

Luisella Farinotti (IULM)

*Pensare per immagini.*  
*Il (foto)amatore come figura della modernità estetica<sup>1</sup>*

«Il fotografo è un collezionista insensato»  
Walker Evans

1. *Modi di vedere*

Già negli anni Venti del Novecento il valore artistico della fotografia è individuato nella capacità di «trasformare la visione umana»<sup>2</sup>. È certo una lettura in linea con la rivoluzione delle avanguardie, con l'idea della pratica artistica come azione in grado di modificare il mondo, quanto meno i modi di pensare e di vedere. Anche la teoria, in quegli stessi anni, riconosce alla fotografia, e al cinema, un ruolo fondamentale nel costruire un nuovo regime visivo. Si tratta di «quella grande revisione dell'inventario percettivo che cambierà ancora e in modo imprevedibile la nostra immagine del mondo»<sup>3</sup>, di cui scrive Benjamin nel 1928 individuando i contorni di una mutazione dall'enorme portata epistemologica e sociale. È una svolta percettiva che corrisponde alle nuove forme dell'esperienza definite dalla modernità tecnologica, in una sorta di accordo estetico-cognitivo – o di «incorporazione mimetica»,

---

<sup>1</sup> Ringrazio La Fondazione Piero Portaluppi, e in particolare il dott. Ferruccio Luppi e Maria Mauti, per la disponibilità e l'attenzione con cui hanno seguito le mie ricerche, mettendomi a disposizione tantissimi materiali, comprese le fotografie presenti in questo intervento. Più che un ringraziamento debbo a Linda Fregni Nagler che mi ha presentato le 'signorine in cornice', preziosa presenza nella sua ricchissima collezione di fotografie ottocentesche. Alle sue riletture artistiche e alle sue scoperte sono debitrice, come dell'uso delle sue immagini in questo saggio.

<sup>2</sup> È, ad esempio, la posizione della *Neue Sehen* e di Laszlo Moholy-Nagy. Per un'analisi di questa posizione cfr. O. LUGON, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Édition Macula, Paris 2001; trad.it. *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Electa, Milano 2008.

<sup>3</sup> W. BENJAMIN, *Neues von Blumens*, [1928]; trad. it. *Novità sui fiori*, in ID. *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. PINOTTI, A. SOMAINI, Einaudi, Torino 2012, p. 221.

come sostiene ancora Benjamin<sup>4</sup> – con il moltiplicarsi delle stimolazioni visive e nervose nelle società industrializzate. Fotografia e cinema hanno un ruolo essenziale in questa trasformazione non solo come parte e sintomo dell'esperienza moderna della perdita del sensibile, del frantumarsi dell'integrità percettiva e corporea, ma anche nel costruire una nuova relazione sensoriale con il mondo e con le stesse immagini.

Veri e propri dispositivi in grado di orientare le forme d'azione dello sguardo, fotografia e cinema stabiliscono la grammatica del visibile, istruendo il processo di assimilazione dei nuovi modi di vedere. È una capacità di riconfigurazione che agisce a partire da forme di adattamento dei codici visivi precedenti e che spesso sfrutta analogie figurative, in una sapiente mescolanza di elementi estranei e familiari. Le «istruzioni d'uso» possono essere esplicite, come in questo *tintype* americano (*east coast*), databile tra il 1860 e il 1890 (Fig. 1). In un interno – con tanto di stucchi e decorazioni alle pareti – due giovani donne in figura intera, inquadrare frontalmente, reggono un quadro che ritrae due ragazze, in realtà presenti in carne e ossa dietro la cornice. È un esempio ricorrente in quella stagione – un vero e proprio tema figurativo – di «messa in scena dello sguardo», cioè del modo in cui debbono essere guardate le fotografie. L'assimilazione al quadro, con tanto di cornice e nascondimento grossolano del fuori campo, l'indice puntato della figura sulla sinistra, a rafforzare lo sguardo in camera delle donne «nel ritratto», tutto funziona come un ingenuo «manuale di lettura»: è un'immagine che costruisce un ordine percettivo, o meglio, lo «istruisce». È quanto ritroviamo anche in quest'altra fotografia (Fig. 2), una *cabinet card* dello stesso periodo, sempre americana. Qui l'ordine compositivo è più complesso, in un regime di specularità tra le tre donne incorniciate e le tre assistenti che contribuiscono all'attenta costruzione della messa in scena: è lo sguardo

<sup>4</sup> Ci riferiamo al concetto benjaminiano di «innervazione» come forma di adattamento e di incorporazione della tecnologia. Si tratta di una sorta di facoltà mimetica, un modo di assimilazione capace di aprire una nuova dimensione percettiva dell'esperienza che non oppone più uomo e macchina, soggetto e tecnica. L'analisi benjaminiana delle nuove forme di percezione, in cui alla contemplazione si sostituisce una più ampia sollecitazione sensoriale, appare fondamentale nel cogliere una sorta di risposta fisiologica, antropologicamente fissata, al moltiplicarsi delle stimolazioni nervose nelle moderne società tecnologiche. Per la comprensione di quest'aspetto del pensiero di Benjamin e, in generale, del dibattito teorico sul costituirsi dell'esperienza moderna, rinviamo agli studi di Miriam Hansen, in buona parte raccolti nel suo ultimo volume, *Cinema & Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2011; trad. it. *Cinema & Experience. Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, Johan & Levi, Monza 2013.

