



QUADERNI di ARCHITETTURA e DESIGN

4|2021 **S u d**

Francesco **Armato** · Michele **Beccu** · Barbara **Bertoli**
Fiorella **Bulegato** · Sabrina **Cesaretti** · Gabriella **Cianciolo**
Cosentino · Mariagrazia **Cinelli** · Mattia **Cocozza**
Fabio **Colonnese** · Antonio **de Feo** · Eleonora **Di Mauro**
Stefano **Follesa** · Michele **Montemurro** · Susanna **Parlato**
Emilio **Patuzzo** · Francesca **Pirozzi** · Vito **Quadrato**

QuAD

Quaderni di Architettura e Design

Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura – Politecnico di Bari

www.quad-ad.eu

Direttore

Gian Paolo Consoli

Responsabile scientifico della Sezione Design

Rossana Carullo

Caporedattore

Valentina Castagnolo

Comitato scientifico

Giorgio Rocco (*Presidente*), Antonio Armesto, Salvatore Barba, Michele Beccu, Vincenzo Cristallo, Daniela Esposito, Riccardo Florio, Angela Garcia Codoner, Maria Pilar Garcia Cuetos, Roberto Gargiani, Imma Jansana, Loredana Ficarelli, Fabio Mangone, Nicola Martinelli, Giovanna Massari, Dieter Mertens, Carlo Moccia, Elisabetta Pallottino, Mario Piccioni, Christian Rapp, Raimonda Riccini, Augusto Roca De Amicis, Michelangelo Russo, Uwe Schröder, Fani Mallochou-Tufano, Claudio Varagnoli

Comitato Editoriale

Roberta Belli Pasqua, Francesco Benelli, Guglielmo Bilancioni, Fiorella Bulegato, Luigi Maria Calò, Rossella de Cadilhac, Fernando Errico, Federica Gotta, Francesco Guida, Gianluca Grigatti, Luciana Gunetti, Matteo Ieva, Antonio Labalestra, Massimo Leserri, Monica Livadiotti, Anna Bruna Menghini, Giulia Annalinda Neglia, Valeria Pagnini, Beniamino Polimeni, Gabriele Rossi, Rita Sassu, Lucia Serafini

Redazione

Mariella Annese, Tiziana Cesselon, Nicoletta Faccitondo,
Antonello Fino, Tania Leone, Domenico Pastore, Valeria Valeriano

Anno di fondazione 2017

Antonio De Feo

Il paradosso della fotografia industriale

La fotografia come strumento di indagine antropologica e territoriale

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright. Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale. La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2611-4437 · eISBN (online) 978-88-5491-096-6

Tutti i diritti riservati

ANTONIO DE FEO, *Il paradosso della fotografia industriale. La fotografia come strumento di indagine antropologica e territoriale*, QuAD, 4, 2021, pp. 191-203.

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.

4|2021 Sommario

7 EDITORIALE
Gian Paolo Consoli

Architettura

- 13 «L'IMPERO DEL SUD». IL MAUSOLEO DI TEODORICO E CASTEL
DEL MONTE NEL TERZO REICH
Gabriella Cianciolo Cosentino
- 33 GUGLIELMO BECHI A NAPOLI, E LA MODA DECORATIVA
NEOPOMPEIANA
Barbara Bertoli
- 51 IL PALAZZO NOBILIARE NEL XVIII SECOLO. IL LAVORO DELLE
MAESTRANZE NELLA PERIFERIA DEL REGNO DI NAPOLI
Mariagrazia Cinelli
- 69 TREPPEN, VESTIBUL & HOF-ANLAGEN: CARL JONAS MYLIUS E LA
FARNESINA AI BAULLARI A ROMA
Fabio Colonnese

