

America e Americhe

Storia, relazioni, immagini

4

Direttori

Luca CODIGNOLA-BO

Notre Dame University, Saint Mary's University

Chiara VANGELISTA

Università di Genova

Comitato scientifico

Luís Fernando BENEDEZI

Università Ca' Foscari

José António BRANDÃO

Western Michigan University

Antonio DONNO

Università del Salento

Daniele FIORENTINO

Università Roma Tre

Rosangela PATRIOTA

Universidade Federal de Uberlândia

Roberto PERIN

York University

Matteo SANFILIPPO

Università della Tuscia

Etienne Ghislain SAMAIN

Universidade Estadual de Campinas

María Beatriz VITAR MUKDSI

Universidad de Sevilla

I testi pubblicati sono stati sottoposti in forma anonima ad almeno due valutatori.

America e Americhe

Storia, relazioni, immagini



*Les nations de nous jours ne sauraient faire que dans leur sein
les conditions ne soient pas égales; mais il dépend d'elles que l'égalité
les conduise à la servitude ou à la liberté, aux lumières ou à la barbarie,
à la prospérité ou aux misères*

ALÉXIS CLÉREL DE TOCQUEVILLE, 1840

*Yo deseo más que otro alguno ver formar en América
la más grande nación del mundo,
menos por su extensión y riqueza
que por libertad y gloria*

SIMÓN BOLÍVAR, 1815

La collana pubblica contributi originali relativi alla storia delle Americhe dal momento dell'incontro tra Nuovo e Vecchio Mondo fino ai giorni nostri. La collana si occupa anche, in una prospettiva atlantica o continentale, delle relazioni internazionali tra l'Europa e i paesi americani, tra gli americani di origine europea e gli indigeni, nonché tra nazioni indigene diverse. Il tema delle immagini reciproche, dalla prima età moderna fino ai giorni nostri, rientra a pieno titolo negli interessi della collana.

Vai al contenuto multimediale



Chiara Vangelista

Scatti sugli Indios

Ricerche di storia visiva





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVIII
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-1876-4

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: novembre 2018

Per Adam Vasco

Indice

11	<i>Nota ortografica</i>
13	<i>Introduzione</i>
23	Capitolo I <i>Allegoria repubblicana</i>
47	Capitolo II <i>Autobiografia per immagini</i>
65	Capitolo III <i>Prede</i>
109	Capitolo IV <i>Fotografie di gruppo</i>
131	Capitolo V <i>Modelle e mercato</i>
155	Capitolo VI <i>Piume, fiori, sorrisi</i>
173	Capitolo VII <i>Questioni di storia visiva</i>
187	<i>Iconografia</i>
191	<i>Bibliografia</i>
205	<i>Sitografia</i>

Nota ortografica

Nel corso dell'ultimo secolo l'ortografia portoghese ha subito molti cambiamenti. Il criterio seguito in questo libro è quello di rispettare le forme ortografiche originali nei riferimenti bibliografici e nelle citazioni, mentre nel testo è adottata l'ortografia corrente. Ciò vale anche per i nomi dei gruppi indigeni; ove esista una diversa versione in spagnolo e in portoghese, è stata adottata quella spagnola (es.: Chamacoco e non Xamacoco).

Introduzione

Sul finire del diciannovesimo secolo la pubblicistica scientifica e divulgativa relativa ai paesi latino-america si arricchì di illustrazioni fotografiche: in quegli anni infatti esse avevano superato, per diffusione e popolarità, la litografia, tecnica di riproduzione delle immagini che all'inizio del secolo aveva rivoluzionato la comunicazione visiva.

Anche i numerosi popoli indigeni che risiedevano nel territorio del Brasile non sfuggirono all'obbiettivo fotografico. Persone, oggetti e abitazioni furono esposti all'occhio attento, o curioso, o distratto dei lettori a loro contemporanei e di quelli futuri.

Sfogliando i libri e le riviste di quell'epoca ci appaiono gli Indios, spesso identificati con l'etnia di appartenenza, mai — se non in rarissime eccezioni — con il loro nome¹. Le immagini appaiono tutte simili e intercambiabili, atte a rappresentare non individui, bensì *tipi* umani: primitivi, oppure, come alcuni li definirono, *selvaggi*. Persone, o, meglio, esseri umani o quasi-umani fuori dalla storia. Essi facevano parte in primo luogo del grande inventario visivo del mondo, reso possibile da un mezzo di comunicazione immediato, alla portata di tutti e in linea di principio oggettivo come la fotografia.