di queste ultime, rivolto all'interno, verso il quadro, a indicare all'osservatore «dove» guardare, rafforzando l'effetto di contenimento e direzionalità della cornice. Anche il nascondimento del corpo è meno grossolano – al posto del telo che maschera malamente le gambe nel *tintype*, qui c'è un mobile coperto da un drappo, su cui poggia il quadro; l'inquadratura più stretta, concentrata sui volti, favorisce ulteriormente il gioco di illusione – identico è però l'obiettivo: disciplinare lo sguardo, educare a un «modo di vedere» attraverso l'assimilazione e l'adattamento di una forma figurativa precedente. L'atto di visione, come traccia inscritta nel testo, rende tangibile l'osservatore educandolo non solo a vedere, ma anche a riconoscersi «nelle» e «come» immagine. È proprio questa visibilità del soggetto a se stesso, come osservatore e produttore di immagini prima ancora che come oggetto di rappresentazione, a favorire quell'incorporazione della tecnica su cui si costruisce la nuova visione e il nuovo «attore dello sguardo». È in questo gioco di specchi, in questo intreccio molto complesso e insieme 'naturale' di appropriazione, riconfigurazione, adattamenti e invenzioni che si costituisce un nuovo regime percettivo che la camera registra e nel contempo contribuisce a definire<sup>5</sup>.

Queste fotografie – che appartengono all'archivio di Linda Fregni Nagler, un'artista visiva il cui lavoro parte spesso da una rilettura della fotografia ottocentesca<sup>6</sup> – svelano l'atto fotografico come «rapporto tra visibilità e nascondimento», un rapporto che è sempre il risultato di una «visione», cioè di una forma dello sguardo culturalmente definita. Ai nostri occhi queste immagini smascherano l'apparenza: prevale l'evidenza della messa in scena – le mani che reggono la cornice, le gambe infagottate sotto il telo – mentre allora si vedeva soprattutto il quadro, in una naturale accettazione della messa in scena, come un codice della rappresentazione che viene

<sup>5</sup> Inevitabile il rinvio alla lettura di Deleuze della categoria foucaultiana di dispositivo come «groviglio» in cui un certo modo di pensare il reale e il visibile si accorda a una tecnica e a una capacità di adattamento del soggetto. Cfr. G. DELEUZE, *Che cos'è un dispositivo?* (1989), in ID., *Due regimi di folli e altri scritti*, Einaudi, Torino 2010, pp. 279-287. Su questi temi si rinvia anche al fondamentale J. CRARY, *Techniques of the Observer*, MIT, Cambridge (Mass.) 1990; trad. it. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2013.

<sup>6</sup> Linda Fregni Nagler (Stoccolma, 1976) è un'artista visiva il cui lavoro è spesso una rilettura di archivi fotografici, soprattutto della seconda metà dell'Ottocento, che lei stessa raccoglie e organizza. Tra le sue ultime opere, *The Hidden Mother*, presentato alla 55. Biennale d'Arte di Venezia nella sala curata da Cindy Sherman all'interno de *Il Palazzo enciclopedico*. L'installazione è costruita a partire da una collezione di oltre mille fotografie, ferrotipi, stampe all'albumina che vanno dalla metà dell'Ottocento ai primi del Novecento che l'artista ha raccolto in circa sette anni di ricerche, dal 2006 al 2013.

applicato anche alla realtà fotografica, con tutta la sua evidenza materiale<sup>7</sup>.

È importante sottolineare come questo processo di educazione visiva passi anche attraverso la fotografia anonima, misura della profondità e dell'ampiezza della trasformazione in atto: sono proprio i gesti comuni e qualunque – in questo caso di professionisti sconosciuti – a restituirci il valore epistemologico di questo cambiamento.

## 2. *Impalcature dello sguardo: Piero Portaluppi, foto/cine amatore*

All'interno di quest'ordine anonimo e comune di assimilazione del nuovo lessico visivo, un ruolo determinante ha una figura a lungo considerata marginale nella storia delle immagini, quella dell'amatore<sup>8</sup>. Punto terminale nei processi di diffusione e di appropriazione di una pratica che è una tecnica, ma è anche un linguaggio, cioè una forma di relazione con il mondo e di costruzione del visibile, il (foto/cine)amatore – come sostiene Laurence Allard – è una figura della modernità estetica: «attore» e non solo spettatore di una «visione», organizzatore di uno sguardo e, insieme, di una nuova esperienza della memoria personale e familiare<sup>9</sup>. È questo «gesto di appropriazione» non solo di un dispositivo, ma di una nuova dimensione percettiva dell'esperienza che quel dispositivo contribuisce

<sup>7</sup> La fotografia di studio e di atelier di questo periodo rafforza e legittima il ricorso alla posa. Siamo molto lontani da quella codificazione dell'antiretorica che segnerà l'estetica dell'istantanea fotografica, con la sua ricerca della spontaneità naturale.