- 85 IL PALAZZO DELLE POSTE E TELEGRAFI DI AUGUSTA. UNA
LETTURA DELLE RADICI CULTURALI DEL SUD NEL DISEGNO DEL
FICHERA
Eleonora Di Mauro
- 105 RADICARE PICCOLE “SCATOLE BIANCHE” AL SUOLO: ATTORNO
ALLA PETITE MAISON E ALTRE CASE SULL’ACQUA
Michele Beccu
- 127 PENSIERO ARTIGIANALE E CULTURA INDUSTRIALE. TRAIETTORIE
DI RICERCA SULLA COSTRUZIONE NELL’ITALIA DEL SECONDO
DOPOGUERRA (1950-75)
Vito Quadrato
- 143 ORIENTARE LO SGUARDO “A SUD”. STEFANIA FILO SPEZIALE,
REGISTA DI UN PAESAGGIO MODERNO
Mattia Coccozza
- 157 LA LUCE IN UNA STANZA VUOTA. L’ABITARE IPOGEO COME FORMA
IDENTITARIA DEL TERRITORIO MERIDIONALE
Michele Montemurro

Design

- 177 LE PERIFERIE DEL DISCORSO. PROBLEMATIZZARE IL CENTRO
Fiorella Bulegato, Emilio Patuzzo
- 191 IL PARADOSSO DELLA FOTOGRAFIA INDUSTRIALE. LA
FOTOGRAFIA COME STRUMENTO DI INDAGINE ANTROPOLOGICA
E TERRITORIALE
Antonio de Feo
- 205 CONFINI IMMAGINARI
Stefano Follesa, Sabrina Cesaretti, Francesco Armato

- 219 L'ESPERIENZA DI NINO CARUSO ALLA CAVA. SINTESI INNOVATIVA
TRA ARTE, ARCHITETTURA E INDUSTRIAL DESIGN
Francesca Pirozzi
- 235 PER UNA DIMENSIONE SOCIALE DEL DESIGN. RADICI STORICHE,
ESPERIENZE E CONTESTO MERIDIONALE
Susanna Parlato

Il paradosso della fotografia industriale

La fotografia come strumento di indagine antropologica e territoriale

Antonio De Feo

Università Iuav di Venezia | Dipartimento di Culture del Progetto - adefeo@iuav.it

Industrial photography is a means of communication and it had been used by companies in order to explain social and territorial innovation to the world outside, becoming a collective memory. Meanwhile, there have been several searches by photographers from the South that portrayed the industry by an inquisitive eye. The contribution presents an important opportunity to lay the groundwork for reflections, to the South that becomes the landscape, the subject and the method of a different design approach, even when industry and design are photographed to tell about all the innovations and social changes. Industrial photography announced to a wide audience all the improvements that industry was making and how the worker was living in increasingly prosperous conditions. The South, on the other hand, becomes the mirror of a society with many difficulties to face: child exploitation and the worker alienation. Lisetta Carmi and Mario Cresci recounted the situation of great precariousness and investigated the territory of the South with photography, with a projectual rather than narrative approach, using the photographic medium as a design tool and anthropological and territorial analysis. Photography as a means of investigation and method for establishing the relationship between physical, social and cultural space.

La fotografia industriale è un mezzo di comunicazione e le imprese se ne sono servite affinché potessero raccontare all'esterno l'innovazione sociale e territoriale, divenendo memoria collettiva. Diverse, invece, sono state le ricerche da parte di fotografi del Mezzogiorno che hanno ritratto l'industria con occhio inquisitore. Il contributo intende porre una riflessione che guarda al Sud che diviene panorama, soggetto e metodo di un diverso approccio progettuale anche quando l'industria e il design sono fotografati per raccontare l'innovazione e i cambiamenti sociali. La fotografia industriale ha reso noto ad un pubblico ampio le migliori che l'industria stava apportando e come l'operaio vivesse condizioni sempre più prospere. Il Sud, contrariamente, diviene specchio di una società con difficoltà da affrontare: lo sfruttamento minorile e l'alienazione dell'operaio. Lisetta Carmi e Mario Cresci hanno raccontato la situazione di grande precarietà e indagato con la fotografia il territorio del Sud, con fare prima progettuale che narrativo, utilizzando il medium fotografico come strumento progettuale e di analisi antropologica e territoriale. La fotografia diviene mezzo di indagine e metodo per fissare la relazione che intercorre tra spazio fisico, sociale e culturale.