Inoltre, nella relazione tra testo e immagine, gli Indios fotografati erano usati dagli autori come prova testimoniale: questi ultimi “erano stati là”, nei territori tribali, lontani dallo spazio sociale dello Stato-nazione, lontani dalla civiltà. Oppure, come sarà evidenziato in alcuni passi di questo libro, gli autori, o i

1. Il segreto del nome tribale era custodito dai diretti interessati e dal villaggio nel suo insieme; comunque nelle relazioni con gli estranei gli Indios utilizzavano un nome che si erano dati loro stessi, oppure che era stato loro attribuito dai non Indios.

fotografi di cui essi si servivano, ricostruivano in atelier, ambiente sicuro e protetto, la rappresentazione di una natura non ancora modificata, della quale la prova definitiva era la presenza degli Indios.

Che le fotografie fossero state scattate in territorio tribale o in un luogo diverso, esse, stampate e diffuse nelle pagine di opere editoriali, stabilirono concretamente sulla carta e nell'azione dello sguardo dei lettori il confine tra Indios e non Indios, tra chi leggeva, o studiava, e chi era stato oggetto dello scatto.

Nei decenni tra Ottocento e Novecento le fotografie che rappresentano i popoli autoctoni appaiono ripetitive e dal contenuto opaco. Solo la didascalia — oppure una conoscenza specifica da parte di chi le osserva — ancora queste immagini a una realtà specifica: uomini bororo, bambini nambikwara, donne kaduwéu e così via.

L'uniformità delle fotografie etnografiche di questo periodo — una galleria di immagini che ricordano le fotografie segnaletiche, perfezionate in quegli anni — non derivava tanto dalla tecnologia dell'epoca, quanto piuttosto dalle strategie di rappresentazione, dallo sguardo del fotografo e dalle interazioni che si erano sviluppate tra quest'ultimo e i suoi modelli. La fotografia etnografica obbediva ai criteri dell'antropologia fisica ed era lontana concettualmente, ancor più che temporalmente, dai cambiamenti che stavano attraversando altre forme di espressione fotografica, a partire dal foto-giornalismo statunitense, per proseguire, in Germania, con la Nuova Oggettività (*Neue Sachlichkeit*). Furono queste le basi del gusto fotografico contemporaneo, nel quale ha poi avuto un ruolo importante, nel secondo dopoguerra, il successo internazionale del cinema neorealista italiano. Questi cambiamenti espressivi e di gusto, avvenuti soprattutto tra la prima e la seconda guerra mondiale, sono all'origine della peculiare sensibilità fotografica del secondo Novecento, preconizzata, come vedremo, da Walter

Benjamin² e soggetta alle nuove modificazioni dell'attuale era digitale.

Le fotografie studiate in questo libro fanno parte di forme comunicative diverse e la loro distanza culturale ed estetica — oltre che teconologica — è uno degli aspetti di cui è necessario tener conto in una ricerca di storia visiva.

Il secolo che ci separa da questi scatti ha anche modificato, se pure in maniera meno rilevante, il ruolo del fotografo. Gli autori delle fotografie qui studiate svolsero un compito importante, nelle dinamiche di relazione con i soggetti rappresentati — argomento che sarà introdotto nel capitolo IV, relativo alle fotografie di gruppo, e sviluppato nel capitolo VI, a proposito degli scatti che Guido Boggiani fece ai Chamacoco.

Escludendo le fotografie di Boggiani, chiaramente d'autore (autore che prima di essere fotografo era pittore), le rimanenti, studiate nei primi quattro capitoli di questo libro, non hanno l'indicazione di un autore specifico, tranne quella riprodotta nella Fig. 3.15. Ciò rispecchia una delle caratteristiche della produzione fotografica nei decenni a cavallo dei due secoli e persino in epoca posteriore. Come osservava Ando Gilardi, « la firma è una rivendicazione tarda, di fine Novecento » e « non, si badi, per indifferenza nei confronti del fotografo, *ma proprio per questa ragione: per non sfiorare con un nome, inevitabilmente soggettivo, la piena "oggettività" della rappresentazione* »³.

Possiamo aggiungere con Susan Sontag, che scriveva negli stessi anni:

la natura stessa della fotografia comporta un rapporto equivoco con il fotografo come autore; e quanto più è grande e varia l'opera

2. W. BENJAMIN, *L'autore come produttore. Discorso tenuto presso l'Istituto per lo studio del fascismo di Parigi il 27 aprile 1934*, in ID., *Scritti 1934-1937*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2004, pp. 43-58.

