istituto nel corso del Novecento¹⁷.

Un significativo sviluppo di questo progetto è *Archivio Atena*, anch'esso avviato da Alessandro Imbriaco e tutt'ora in corso. Anche in questo caso, la finalità dichiarata è quella di «raccolgere il patrimonio culturale locale in un archivio di comunità», attraverso «la digitalizzazione di fotografie private, la realizzazione di campagne fotografiche, la produzione di materiale audiovisivo sul territorio e una serie di eventi formativi»¹⁸. Tra le attività avviate da *Archivio Atena* si segnala il Corso di Alta formazione “La fotografia e il patrimonio culturale: progettazione e valorizzazione di archivi di comunità”, attivato in collaborazione con Sapienza Università di Roma e l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. In questo caso, tuttavia, la fotografia è solo uno dei molti elementi chiamati in causa per attivare processi di formazione e partecipazione, occasioni di co-progettazione, interscambio, *storytelling*, produzione artistica e artigianale, attività ludiche, in una rete sempre più articolata di rapporti che coinvolge attori a più livelli, dalle cooperative sociali all'università.

di R. Valtorta, Einaudi, Torino 2013.

¹⁷ I cinque fotografi che hanno condotto le campagne sono Alessandro Coco, Valerio Morreale, Nunzia Pallante, Mattia Panunzio e Sara Wiedmann. Nel 2019 il progetto è stato presentato all'ICCD in una mostra curata da Benedetta Cestelli Guidi con Martina Alessandrini (fotografie di famiglia) e da Francesca Fabiani (campagne fotografiche).

¹⁸ *Archivio Atena* è un progetto locale di rigenerazione culturale e sociale a valere sull'investimento 2.1 “Attrattività dei borghi storici” del PNRR M1C3 (linea B), con la partecipazione di Martina Alessandrini (coordinamento organizzativo), Alessandro Coco (coordinamento archivio e digitalizzazione) e Benedetta Cestelli Guidi (coordinamento per la didattica). Si veda il sito web del progetto <www.archivioatena.com> (ultimo accesso 25/10/2024).

3. *Idee di lavoro*

Le osservazioni sul nesso fotografia/comunità proposte da Francesco Faeta e Laura Moro e i tre casi che ho schematicamente presentato offrono qualche elemento di riflessione da cui ripartire per immaginare oggi un nuovo lavoro di conoscenza, raccolta, conservazione e (ri)significazione della fotografia storica delle comunità locali.

a) *La comunità moderna è un organismo complesso.* Nei decenni passati, per una varietà di ragioni (metodologiche, ma anche ideologiche e politiche), il desiderio di intercettare l'immagine più 'vera' delle comunità ha suggerito spesso di privilegiare la fotografia di famiglia e, in questo quadro, le fotografie delle famiglie delle classi meno abbienti. La storia sociale dell'Otto e del Novecento – l'ambito cronologico di esistenza della fotografia – insegna tuttavia che anche in comunità fisicamente circoscritte e socialmente poco articolate i processi di produzione e 'consumo' di oggetti fotografici hanno riguardato una varietà più ampia di attori. Ricostruire l'immagine della comunità nella sua complessità moderna richiede dunque di ampliare il raggio dello scavo, ricercando immagini anche là dove non sembrerebbe darsi 'comunità' nel senso più tradizionale: ad esempio negli archivi di istituzioni pubbliche, nelle pieghe delle procedure amministrative, negli archivi del potere economico, politico, religioso.

b) *Valorizzare il lavoro già svolto.* Nel corso del tempo, una sensibilità sempre più ampia e informata sul valore storico delle fotografie è stata sviluppata da storici, collezionisti, associazioni, gruppi fotografici, ai quali si deve il merito di avere raccolto e preservato immagini altrimenti destinate alla dispersione. Costruire oggi un'immagine fotografica della comunità significa anche ripartire da questi patrimoni (raccolte, collezioni, archivi, pubblici e privati), che si offrono in forme già mediate da criteri soggettivi di selezione e catalogazione e che si configurano già come narrazioni strutturate e ineludibili della memoria locale.

c) *Non tutte le immagini della comunità risiedono all'interno della comunità.* Le fotografie sono oggetti mobili: in via teorica, quelle che rimangono fisicamente conservate in seno alla comunità possono essere solo una parte di quelle che per le ragioni più disparate ne testimoniano la storia. Le fotografie degli emigrati, quelle realizzate dei viaggiatori e quelle delle autorità centrali dello Stato, ma anche le cartoline illustrate, sono casi tipici di immagini storiche nutrite da sguardi in qualche modo esterni, che spesso non hanno alimentato direttamente la costruzione di un'identità locale ma che ugualmente possono darne una testimonianza.

d) *Resistere al nominalismo*. È un destino comune delle fotografie quello di essere utilizzate come illustrazioni di fenomeni, categorie o generi che non coincidono necessariamente con i quadri mentali di coloro che nelle rispettive fasi storiche le hanno prodotte e utilizzate. Così una ripresa dall'alto del campanile del paese è catalogata oggi come una 'veduta' o un 'paesaggio', o l'immagine che mostra un attrezzo agricolo o un animale da soma diviene il documento di una perdita 'civiltà rurale'. Questa tipizzazione semiotica delle fotografie, benché necessaria nelle pratiche di catalogazione e soggettazione, rischia spesso di sovrapporre agli sguardi del passato modi di vedere successivi, riducendone il carattere polisemico e appiattendone il valore soggettivo. Prestando attenzione alla materialità degli oggetti fotografici – ad esempio considerando le iscrizioni che talvolta le accompagnano o la loro collocazione in serie narrative più ampie, a partire proprio dalla loro disposizione nell'album di famiglia – è talvolta possibile recuperare questo valore individuale, sul quale in ultima istanza si fonda anche il valore delle fotografie per la comunità.