Keywords: *industrial photography, method and project, industry in the South*
Parole chiave: *fotografia industriale, metodo e progetto, l'industria nel Mezzogiorno*

▪ *Il paradosso*

La fotografia industriale è stata strumento di comunicazione per molte aziende che con essa hanno potuto mostrare alla società il proprio operato. Lo scopo era quello di raccontare l'innovazione, sia industriale che sociale, che le imprese stavano svolgendo in determinati territori dell'Italia e comunicare alla popolazione ciò che stava avvenendo. Diverse, invece, sono state delle ricerche da parte di fotografi, adottati da testate per la maggior parte di sinistra¹, che hanno raccontato la negatività dell'industria esercitata su uomini, territori e popoli. Da ricerche come quelle svolte da Lewis Hine² nel Sud dell'America nelle nuove fabbriche di filati, fino ai lavori di denuncia dello sfruttamento minorile di Mimmo Jodice³ nel Sud dell'Italia o ai volti segnati dalla stanchezza delle fotografie di Federico Pantellani⁴ nelle miniere di carbone sarde. Robert Doisneau⁵ apre la sua carriera da fotografo industriale lavorando per la Renault, e grazie alla sua cultura operaia, egli dedicherà gran parte del suo tempo a fotografare i luoghi di svago degli operai. Egli afferma che produrre immagini in un contesto industriale richiede grande rispetto del mondo operaio⁶ e in uno scritto, alla sua vecchiaia, il fotografo scrive che per lui il lavoro alla ditta francese fu faticoso poiché l'attrezzatura era pesante, ma, afferma che la sua sorte, seppur stancante, non sarebbe mai stata paragonabile agli sforzi che gli operai dovevano fare nelle catene di montaggio. Rilevante è il caso di André Kertész⁷, fotografo ungherese, conosciuto per le diverse collaborazioni con riviste come «Vu», «Arte e Medecine», «Paris Magazine» e «Life»⁸. Fu proprio per questa rivista che Kertész svolse un grande lavoro di reportage giornalistico sul porto di New York nel 1929. Egli, durante quasi sei mesi di lavoro, fotografò tutta la realtà del porto, addentrandosi nelle vite private di marinai e piloti di navi. Successivamente Kertész si occuperà di fotografia industriale lasciando in sospeso la sua ricerca sociologica. Nel 1944 accetta una commissione per la società American Viscose Corporation; fotograferà le donne al lavoro accanto a grandi macchine per la filatura del cotone, il direttore alla sua scrivania fino agli operai. Queste immagini, a livello di contenuti, si mostrano opposte rispetto a quelle scattate durante il suo soggiorno nel porto di New York. Kertész sta facendo fotografia industriale e si *piega* alla commissione della multinazionale American Viscose Corporation. Ma diviene singolare il caso in cui, fra le tante fotografie, scattate all'interno della fabbrica, resta indiscussa la somiglianza che le sue hanno con quelle di Lewis Hine. La bambina di Hine che con gli occhi struggenti, ricchi di lacrime, di circa dieci anni e con abiti sporchi e la stanchezza è in posa accanto ad una delle prime grandi macchine per filare il cotone, ispira e porta il fotografo ungherese a cercare la stessa illuminazione e la stessa inquadratura per una donna ben vestita che si appresta, anch'essa, a lavorare presso una grande macchina industriale di filati di cotone. Un paradosso visivo che racconta il doppio viso della fotografia industriale: quello di Hine e di tanti altri fotografi che cercano di smuovere la società verso una rivolta, raccontando