3. A. GILARDI, *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 164, corsivi e virgolette nel testo.

realizzata da un fotografo di talento, tanto più sembra, in un certo senso, opera collettiva anziché individuale.⁴

Le riflessioni di Ando Gilardi conducono all'epoca della produzione delle fotografie studiate in questo volume, nella quale — in modo particolare nell'ambito degli scatti sugli "altri", fossero essi Indios, poveri, malati mentali o fuorilegge — la fotografia era considerata la registrazione fedele e oggettiva della realtà.

Nel corso delle ricerche di cui si dà conto in questo libro, l'attenzione per il singolo autore è riservata all'artista-etnografo italiano Guido Boggiani, mentre negli altri casi si è lavorato sulle istituzioni per le quali erano prodotte le immagini e che controllavano la loro selezione per la pubblicazione. La Commissione Rondon, il *Serviço de Proteção aos Índios*, i missionari salesiani tra i Bororo, i missionari apostolici tra gli emigrati italiani crearono peculiari discorsi visivi, anche nel contrappunto tra immagini e testo.

Questo libro non è dedicato alla storia della fotografia etnografica in Brasile, né a una storia per immagini degli Indios che vivevano nei confini di quello stato. La delimitazione del campo di indagine è qui costituita dalle fotografie stampate in opere editoriali di ampia diffusione e dalla relazione tra immagini e testo, con l'eccezione dell'ultimo capitolo, dedicato alle fotografie fatte da Guido Boggiani ai Chamacoco, nel quale gli scritti di riferimento sono i saggi etnografici che lo stesso Boggiani scrisse su quel gruppo etnico e il catalogo delle fotografie, stilate dall'autore. In altre parole, tranne il caso appena citato, sono state qui esaminate immagini non inedite, ma selezionate dagli autori delle opere a stampa, oppure dai loro editori, e che per questo motivo assumono un particolare significato di strategia rappresentativa.

Il rapporto tra immagine e testo è l'inizio di questo percorso di ricerca, che viene approfondito mediante l'analisi delle fonti relative alle relazioni tra i gruppi etnici fotografati e gli invasori

4. S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1978, p. 116.

dei loro territori. In tal modo le fotografie qui studiate sono state trattate come potenziali indizi dei processi di relazione inter-etnica che si svolgevano nell'epoca della realizzazione degli scatti: dall'aspetto generale della diffusione dell'immagine degli Indios da parte dei non Indios a questioni più specifiche, quali i rapporti tra i soggetti rappresentati e la persona che fotografava, le dinamiche scaturite dalla presenza e dall'uso della *macchina*, che hanno anche portato all'attivazione di un'offerta da parte indigena di soggetti ritenuti adatti alla sensibilità estetica del fotografo, come nel caso studiato nel capitolo V, dove è mostrato il cambiamento — probabilmente temporaneo — dei grafismi corporali delle donne kaduwéu e delle loro schiave chamacoco, ai fini di ottenere un aumento del compenso che le modelle richiedevano per le pose.

In sostanza, i processi che stanno alla base dello scatto andavano oltre alle esigenze di studio, oppure a quelle di propaganda di una politica ritenuta di salvazione, come il progetto positivista di Rondon e quello di conversione religiosa dei missionari cattolici. Al pari di ogni fotografia, anche queste sono in primo luogo il risultato di una rappresentazione teatrale, di una messa in scena. Un gioco delle parti che attraversa con intensità variabile tutte le immagini qui studiate e che talvolta è in evidente contraddizione con gli avvenimenti storici: si veda il capitolo IV, a proposito delle due fotografie di gruppo dei Bororo e di quella dei Nambikwara, e il capitolo VI, dedicato alle fotografie di stile giocoso dei Chamacoco, che contrastano drammaticamente con il successivo assassinio del loro autore, proprio per mano di alcuni appartenenti a quel gruppo etnico.

Il breve arco di tempo qui considerato, che va dalla metà degli anni ottanta dell'Ottocento al 1915, ha facilitato un approccio non cronologico, ma concettuale, privilegiando le strategie di rappresentazione, il divario tra il messaggio visivo, i processi storici e le dinamiche interpersonali che hanno dato origine alle singole fotografie.