<sup>8</sup> Privilegiamo qui il termine amatore al più comune «dilettante», per indicare una pratica certo legata al diletto, non finalizzata al commercio, ma i cui interessi non si esauriscono nella gestione del tempo libero, in cui la componente testimoniale e documentaria è altrettanto rilevante, così come la passione per la tecnica e per la macchina. Sui diversi tipi di dilettantismo, legati a fasi e ordini sociali diversi, si rinvia all'analisi di P. SORLIN, *Les fils de Nadar. Le « siècle » de l'image analogique*, Nathan, Paris 1997; trad.it. *I figli di Nadar. Il «secolo» dell'immagine analogica*, Einaudi, Torino 2001, in particolare pp. 61-80. Sulla fotografia amatoriale si vedano anche: *Un art moyenne: essai sur les usages sociaux de la photographie*, a cura di P. Bourdieu, Minuit, Paris 1965; trad. it. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, a cura di P. Bourdieu, Guaraldi, Rimini 2004; R.M. CHALFEN, *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 1987; trad. it. *Sorrida prego! La costruzione visuale della vita quotidiana*, Franco Angeli, Milano 1997; M. HIRSH, *The Family Gaze*, University Press of New England, Hanover 1999.

<sup>9</sup> Laurence Allard analizza le trasformazioni e gli slittamenti semantici del termine amatore: dal collezionista enciclopedico dell'era della cultura della curiosità (fino al secolo dei Lumi), all'esperto di una tecnica dell'era moderna, l'amatore fa della passione un gesto di appropriazione. Cfr. L. ALLARD, *L'amateur: une figure de la modernité esthétique*, in «Communications», 1999 (68), *Le cinéma amateur*, a cura di R. Odin, pp. 9-25.

a definire, a rendere l'attività amatoriale fondamentale per ricostruire il regime visivo della modernità, per comprendere il passaggio estetico-cognitivo promosso dalla fotografia e dal cinema. Sotto molti aspetti il foto/cine-amatore è «la» figura di questo processo: è il corpo «comune» di un nuovo sguardo, fuori da ogni retorica del genio, dell'artista, dell'eccezionalità dell'impresa. La sua ricerca di una competenza operativa e tecnica, di un'appropriatezza gestuale e visiva, è il segno di una sensibilità tutta moderna per le macchine come strumenti del cambiamento.

L'attività degli amatori – soprattutto nella prima fase di grande diffusione che nel nostro paese si colloca tra fine Ottocento e inizi del Novecento – è per molti versi un'attività pionieristica, pur non avendo i caratteri né di avanguardia sperimentale – è semmai la cifra di un linguaggio «comune», nel senso pieno del termine – né di certo eroismo ardimentoso che si lega alla leggenda dei primi operatori o di certo fotografi.

Non appare certo come un avventuroso esploratore dello sguardo Piero Portaluppi in questa immagine del 1957 che lo ritrae con l'inseparabile Bolex Paillard 16mm (Fig. 3). È questo uno dei suoi ritratti «ufficiali», a quasi 70 anni, a cui amava consegnare la sua immagine, molto vicina all'immaginario borghese dell'uomo di mondo, attrezzato ad affrontare la modernità con l'armamentario più aggiornato. Eppure quest'uomo con la macchina da presa, questo impettito borghese che regge fiero la sua arma, è per molti versi il perfetto esemplare di una stagione in cui la tecnologia diviene una forma di possesso del mondo, oltre che un indizio di status. L'intreccio di formazione, cultura tecnica, condizione sociale ed economica, posizione istituzionale e carica pubblica rendono Piero Portaluppi un caso emblematico di un processo di modernizzazione molto più vasto, che ha nella tecnica la sua cifra.

Laureato in Architettura nel 1910, a 22 anni, con tanto di medaglia d'oro del collegio degli ingegneri e degli architetti, inizia subito la carriera universitaria appoggiato da Gaetano Moretti, di cui è uno degli allievi più amati. Nel 1939 diventa Preside della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, ruolo che manterrà fino al 1945 quando verrà sospeso per essere poi reintegrato nel 1948, per restare in carica fino alla fine della carriera, nel 1963. La posizione accademica e istituzionale rafforza la rete di relazioni che Portaluppi costruisce negli anni e che gli garantisce non poche commesse. È responsabile del Padiglione italiano all'Esposizione Universale di Barcellona del 1929 e dei padiglioni dell'Alfa Romeo e della Pirelli alla Fiera di Milano (1928), cioè dell'avanguardia industriale del paese. Sempre a Milano, nel 1930 realizza il Planetario Hoepli e l'anno successivo avvia