le prime atrocità della fabbrica e i dolori che questa provocava su territori del Sud, non ancora pronti all'industrializzazione, e quello che porterà la fabbrica ad essere orgoglio di una nuova società in fermento, dove uomini e donne hanno gli stessi diritti e il lavoro in fabbrica, da parte degli operai, è un vanto ed una possibilità senza paragoni. Il Sud viene invaso da grandi fabbriche perdendo il proprio singolare rapporto con la terra, alienando il lavoratore, costretto anche a migrare. Il Nord, invece, sfruttando la potenzialità offerta dalle industrie diviene terreno fertile per la nascente società industriale. La fotografia ha esaminato e, ancora oggi, racconta il paradosso della dicotomia tra Nord e Sud scegliendo come soggetti la fabbrica, gli operai e il territorio.

▪ *La fotografia al servizio dell'industria*

La fotografia industriale rappresenta la base della cultura visiva popolare in un paese come l'Italia, poiché per decenni essa ha documentato e reso pubblico ciò che le grandi industrie facevano, fondando le basi per un percorso di costruzione dell'identità aziendale, sebbene spesso sottovalutato nella sua portata complessiva. Cesare Colombo⁹, nel testo *La fabbrica di immagini*, decide di aprire la sua ricerca nei confronti della fotografia industriale affermando che tale rapporto può essere definito ricco di rinnovate contraddizioni¹⁰, e che essa viene utilizzata per trasmettere all'esterno i valori culturali, sociali, tecnici e pubblicitari che le industrie vogliono rendere palesi. Gli archivi fotografici aziendali testimoniano la costruzione di questo sistema sociale legato alla fabbrica, non solo azienda produttrice di beni, ma anche di servizi e stile di vita per gli operai. Risulta evidente che l'industria e il design sono dei concetti molto ampi, che implicano aspetti tecnologici, organizzativi e sociali. Esempi di queste grandi realtà, che hanno plasmato un modello insediativo e quindi interi territori del Nord Italia, sono il villaggio di Crespi d'Adda, che nel 1857 per volontà di Cristoforo Beniamino Crespi, imprenditore cotoniero, proponeva abitazioni per i suoi operai, scuole, parchi, ambulatori medici, tutto organizzato per rendere la vita degli operai eccellente e creare un nucleo cittadino completo e autosufficiente¹¹. Altro esempio è il villaggio Leumann, progettato dall'architetto Pietro Fenoglio alle porte della città di Torino, che dava alloggio agli operai del cotonificio¹². Oltre alla possibilità di abitare e vivere nei pressi della propria azienda, venivano offerti agli operai corsi di formazione, non solo per ambiti unicamente lavorativi, ma anche culturali che univano operai e dirigenti eliminando differenze di substrato economico. Ciò andava a delineare un modello definito *welfare* aziendale, un tassello della politica a sostegno dei lavoratori, che pose le fondamenta delle ragioni imprenditoriali nel contesto del Nord Italia. Lo storico Arturo Carlo Quintavalle¹³ critica la fotografia industriale perché vi scorge una ideologia borghese¹⁴ e anche Cesare Colombo, nelle sue ricerche storiografiche, pare condividere questo approccio quando anch'egli scrive che ad essa è mancata una