La fotografia, più dell'immagine sintetica — vale a dire, il disegno e i suoi molteplici derivati — ha la necessità di un sapere

preventivo, o laterale, come l'ha definito Jean-Marie Schaeffer⁵. D'altronde già Jean-Paul Sartre, in un saggio del 1940 che può essere considerato simbolicamente come il definitivo abbandono nel Novecento dell'interpretazione positivista della fotografia, ammoniva:

io posso tenere sotto il mio sguardo un'immagine per tutto il tempo che voglio: non potrò mai trovarvi altro che quel che vi ho messo.⁶

La fotografia, per essere ancorata a un tempo e a uno spazio definiti, deve avere il sostegno della parola: quella spiegazione scritta che Walter Benjamin aveva invocato nel 1934 in una conferenza diventata famosa⁷. E trent'anni dopo, nel 1964, Roland Barthes, in un saggio poi confluito nella raccolta *L'ovvio e l'ottuso*, affermava che « non è del tutto giusto parlare di una civiltà dell'immagine: siamo ancora e più che mai una civiltà della scrittura, perché la scrittura e la parola sono sempre termini pieni della struttura informazionale »⁸.

Anche nella prospettiva della ricerca storica il rapporto tra testo e immagini dà corpo e sostanza all'analisi visiva. Nel caso di questo libro si è proceduto prevalentemente a partire dal significato delle successive selezioni che stanno a monte degli scatti studiati: dall'origine — ovvero dalla scelta da parte del fotografo dei soggetti e del taglio delle immagini⁹ — per proseguire con le scelte editoriali e per concludere con la selezione

5. J.-M. SCHAEFFER, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 105-III. V. soprattutto l'ampia disanima di P. SORLIN in *I figli di Nadar. Il "secolo" dell'immagine analogica*, Torino, Einaudi, 2001 [Paris, 1997].

6. J.-P. SARTRE, *Immagine e coscienza. Psicologia e fenomenologia dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 1948 [Paris, 1940], p. 13.

7. W. BENJAMIN, *L'autore come produttore...*, cit.

8. R. BARTHES, *Retorica dell'immagine*, in ID., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985 [Paris, 1982], pp. 22-41, p. 28.

9. « Ogni scatto è inevitabilmente un colpo di machete che conserva un piano del reale ed esclude, rifiuta, rinnega il contesto [. . .]. Senza ombra di dubbio tutta la violenza (e l'azione predatoria) dell'atto fotografico deriva essenzialmente da questo gesto del *cut* ». P. DUBOIS, *O acto fotográfico e outros ensaios*, Campinas, Papirus, 1994 [Paris, 1990], p. 178.

delle fotografie che sono state qui oggetto di analisi approfondita. La scelta editoriale — in altre parole, le fotografie ritenute pubblicabili ed efficaci — permette di ragionare sulle forme di rappresentazione visiva degli Indios che in quel determinato periodo storico, tra Ottocento e Novecento, erano considerate le più funzionali alla promozione di un progetto e talvolta allo studio e alla conoscenza. In questo quadro diventa importante la reciproca capacità esplicativa delle parole e delle immagini: tra la fotografia e la didascalia, e tra queste e il testo nel suo insieme.

Questa metodologia, generalmente consolidata, costituisce la prima fase delle ricerche che sono sintetizzate in questo volume. I passi successivi sono stati orientati da due diverse considerazioni: la prima, che il *sapere laterale* dello storico è molto più ampio di quello che possono offrire i testi per così dire esplicativi contenuti nell'opera editoriale; la seconda, che l'immagine fotografica ha una sua autonomia, nel senso che contiene in sé forme di comunicazione che vanno oltre a quelle definite, delimitate, dai testi, i quali la spiegano, ma nello stesso tempo constringono la sua polisemia in un ristretto spazio cognitivo.

Ho fatto ricorso al mio *sapere laterale* scegliendo di analizzare soltanto fotografie che ritraessero gruppi tribali che ho studiato in modo approfondito, soprattutto nelle loro relazioni con gli invasori dei loro territori etnici. L'unica eccezione è costituita dagli Arikeme (qui rappresentati dal giovane Parriba della Fig. 3.5), ai quali non ho sinora dedicato uno studio specifico. In tal modo, la rappresentazione visiva si è inserita nel processo complessivo del contatto non degli *Indios* in generale, ma di specifiche etnie, con il nuovo contesto politico, ideologico e sociale che si era creato nel loro territorio e che si stava sovrapponendo in modo inesorabile allo spazio etnico tradizionale.