il lungo restauro di Santa Maria delle Grazie a cui si dedicherà ancora nel dopoguerra, in seguito ai bombardamenti. L'attività nel restauro e nella trasformazione di edifici storici è una parte rilevante del suo lavoro: solo nella sua città si occupa, tra i tanti progetti, del complesso Braidense e della Pinacoteca di Brera (1919-1925 e poi 1946-1963); della Ca'Granda, sede dell'Università degli Studi (1939-1943 e poi 1949-1970); della trasformazione del Monastero di San Vittore nel Museo della Scienza e della Tecnica (1947-1953), della Piccola Scala (1949-1955). Realizza importanti edifici pubblici e privati, come il Palazzo della Banca Commerciale Italiana (1928-1932), casa Crespi in corso Venezia (1927-1930), il Palazzo dell'Arengario (1937-1942), Villa Necchi-Campiglio (1932-1935); suo è il disegno del sagrato del Duomo (nel 1929 e poi ancora nel 1964). Ma è soprattutto il legame con la grande borghesia industriale lombarda a definirne il percorso e a tracciarne il destino professionale. Determinante il rapporto con Ettore Conti – il pioniere dell'industria elettrica italiana – di cui sposa la nipote prediletta Lia<sup>10</sup>.

Alle centrali idroelettriche progettate per la Società di Conti in Val Formazza, ai confini tra Svizzera e Piemonte, si lega la fama di Portaluppi come architetto visionario: sono forse l'esempio più limpido di una libertà compositiva che si accorda perfettamente agli obiettivi funzionali. È qui che si rivela l'originale temperamento d'artista di questo architetto interessato da sempre al disegno, alla caricatura e al gioco, il cui estro virtuosistico e sovrabbondante, certo lontano dalla sobrietà stilistica del maestro Moretti, sembra trovare il giusto respiro. Padre dell'architettura razionalista – Rogers e Belgioioso sono suoi allievi – se ne distacca in un «pacato modernismo», molto lontano dal funzionalismo geometrico della miglior architettura degli anni Trenta. L'eclettismo in Portaluppi non è solo una cifra compositiva – la combinazione ardita di stili e ornamenti diversi, l'accostamento inusuale che capovolge l'ordine consueto e rivela qualità impreviste – ma un tratto di carattere, la forma di un temperamento dalle mille attitudini e dai tanti interessi: vignettista, disegnatore satirico, appassionato enigmista, grande animatore di feste e tornei – per cui crea inviti, disegna i programmi e i trofei – l'architetto milanese costruisce un mondo visionario e fantastico, al cui interno si collocano le «architetture immaginarie», progetti mai realizzati di città fantascientifiche e infernali, manifesti di una modernità temuta eppure «messa in figura»<sup>11</sup>. In questo

<sup>10</sup> Per la completa ricostruzione della vicenda professionale e biografica di Portaluppi si rinvia a *Piero Portaluppi: linea errante nell'architettura del Novecento*, a cura di L. Molinari e Fondazione Piero Portaluppi, Skira, Milano 2003.

<sup>11</sup> Sulle architetture immaginarie di Portaluppi si rinvia a J.T. SCHNAPP, *La linea errante*

quadro la fotografia e il cinema sono strumenti non secondari per dar forma ai suoi interessi e alle sue tante attitudini creative<sup>12</sup>.

Portaluppi inizia presumibilmente a fotografare nel 1909-1910, quando ha circa vent'anni. I registri in cui fin da giovane annota anno dopo anno, in modo maniacale, tutte le attività e tutte le spese, ordinate per voci, indicano per la fotografia cifre considerevoli già negli anni Dieci<sup>13</sup>. Negli anni Venti si raggiungono vette sorprendenti (nel '28, 20.047 lire; nel '29 15.570 lire, l'equivalente di circa 16.529 e 12.913 euro). Sono questi gli anni in cui acquista, tra i primi in Italia, una Pathé-Baby, la cinepresa amatoriale con cui la casa francese domina il mercato europeo nel primo grande periodo di diffusione delle pratiche dilettantesche<sup>14</sup>. Appassionato cineamatore, impressiona più di 17.000 metri di pellicola nell'arco di quasi quarant'anni, dal 1929 al 1967, quando muore<sup>15</sup>.

La voce «fotografia» – e questo in parte spiega le cifre così ingenti – comprende diverse attività: oltre le spese per la pratica amatoriale (la Fondazione conserva lastre stereografiche e stampe di foto realizzate in buona parte con una Rolleiflex)<sup>16</sup>, vanno considerate le foto di documentazione dei suoi progetti

---

(ossia le architetture immaginarie di PP), in *Ibid.*, pp. 211-225.

<sup>12</sup> L'interesse crescente per la ricostruzione delle attività fotografiche e/o cinematografiche di alcuni noti architetti sembra confermare l'incontro non occasionale tra una professione tecnico artistica e «un'espressione tecnica» come la fotografia. Si considerino, tra i più recenti, i volumi di T. BENTON, *Le Corbusier. Secret photographer*, Lars Müller Publishers, Zürich 2013; *Il cinema degli architetti*, a cura di V. Trione, Johan & Levi, Monza 2014; T. TODE, *Bauhaus & Film*, «Maske und Kothurn», Böhlau, Wien 2011.