posizione indipendente o critica nei confronti delle stratificazioni sociali, mode, convenzioni e simboli di potere che identificano sempre la filosofia dei vertici aziendali¹⁵. Entrambi gli autori, nel comune modo di intenderla, guardano alla fotografia industriale con negatività perché la reputano troppo vicina all'impresa e ai suoi ideali e lontana dai lavoratori e dal sub-strato territoriale d'azione. La grande attenzione formale è il fattore necessario per raccontare le variazioni storiche intercorse nel genere, i contesti geografici nei quali nasce e si crea un modo di fotografare e di intendere l'industria non solo come insediamento produttivo de-territorializzato ma come mezzo fra territorio e innovazione. Vi è un continuo scambio fra le direttive della committenza, che desidera una riconoscibilità aziendale forte ed unica, oltre che un'efficace comunicazione, e la "mano del fotografo" che, interpretando le direttive secondo la propria sensibilità, contribuisce a formare nuove vie all'identità aziendale. Essa diviene un *metagenere*¹⁶ capace di inglobare altri generi fotografici. Alcune aziende, come Ansaldo, Fiat, Breda o Ercole Marelli, erano dotate di laboratori fotografici interni, altre, invece, facevano ricorso a professionisti esterni, fra i tanti sono noti i casi dello studio Chiolini per l'area pavese e di Negri¹⁷ per quella bresciana, la collaborazione di Da Re con la Dalmine o quella di Giulio Parisio con Italsider di Bagnoli. Fra le aziende che hanno sempre utilizzato la fotografia come mezzo di comunicazione lo studio prende in analisi l'azienda metallurgica bergamasca Dalmine e la Olivetti di Ivrea. Fondata a Milano nel 1906, l'azienda Dalmine produce tubi in acciaio senza saldature, bombole e componentistiche per aziende automobilistiche. Essa si contraddistingue da subito per il suo interesse verso gli operai e per la voglia di comunicare all'esterno la sua produzione; l'azienda bergamasca decide di creare un contesto unico fra gli operai, un nucleo centrale forte e corsi di formazione tecnica e generale verso gli impiegati e i dirigenti. La rivista «Conversazioni», fondata nel 1954¹⁸, doveva servire agli impiegati per conoscersi e, fra le prime righe, infatti, si legge che questa vuole essere un collegamento tra gli operai della Dalmine¹⁹. A tal proposito, viene aperta la rubrica «Vogliamo conoscerci?» che, accompagnate da brevi descrizioni, mostra delle fotografie di operai a lavoro. Gli scatti di Bruno Stefani ritraggono lavoratori in posa e riprendono in posizioni plastiche gli operai insieme alle loro strumentazioni da lavoro. Nelle sue fotografie il soggetto principale sono gli operai e la loro vita; del tutto nascosta, alle volte, la cifra stilistica del fotografo. Della Dalmine Stefani riprende tutto, dalle filiere di produzione fino alle mense, alle uscite aziendali e ai momenti di convivialità fra operai e dirigenti. Vedendo nella fotografia unico scopo il racconto, egli pone l'attenzione su diverse situazioni, adattandosi, di volta in volta, ai soggetti, facendo perdere alle fotografie il suo punto di vista e rendendole anonime. In Italia, e soprattutto nel Settentrione, la Dalmine non è stata la sola a costruire la spina dorsale dello sviluppo economico; infatti, altre ditte intrapresero una propria strada di congiunzione tra il capitalismo produttivo e forme di sviluppo sociale e territoriale a esso legato. La Pirelli con Giovanni Battista promosse a Milano vasti piani di edilizia popolare destinata

ai propri dipendenti, istituì scuole di formazione, concorsi interni, cineforum, biblioteche e varie iniziative culturali, tutte destinate ai propri lavoratori. Adriano Olivetti è stato l'emblema e il maggior esponente del nuovo modo di intendere l'azienda, avendo fini che andavano molto più in là rispetto alla sola contingenza produttiva. Hanno collaborato sul piano della fotografia industriale e reso, quella di Ivrea, una storia a sé, Henri Cartier-Bresson, Ugo Mulas, Gianni Berengo Gardin e Gabriele Basilico. Nelle fotografie di Gianni Berengo Gardin²⁰, da fotogiornalista, si racconta l'identità dell'azienda Olivetti, dal 1952 al 1979, attraverso fotografie di mostre, negozi, scuole e infine stabilimenti produttivi, che hanno reso unica la fabbrica italiana di macchine per scrivere. Gli autori inglobano il prodotto in un contesto molto più ampio, rendendolo parte della vita degli uomini a loro vicini; il soggetto non diventa solo la fabbrica, i prodotti oppure la filiera di produzione, ma diventa soggetto principale la società, l'insieme di persone legate ai prodotti. Da sempre fotografo di reportage e arte, Mulas ha narrato e dato vita a veri e propri racconti fotografici per Olivetti. Decide di non entrare solo fra le mura di Ivrea, ma di rimanerci per la maggior parte fuori, fotografando tutto il fermento e la vita che la fabbrica piemontese aveva formato. Inoltre, l'autore ha lavorato e fotografato, con stile a lui sempre riconoscibile, anche aziende come Saiwa, Italsider, Prefabbricati Astori, Bormioli e Marzotto. Mulas accompagna gli *still life* di prodotti con fotografie di essi ambientati in fabbrica, definendoli reportage industriali²¹. La giornalista Michèle Aumont nel 1950 denunciava le condizioni vergognose delle operaie nei luoghi di lavoro in Europa, specialmente nelle fabbriche parigine. A testimonianza di ciò, nel giugno 1962, Olivetti incarica Mulas di realizzare un servizio sulla donna in fabbrica e il giornalista Domenico Tarantini sul n. 80 di «Notizie Olivetti» pubblicò a corredo del suo articolo numerose fotografie realizzate negli stabilimenti di Ivrea²² dove la condizione della donna è ben diversa da quella descritta per l'industria parigina.