Ho infine dedicato particolare attenzione all'analisi formale delle fotografie, perché essa, insieme alla conoscenza dei processi storici cui ho appena accennato, è un mezzo per oltre-

passare i limiti del percorso obbligato indicato dall'abbinamento a un testo specifico e per riportarle all'atto della loro creazione, vale a dire a ciò che sta dietro allo scatto¹⁰.

Etienne Samain, antropologo e studioso profondo della fotografia, scrive che di fronte ad essa «diventiamo analisti e archeologi»¹¹. «Senza arrivare ad essere soggetto, l'immagine è molto più di un oggetto: essa è il luogo di un processo vivo, essa è partecipe di un sistema di pensiero»¹².

In sintesi, partendo dalla struttura della comunicazione visiva fissata permanentemente dallo scatto, le fotografie etnografiche qui studiate sono state arricchite di significato mediante il dialogo con la tessitura testuale nella quale esse sono pervenute sino ai nostri giorni e approfondite grazie al loro inserimento nei processi storici che ne hanno costruito la genealogia.

La nostra attualità è attraversata da correnti iconoclaste, impegnate in una sorta di revisionismo visivo che conduce all'*abbellimento* delle foto del passato e che, in casi estremi, ma sempre più frequenti, opera concretamente per la distruzione di immagini e di monumenti storici, con l'obbiettivo forse inconscio di condannarci a una perenne sincronia.

A proposito della fotografia, Giulio Bollati scriveva che il nostro rapporto è grossolano «e affonda nell'indistinto dell'esperienza: tende a privilegiare come valore il contenuto, di più, inclina a confondere l'oggetto con la sua rappresentazione [...]. Il fotografo ci fa regredire a uno stato in cui l'immagine si sottrae al controllo del pensiero razionale»¹³.

Nel corso degli anni e grazie all'apporto della tecnologia digitale le fotografie si sono moltiplicate all'infinito, circolando

10. B. KOSOY, *Realidades e ficções na trama fotográfica*, Cotia-São Paulo, Ateliê Editorial, 2002, pp. 131-132.

11. E. SAMAIN, *As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo*, «Visualidades», Goiânia, v. 10 (2012), n. 1, pp. 151-164, p. 159.

12. E. SAMAIN, *As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens*, in Id., *Como pensam as imagens*, Campinas, Editora Unicamp, 2012, pp. 21-36, p. 31.

13. G. BOLLATI, *Note su fotografia e storia*, in *Storia d'Italia. Annali 2, l'immagine fotografica 1845-1945*, Torino, Einaudi, 1979, tomo I, pp. 5-17, p. 8.

ad altissima velocità e a livello globale, mentre, anche a causa dell'ampiezza dell'offerta visiva, il *sapere laterale* necessario a interpretarle, a "leggerle", si riduce e il controllo del pensiero razionale tende a scomparire. Detto in altri termini, la messa in scena fotografica viene identificata con la realtà: in questo contesto generale, adesso come a metà del Novecento, la storia visiva può dare un importante contributo critico.

In tal senso le pagine che seguono, che costituiscono uno dei risultati di lunghe ricerche sulla storia delle relazioni tra Indios e non Indios nelle frontiere del Brasile occidentale, tra il XVIII e il XX secolo, propongono anche una riflessione più ampia sulla natura della comunicazione fotografica. Il decifrare l'opacità di fotografie così lontane dai canoni estetici attuali mostrerà anche che gli strumenti della ricerca storica possono sottrarci dalla tirannia della banalità di pensiero.

Il libro è la sintesi di una parte degli studi di storia visiva che nell'ultimo decennio ho sviluppato e discusso in diversi contesti: il seminario interdisciplinare *Clíope*, gli incontri *Gli Indiani d'America e l'Italia* organizzati da Fedora Giordano dell'Università degli Studi di Torino, il *Taller de Estudios e Investigaciones Andino-Amazónicas (TEIAA)*, il progetto di ricerca *La reinvencción de América. Proyecciones y percepciones entre Europa y América, 1840-1955*, diretto da Pilar García Jordán della Universitat de Barcelona¹⁴, e alcune riunioni del *GT Nacional de Història Cultural* della *Associação Nacional dos Professores de Història-ANPUH*. Ringrazio tutti coloro che hanno commentato i miei lavori preparatori su alcune fotografie e il Dipartimento di Antichità, Filosofia, Storia-DAFIST dell'Università degli Studi di Genova, che ha contribuito alla pubblicazione di questo libro.

Torino, 16 maggio 2018

14. Finanziato dal Ministerio de Economía y Competitividad de España, HAR2015-64891-P (MINECO/FEDER, UE).