<sup>13</sup> Tutti i registri sono conservati presso la Fondazione Portaluppi di Milano.

<sup>14</sup> Sulla diffusione degli apparecchi della Pathé che dominano il mercato dell'amatoriale almeno fino al 1935 si veda A. CATI, *Pathé-Baby e i dilettanti del cinema in Italia tra il 1927 e il 1935*, in «Comunicazioni sociali», 2005 (3), *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, a cura di L. Farinotti, E. Mosconi, pp. 438-441.

<sup>15</sup> Per una sintetica ricostruzione dell'attività di cineamatore di Portaluppi mi permetto di rinviare a L. FARINOTTI, *Piero Portaluppi*, in *Il cinema degli architetti*, a cura di V. Trione, cit., pp. 182-185.

<sup>16</sup> Dati ricavati dai quaderni in cui Portaluppi annotava tutte le riprese effettuate, indicando date, soggetti, qualità dei risultati. Molto si è perso, a partire dagli apparecchi fotografici, o si è confuso con altre collezioni di famiglia dello stesso periodo. Incerte appaiono le attribuzioni di molte fotografie, forse attribuibili al suocero della figlia di Portaluppi, Luisa, sposata con Antonio Castellini. Proprio le foto realizzate sul fronte della Prima Guerra Mondiale, che saranno oggetto d'analisi nella seconda parte di questo intervento, sono di Piero Portaluppi secondo Maria Mauti, della Fondazione Portaluppi, regista del film che si sta realizzando con gli *home movie* dell'architetto. Ferruccio Luppi, sempre della Fondazione, le attribuisce invece a un membro della famiglia Castellini. Si tratterebbe in ogni caso di un altro fotoamatore, di uno sguardo anonimo di fronte a un evento inconfigurabile.

architettonici e dei suoi edifici commissionate allo studio di Antonio Paoletti<sup>17</sup>. Sempre a Paoletti, Portaluppi fa stampare – a partire da alcune sue fotografie – le cartoline ufficiali, messe in commercio, della Casa degli Atellani, la dimora storica in corso Magenta, di fronte a Santa Maria delle Grazie, da lui stesso restaurata e che sarà a lungo la sua residenza privata. Anche l'acquisto di fotografie dagli Alinari, probabilmente usate come materiale didattico, rientra nelle spese per la fotografia. Moltissime sono poi le cartoline illustrate: Portaluppi ne ha collezionate oltre 20.000, di cui 15.000 solo italiane.

Il collezionismo è un tratto non marginale nel definire la sua passione per l'immagine, forma in cui traduce l'ansia compulsiva di possesso e ordine del mondo. Collezionista di francobolli e di gnomoni – la sua grande raccolta di orologi solari è oggi al Museo Poldi Pezzoli di Milano – grande redattore di liste e cataloghi visivi (stila grafici e diagrammi su ogni cosa: dai consumi alimentari nell'arco di un anno, ai resoconti delle spese divisi per genere; dalle ore dedicate allo studio per ogni materia, al tempo trascorso in casa o all'aperto, fino alle spese destinate di anno in anno alla manutenzione della bicicletta...), Portaluppi accumula fotografie e ritagli di giornali, schizzi e disegni, a comporre una sorta di atlante visivo personale, ma insieme capace di restituire l'ordine percettivo di un'epoca. Questa ossessione catalogatrice, il piacere enciclopedico di raccogliere tutte le tracce ordinandole in un archivio, è certo alla base anche della sua attività fotografica e poi cinematografica. Non a caso molti dei suoi film sono il risultato di un lavoro di selezione e montaggio di diverse riprese effettuate in un lungo lasso di tempo, quando non lungo tutta la sua attività di cineamatore, sorta di «film-catalogo», inventari e grandi registi di figure o di mondi in via di estinzione<sup>18</sup>.

Se perfino il termine «amatore» si riferisce in origine al «collezionista enciclopedico dell'era della "cultura della curiosità"»<sup>19</sup>, certo la disposizione all'accumulo trova un corrispettivo nelle virtù tassonomiche del

<sup>17</sup> Sull'attività di Paoletti a Milano cfr. G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Einaudi, Torino 2012, p. 184.

<sup>18</sup> È il caso, ad esempio, di *La Milan che nun ghe pu* composto con immagini girate dagli anni Trenta agli anni Sessanta a documentare eventi o trasformazioni che hanno segnato la città (i bombardamenti, l'incendio del Lirico, la costruzione della nuova Stazione Centrale e poi gli scavi per la metropolitana, ma anche la raccolta del grano in piazza Duomo in piena autarchia, le lavandaie ai Navigli, i venditori di pere cotte, le carrozze trainate dai cavalli nelle vie del centro...). Anche *Grandi firme*, iniziato nel 1930 e aggiornato fino agli anni Sessanta, è un inventario di personaggi pubblici della politica, dello spettacolo e dell'arte, ma anche dell'imprenditoria e dell'accademia, che Portaluppi riprende in occasioni istituzionali o durante incontri tra amici.