▪ *La fotografia per narrare il Mezzogiorno operaio*

Diverse sono state le ricerche, invece, da parte di fotografi o giornali del Meridione, che hanno ritratto l'industria con occhio inquisitore per evidenziarne criticità e malessere degli operai. Il fotografo decide di riprendere situazioni dove vi era sfruttamento minorile o ambienti di lavoro non consoni. Chimera di molte delle ricerche successive in ambito sociologico è il lavoro del fotografo americano, citato ad inizio studio, Lewis Hine che racconta la dura verità presente nelle fabbriche di cotone del Sud America. Nelle fotografie di Hine è, sempre, sottesa una ricerca e una critica sociale per la vita all'interno delle fabbriche e per il cambiamento che esse apportavano e continuavano ad apportare all'interno di territori non destinati all'industrializzazione. La sua attenzione sarà posta nei confronti dei bambini e del loro sfruttamento, svolgendo diversi lavori di

denuncia. Inoltre, raggiungerà le vette dei nascenti grattacieli newyorkesi per immortalare il paradosso visivo creato fra la disinvoltura di operai che si trovano a lavorare nel vuoto e la città alle loro spalle, quasi fosse un territorio a loro distante. Italo Zannier²³ decide di collocare *Man at work* di Lewis Hine²⁴ come esempio della fotografia industriale, poiché «si era adeguato, non soltanto ai luoghi comuni sul lavoro dell'uomo, ma a una ideologia populista, integrandosi in un sistema politico già reazionario»²⁵. Hine aveva una consapevolezza sociologica ed umanistica di grande rilievo, in una prospettiva che va oltre l'ambito della fotografia stessa. Egli accompagnava le sue immagini con meticolose annotazioni, che dettagliavano i dati sociologici rilevanti: nomi ed età dei bambini, tempo e luogo di impiego, ore lavorate, stipendi guadagnati, durata del lavoro, condizioni e circostanze familiari. Hine comprendeva il valore interpretativo della fotografia e, altresì, la potente forza comunicativa delle stesse nel far emergere critiche nei confronti del sistema. L'Italia, ed in particolare il Meridione, è soggetto che si ripete per tutti i fotografi che decidono di raccontare l'industria non come volano per una innovazione sociale, bensì come imposizione a popoli e territori che dell'industria hanno subito solo la negatività. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, parte dal Meridione una grande emigrazione verso il Nord, le industrie del Settentrione avevano bisogno di forza lavoro e le campagne del Meridione si svuotavano facendo perdere agli eredi tutti i saperi materiali tramandati. Ed è proprio in questo contesto che fotografi e giornalisti decidono di denunciare tali situazioni, facendo nascere grandi ricerche fotografiche con l'idea di raccontare e tramandare tradizioni e paradossi del territorio. Si pensi al lavoro svolto dalla fotografa Lisetta Carmi²⁶, che, all'interno del porto di Genova, con taglio prettamente fotogiornalistico, è andata a raccontare le difficoltà e la situazione di grande precarietà nella quale uomini, immigrati dalle terre del Sud, svolgevano il proprio lavoro alienandosi dalla società. Adottata dal Mezzogiorno, poiché deciderà di trasferirsi e vivere la sua maturità nelle terre di Cisternino in Puglia, realizzerà fotografie scure ed in bianco e nero, alle volte anche forzato da un alto contrasto, che mostrano gli uomini a lavoro in situazioni difficili, dove attraverso punti di vista studiati ed inquadrature strette, l'uomo si trasforma anch'esso in una macchina, abbandonando la fisionomia propria dell'essere umano, divenendo un mezzo privo di conoscenze personali e dimenticando le proprie radici. Grandi fotografi del Meridione, come Mimmo Jodice, decidono di abbandonare la propria ricerca fotografica artistica per raccontare e denunciare quello che nei propri territori stava avvenendo. Il fotografo partenopeo, negli anni Settanta, decide di prestare il suo sguardo esperto al servizio della stampa di sinistra per raccontare le condizioni del lavoro, soprattutto di quello minorile all'epoca molto diffuso nel territorio del Mezzogiorno. Le sue fotografie mostrano giovani ragazze alle prese con piccoli utensili per lavorare la pelle, in ambienti sporchi e per la maggior parte casalinghi. Ancora, deciderà di fotografare, intorno agli anni Settanta, le acciaierie; queste immagini non rappresentano il lavoro come raccontato da Stefani o Da Re per la Dalmine. Se nelle fotografie realizzate