e) *Conoscere la storia materiale e simbolica di ciò che è rappresentato*. Le fotografie si mostrano come lucide finestre colme di informazioni, agli macchine del tempo che ci danno l'illusione di entrare in rapporto diretto con mondi passati. Tuttavia non possiamo veramente interpretare questi mondi e la specificità delle loro rappresentazioni se non abbiamo almeno qualche coordinata riguardo alla loro realtà storica. Così possiamo facilmente decodificare il valore memoriale di un'istantanea che ritrae i volti di un gruppo di amici sorridenti durante una scampagnata, o quello celebrativo di una fotografia che mostra una serie di macchinari all'interno di uno stabilimento senza operai. In molti casi, invece, le ragioni che hanno mosso il fotografo a registrare precisamente una determinata scena da un preciso punto di vista possono sfuggire alla nostra comprensione. Un esempio fra i tanti: la semplice cartolina che mostra un vialetto alberato può assumere un senso più specifico se conosciamo la storia delle strade 'moderne' create dalle municipalità per offrire ombra e decoro ai cittadini e ai visitatori, spesso come collegamento tra il nucleo storico del paese e le nuove stazioni ferroviarie. 'Leggere' in modo adeguato le fotografie richiede di conoscere – attraverso altre fonti, documenti, testimonianze o rappresentazioni – la realtà storica di ciò che esse, nonostante la loro apparente ovvietà, mettono in codice.

f) *Il fotografo come membro della comunità*. Un'ultima avvertenza riguarda il fotografo, il protagonista quasi sempre invisibile delle immagini, troppo spesso indicato come 'anonimo' o addirittura escluso dalla ricostruzione storica. In realtà, malgrado la loro apparenza di immagini impersonali e pu-

ramente tecniche, le fotografie sono sempre il prodotto materiale di decisioni soggettive che a differenza di altri media tendono a rimanere implicite e nascoste. Se l'abilità tipica del fotografo è quella di nascondere la propria mano, avere una conoscenza delle tecniche a sua disposizione nel momento storico in cui agisce, delle pratiche e dei modelli che ne possono informare il modo di vedere, dei rapporti (per gli operatori professionali) che lo legano al committente e delle finalità della rappresentazione, diventa importante per soppesare i modi spesso sottili attraverso i quali manipola l'immagine dei luoghi, delle persone, in definitiva della comunità. Ma ancor più sarà il caso di non dimenticare che di questa comunità moderna il fotografo – sia esso un professionista, un dilettante o un 'artista' – è un membro attivo e non solo un tecnico dell'immagine, spesso unico testimone della sua vita ordinaria, delle sue minute trasformazioni, dei suoi aspetti più umili e trascurabili.

ABSTRACT

Per il loro potenziale informativo, le fotografie si configurano come strumenti fondamentali nella ricostruzione dell'immagine delle comunità locali e delle loro trasformazioni nella modernità otto-novecentesca, ma la loro raccolta e interpretazione richiede la conoscenza delle logiche specifiche del medium e dei problemi metodologici che solleva. Il contributo, dopo alcune riflessioni generali sul nesso fotografia/comunità, presenta in forma sintetica alcune esperienze di studio sulla fotografia di famiglia condotte in Italia a partire dagli anni Sessanta e propone alcune indicazioni operative per la costituzione di un archivio fotografico di comunità.

PAROLE-CHIAVE: Fotografia, Comunità, Album di famiglia, Archivio

Owing to their informative power, photographs can play a crucial role in the reconstruction of the image of local communities and their modern transformations in the 19th and 20th centuries. Their collection and interpretation, however, demand a particular knowledge of their inherent vocabulary and methodological implications. After a general introduction on the photography/community nexus, the essay presents a brief overview of Italian case studies on family photographs since the 1960s and offers some practical suggestions for the creation of a photographic archive of and for the community.

KEYWORDS: Photography, Community, Family albums, Archive

NOTA BIOGRAFICA

Antonello Frongia è professore associato di Storia dell'arte contemporanea all'Università Roma Tre, dove è titolare dei corsi di Storia della fotografia e Modelli e linguaggi della fotografia contemporanea. Il suo ambito privilegiato di ricerca riguarda il ruolo delle fotografie nei discorsi sulla trasformazione e la modernizzazione di luoghi, paesaggi e città in Europa e negli Stati Uniti. Ha pubblicato il volume *Fine della città. Occhio quadrato di Alberto Lattuada* (2022) e ha curato numerose mostre e pubblicazioni su fotografi contemporanei internazionali, tra le quali il volume retrospettivo *Guido Guidi. Col tempo, 1956-2024* (2024, con Simona Antonacci e Pippo Ciorra).

Antonello Frongia is Associate Professor of Contemporary Art History at Roma Tre University, where he holds the courses of History of Photography and Models and Languages of Contemporary Photography. His privileged field of research concerns the role of photographs in discourses on the transformation and modernisation of places, landscapes and cities in Europe and the United States. He published the volume End of the City. Occhio quadrato di Alberto

Lattuada (2022) and has curated numerous exhibitions and publications on international contemporary photographers, including the retrospective volume *Guido Guidi. Col tempo, 1956-2024* (2024, with *Simona Antonacci and Pippo Ciorra*).