<sup>19</sup> ALLARD, *L'amateur*, cit., p. 13.



mezzo fotografico. La collezione è l'esito logico di un'arte riproducibile, la cui visione frammentaria e analitica non può che essere colmata in una serie. L'analogia tra fotografia e collezione diviene palese alla fine degli anni Venti, quando perfino le riviste specializzate spingono i dilettanti a realizzare inventari tipologici, sorta di collezione di «oggetti inamovibili: gli ultimi mulini a vento, gli antichi capanni di caccia nei boschi, le croci ai bordi delle strade»<sup>20</sup>. Del resto, accumulo, ripetizione sistematica, serie, sono di per sé figure della modernità, sia nella sua dimensione consumistica sia nelle sue strutture produttive e organizzative, ed è all'interno di questa cultura che si diffonde la fotografia.

Affascinato dalle macchine e dalla tecnologia, Portaluppi è certo un uomo della modernità che la professione e la condizione alto borghese gli consentono, in pari misura e in forme diverse, di abbracciare: fotografia e cinema sono strumenti tra altri di costruzione di una nuova esperienza del mondo – le automobili *in primis*, di cui era appassionato –; le immagini si accordano e accompagnano i nuovi modi di gestione del tempo libero e promuovono un'immagine 'pubblica' della sfera privata, in una sorta di ratifica di identità e di riconoscimento sociale. Proprio perché è un'immagine socialmente adeguata, quella che Portaluppi consegna alle fotografie non si discosta, nella convenzionalità delle occasioni e delle pose, dalle tante immagini di un qualunque album di famiglia, salvo per l'intreccio non comune della sua storia personale con quella delle grandi figure di Milano e dell'Italia di quegli anni.

Al di là della sua funzione di passatempo all'avanguardia della buona borghesia in gita e di archivio delle memorie familiari, la fotografia per Portaluppi è uno strumento di osservazione e documentazione del paesaggio, anche artistico, in cui si rivela la sua formazione di architetto. Numerose sono le fotografie di palazzi, chiese o fontane, di siti archeologici o ruderi, che realizza in occasioni di viaggi privati o nelle gite di studio con gli studenti del Politecnico; in queste foto ritroviamo moduli figurativi della fotografia d'arte e di paesaggio, in una codificazione che va dagli Alinari alle più banali cartoline. È il caso, ad esempio, di questa fotografia che inquadra i capitelli di due colonne in una sala di Brera, a Milano (Fig. 4). È evidente il senso della forma e del rapporto tra le linee verticali e orizzontali, anche solo nella scelta del taglio ravvicinato dell'inquadratura. L'assenza di ombre produce un effetto di piattezza bidimensionale, che avvicina l'immagine a un disegno geometrico. Ritroviamo lo stesso ordine di prossimità, ma un diverso rapporto tra primo piano e sfondo, in questa foto della scultura

<sup>20</sup> LUGON, *Lo stile documentario in fotografia*, cit., p. 310.

bronzea di Maria di Borgogna, nella chiesa di *Notre Dame* di Bruges (Fig. 5). L'inquadratura leggermente dal basso consente di incorniciare la figura orizzontale del corpo femminile, posta sul fronte dell'immagine, con le volte a crociera della chiesa, in un punto di vista tipico dei cataloghi d'arte o delle cartoline. È invece ripresa leggermente dall'alto questa fotografia di Alberobello (Fig. 6), in una stampa che esaspera il contrasto dei bianchi e neri, in sintonia con l'opposizione tra la piattezza delle facciate di gesso e i tetti aguzzi e scuri dei trulli. Il bambino di fronte alla porta, a piedi nudi, le mani in tasca, lo sguardo rivolto alla camera, è un ulteriore segno di un paesaggio primitivo, guardato a distanza. Sempre a distanza, letteralmente incorniciata da un'intelaiatura in ombra che forma una doppia finestra, vediamo una piazza di Tagiura, in Cirenaica, in questa foto del 1939 (Fig. 7) piena di elementi esotici: la palma sveltante sul fondo, la folla di donne velate, gli edifici bianchi di stampo coloniale a delimitare la piazza e l'inquadratura. Tutto rinvia a un mondo lontano eppure a portata di sguardo, leggibile, almeno nelle immagini. Questa fotografia appartiene a una serie realizzata durante un viaggio di studio in Cirenaica e Tripolitania, nel 1939. Proprio nelle fotografie scattate nel sito archeologico di Leptis Magna è evidente la ripresa di un lessico visivo codificato, di un preciso schema di rappresentazione. È il caso di questa fotografia della statua di un guerriero senza testa, assiso su un blocco squadrato (Fig. 8). Collocato al centro dell'immagine il suo corpo enorme è circondato da alte mura che ne esaltano la potenza. Misuriamo lo stesso senso di classica maestosità in un'altra fotografia (Fig. 9) con la statua mutilata di un corpo femminile, il busto leggermente piegato verso il basso in un movimento aggraziato. Alla sua destra c'è un operaio del sito archeologico, il cui corpo piccolissimo definisce per contrasto la misura della statua, ma anche la 'misura' del tempo e della Storia, come un indice del presente al cospetto di un passato grandioso. È la monumentalità delle rovine, celebrate come vestigia della grandezza classica da tutta una cultura eroica della Storia – esaltata proprio in quegli anni dal fascismo – che ritroviamo in queste immagini. Qui le rovine sono il segno di una permanenza, di un'eredità che arriva fino a noi, la testimonianza viva di un passato insepolto (Figg. 10-11).