alla Dalmine o alla Olivetti l'operaio è parte stessa dell'innovazione sociale e territoriale, vivendo da attore i cambiamenti positivi che stanno avvenendo ed è partecipante attivo della società, nel lavoro di Jodice, invece, unico soggetto è l'uomo e la sua attrezzatura di protezione, tutto intorno è buio, brilla solo il fuoco delle fucine. Queste immagini, come tutte quelle di denuncia rispetto al mondo del lavoro, rappresentano un popolo succube e osservatore passivo dei mutamenti sociali che avvengono in un territorio non pronto all'innovazione industriale ma legato ad antiche tradizioni e saperi artigianali. La bambina di Jodice è la stessa di Hine, entrambe costrette a dimenticare la loro terra, il loro passato e le tradizioni territoriali per diventare forza lavoro in una azienda. Oggi, questi scatti di Napoli hanno, su chi le guarda, un effetto scioccante, dimostrando, ancora una volta, che la fotografia può avere un ruolo di testimonianza militante nell'ambito delle lotte dei lavoratori. Proprio di questi temi autori come Uliano Lucas²⁷ o Tano d'Amico²⁸ decideranno di farne il soggetto della propria ricerca fotografica. Lucas, nella seconda metà degli anni Settanta, dopo il *boom* del secondo dopoguerra e i moti del Sessantotto, si troverà a raccontare fotograficamente gli ambienti vissuti dai disoccupati napoletani. Queste fotografie, veloci e imperfette, mostrano i volti segnati delle centinaia di disoccupati che nel Meridione si trovavano senza lavoro e venivano abbandonati da un'Italia spezzata fra due territori politicamente, socialmente e culturalmente diversi. Ancora, un nome di fotografo che deciderà di passare dalla fotografia industriale su commissione ad una fotografia che raccontava la negatività dell'industria è Federico Patellani²⁹. Egli fotografa aspetti della ripresa italiana con reportage sulla Fiat e Italsider con immagini della quotidianità. Ma, solo successivamente, deciderà di svolgere inchieste che affrontano il sociale, come quella sugli operai delle miniere di carbone a Carbonia in Sardegna, realizzata nel 1950 per il settimanale «Tempo» e sulla migrazione dalle campagne alla città del popolo pugliese.