Questi pochi esempi, in tutto simili alle altre fotografie della collezione, rivelano quanto Portaluppi aderisca a uno sguardo e a una cultura. La sua visione è conforme, fin nei soggetti che consegna alle immagini, a un modo diffuso di vedere, alimentato da una certa sensibilità romantica per il bello e il grandioso, dal gusto per il dettaglio e da un senso borghese di dominio, più che di scoperta. Perfino la straordinarietà di viaggi o di

mondi entra nei codici rassicuranti di una visione ordinata, per quanto potenziata dalla qualità analitica della camera, strumento di osservazione e archiviazione di un mondo a portata di sguardo, vicino, evidente in tutta la sua qualità materiale, ma tenuto a una rassicurante distanza estetica.

Il rapporto con il passato classico delle rovine o con l'esotico è emblematico di una relazione con il «diverso» e il lontano regolato da precisi codici figurativi, capaci di «dare forma» all'ignoto. Qualcosa di simile ritroviamo in un'esperienza limite come quella della guerra, scena inconfigurabile, in cui non sempre lo sguardo trova appigli e forme in cui inquadrare il reale.

### 3. *Lo sguardo, al fronte*

Piero Portaluppi partecipa alla prima guerra mondiale come ufficiale del genio, dapprima nel Veneto e poi in Friuli. Ha 28 anni allo scoppio della guerra e resta al fronte fino al 1916, quando viene distaccato in Val Formazza per ricostruire le centrali idroelettriche bombardate.

Nel marzo del 1916 appare un articolo su «L'illustrazione italiana» che riporta le sue fotografie scattate al fronte (Fig. 12). L'articolo è improntato alla retorica della fase iniziale del conflitto, di piena esaltazione del valore eroico dell'impresa bellica, della sua forza temprante «per la bella gioventù» – un insieme di salubrità e pericolo –; è un canto alla nostalgia delle cime, all'avventura e alla solidarietà tra soldati. Al di là della lettura dell'evento, quello che ci preme sottolineare ai fini della nostra analisi, è l'uso delle fotografie di Portaluppi a corredo della qualità esemplare della sua esperienza di guerra. In modo strumentale, l'articolo è costruito come un album fotografico della vita al fronte, con la sua qualità di «inconfutabile testimonianza» di un evento. Sono quindi le fotografie e la loro analisi l'oggetto dichiarato del pezzo, quasi la guerra potesse essere ridotta (o ricondotta) a un avvincente reportage da salotto. Si consideri, tra l'altro, la modernità «mediatica» di Portaluppi: armato di camera sul fronte della prima guerra tecnologica e ora protagonista su una delle più importanti riviste illustrate di quegli anni<sup>21</sup>.

Fin dal titolo, l'articolo qualifica con l'aggettivo «artistiche» le fotografie dell'architetto, via via descritte come «veri quadri», davvero «notevolissime e belle». C'è tutto un sentimento romantico dello scontro

---

<sup>21</sup> Sul racconto della guerra orchestrato dalle riviste italiane si veda M. MONDINI, *Eroi immaginati. Iconografia e sguardo turistico nella rappresentazione della guerra in montagna*, in *A fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, a cura di A. Faccioli, A. Scandola, Casa Editrice Persiani, Bologna 2014, pp. 193-205.

con la grandezza della natura, prima ancora che con il nemico, il senso della maestosità delle vette, della solitudine dell'uomo, piccolissimo in quel paesaggio sublime. Eppure le immagini rinviano a una dimensione familiare, per quanto maestosa, del paesaggio montano, molto vicina all'esperienza del Portaluppi amante della montagna e degli sport alpini<sup>22</sup>. Spesso c'è accordo tra uomo e paesaggio, come in questa foto (Fig. 13) in cui la fatica dei soldati è incorniciata dalle rocce e la direzione della loro marcia corrisponde alla verticalità delle cime. Molte le immagini in cui gli uomini sono in posa nella neve, come in una foto ricordo tra amici (Fig. 14), o come elementi armoniosamente inseriti in un affresco di maniera (Fig. 15), con i soldati impegnati ad aprirsi un varco tra la neve. E se l'uomo è ridotto a figura indistinguibile nella vastità del paesaggio (Fig. 16), è comunque in cima, a braccia aperte, in un gesto di trionfo o di saluto. Certo, c'è il senso sublime dell'immensità dello spazio, dentro cui ci si potrebbe perdere, come in questa fotografia (Fig. 17) in cui i soldati sono ridotti a una linea sottile protesa in avanti, parte di un ambiente che sembra averli divorati. Ma la fatica è ricondotta alla «sfida gloriosa» di cui proprio la guerra è cifra, e le parole, nell'articolo, colmano il senso di perdita delle immagini.

In queste fotografie è evidente il riferimento a moduli pittorici, o del «pittorresco montano» – tipici del resto della fotografia del periodo – come a tutto il repertorio iconografico che accompagna la prima fase del conflitto, in cui è assente la morte e la realtà della guerra. Domina un «dietro le quinte» rassicurante, più vicino alle immagini di una gita tra i monti, in cui anche i traini dei pezzi di artiglieria diventano prove di forza spettacolari. C'è anche il senso della fotogenia delle cime, la cui verticalità ben si presta alla nuova vertigine dello sguardo macchinico, come una meravigliosa quinta di scena. Portaluppi va in guerra armato del suo occhio meccanico con cui sembra 'riconoscere' un paesaggio, più che scoprirlo; il gesto – il bisogno di guardare attraverso l'obiettivo e di fissare un'impronta dell'esperienza – è modernissimo, lo sguardo è invece ancorato agli stilemi e alle forme di una visione 'adeguata'.

Dopo Caporetto Portaluppi chiede di rientrare tra le truppe combattenti. A questo secondo periodo risale un altro gruppo di fotografie realizzate al fronte (oltre trecento lastre stereoscopiche), in cui si perde il senso della bellezza del paesaggio e prevale l'orizzonte pietroso delle

<sup>22</sup> L'architetto istituisce perfino il «premio Portaluppi» in un'annuale gara di sci nell'amata Val Formazza. Sono molte le foto che restituiscono la sensibilità di Portaluppi per il paesaggio alpino.

macerie, della devastazione e della rovina<sup>23</sup>. Dalle vette innevate si passa al deserto carsico di pietre e cadaveri, di uomini come pietre (Fig. 18), sepolti nelle trincee. Non più le cime come scenario ideale e metafora dell'altezza dell'impresa bellica, ma le macerie come metafora strutturale della guerra (Figg. 19-20). Le rovine sono la prova testimoniale degli atti di distruzione, «resti» e non memoria della gloria del passato, figura della fine che tocca l'ambiente tanto quanto gli uomini<sup>24</sup>. E se i feriti e i cadaveri entrano ora nelle immagini (Figg. 21-22), lo sguardo del fotografo li osserva come testimone, fuori dall'ordine della posa, a volte come cogliendo 'all'improvviso' un'occasione (Fig. 23), preda degli avvenimenti, dentro una scena da cui non è possibile fuggire, in cui non c'è più un «dietro le quinte» rasserenante, ma l'incontro inevitabile e vicino con la morte.

Il bisogno di fotografare è, ancora una volta, un bisogno di senso e di forma, il tentativo non solo di testimoniare realtà inaccessibili alla coscienza e difficilmente esprimibili a parole, ma anche di costruire una «distanza estetica» salvifica tra sé e la realtà della catastrofe<sup>25</sup>. In questo senso le fotografie di guerra – come ampiamente analizzato da Ulrich Baer e da Eduardo Cadava<sup>26</sup> – sono il deposito di un trauma e della sua possibile elaborazione successiva: il caos è reso «visibile», congelato e immobilizzato in un'immagine, quando non «anestetizzato» dalla tecnica, come sostiene Jünger. Non a caso in questo scenario spettrale di morte, tante sono le fotografie di cimiteri e di croci, come questa (Fig. 24) che ne mostra centinaia ammassate tra le macerie, in un paesaggio indistinto di rovine. Il riposo, la pace, la possibilità di ricondurre la morte a un senso religioso, dicono ancora una volta della necessità di trovare una forma adeguata alla catastrofe del senso. Se lo sguardo è sempre alla ricerca di un ancoraggio, di un «modello figurativo» e simbolico con cui guardare il reale, la realtà della guerra sfugge ai codici di identificazione e costringe a trovare un nuovo modo di vedere. Come guardare, ora, questa umanità di vittime, non di eroi? È un'umanità senza volto, letteralmente sfigurata (Fig. 25), che la fotografia di un anonimo osservatore ci rivela.

<sup>23</sup> Cfr. nota 15.

<sup>24</sup> Sull'estetica delle rovine cfr. E. CADAVA, *Lapsus Imaginis. The Image in Ruins*, «October» 2001 (96), pp. 35-60 e L.E. PATRIK, *The Aesthetic Experience of Ruins*, «Husserl Studies 3», 1986 (1), pp. 31-56.

<sup>25</sup> Una distanza definita più radicalmente da Ernst Jünger come «neutralità anestetizzante della tecnica» che favorisce la violenza intrusiva dello sguardo. Cfr. E. JÜNGER, *War and Photography*, «New German Critique», 1993 (59), p. 24.

<sup>26</sup> Sulla fotografia come forma del trauma (in cui chiari sono i rimandi a Benjamin e Barthes, al legame tra fotografia e morte) si rinvia a U. BAER, *Spectral Evidence. The photography of Trauma*, MIT, Cambridge (Mass.) 2002 e E. CADAVA, *Lapsus Imaginis*, cit.