▪ *Mario Cresci: il progetto fra società e territorio*

Fra gli esponenti che hanno indagato con la fotografia il lavoro e il territorio, con fare prima progettuale che narrativo, vi è l'artista Mario Cresci. Cresci utilizza la fotografia come strumento di indagine e metodo per fissare la relazione che intercorre fra spazio e tempo che si genera durante un'azione. Attraverso l'antropologia egli ha svolto un grande lavoro sulla Lucania, con una ricerca di una nostalgica memoria del passato, dove, trattenendosi per un ventennio, fotografa la condizione umana della gente del posto, con estremo rispetto e, soprattutto, costruisce le basi della sua ricerca. Le sue riflessioni teoriche ed antropologiche, che accompagnano le fotografie, sono per lui indispensabili: egli indaga, attraverso la scrittura, i tempi e i percorsi di una ricerca visiva che, nell'esperienza di Matera, usa «la fotografia, la grafica e il lavoro culturale

come mezzi di progettazione e comunicazione»³⁰. Cresci desidera tessere un rapporto con gli altri facendo diventare la fotografia lo strumento ideale. Indaga il tempo, la memoria, la serialità, la sequenza, la decostruzione della narrazione, il rapporto tra parola e immagine e quello tra fotografia e altri media, insieme alla non coincidenza tra fotografia e realtà. Dalla storia dell'arte e dell'immagine fotografica, si evince che la fotografia non è mai leggibile in modo univoco e, come affermato da Georges Didi-Huberman, offre singolarità multiple³¹. È proprio per questo motivo che il tempo e il territorio, nelle sue fotografie, non sono mai costituiti da una serie di istanti per poi scegliere quello definitivo di stampo "bressoniano", ma: «momenti esemplari scelti con gesto veloce e irripetibile tra gli infiniti che scorrono davanti ai nostri occhi, che tanto hanno segnato gran parte delle produzioni fotografiche del Novecento»³². Il tempo nelle sue fotografie è denso ed ampio tanto da raggruppare in sé oggetti e storie, senza mai restituirle in modo definitivo, ma aperto e quasi interrogativo. Nell'estate del 1966, Cresci si trasferisce in provincia di Matera per lavorare come membro del laboratorio di ricerca e progettazione urbanistica. Produce quasi duemila fotografie raffiguranti l'architettura del paesaggio urbano e rurale, insieme alle persone, gli oggetti e gli aspetti della vita sociale e produttiva di una comunità immersa in una prospettiva di possibile sparizione materiale³³. Il fotografo per svolgere in modo completo questo progetto entra nelle abitazioni, parlando con chi abitava quei posti e facendosi raccontare le proprie storie e, soprattutto, chiedendo che essi, nella posa per la fotografia, inserissero dei ricordi della propria famiglia e del proprio territorio. In questo nuovo modo di fotografare il popolo rurale, l'autore si allontana dalla vecchia tradizione di rappresentazione, distanziandosi dalle viste iconografiche di matrice sociologica e folcloristica. Con Cresci, in questo lavoro, come in molti altri, la fotografia diventa mero strumento di rilevamento e di progettazione che è capace di rappresentare e raccontare i fenomeni urbanistici, economici e sociali di un antico popolo. Attraverso la fotografia si vuole comunicare al popolo il cambiamento che in quel momento il comune stava avendo a mano di un laboratorio di urbanistica. L'artista vuole cercare le ragioni del suo "essere presente" nei contesti materiali e sociali in cui si trova ad agire e ad utilizzare la fotografia per tracciare modelli di socialità non estranei all'identità dei luoghi e delle persone, ricercando l'identità propria del territorio.

Questo contributo ha voluto rappresentare una base per l'osservazione del doppio volto della fotografia industriale. Da umile ancella di imprenditori illuminati, che se ne sono serviti per raccontare le innovazioni sociali, territoriali e produttive adottate dalla propria fabbrica, fino a trasformarsi in occhio inquisitore per diversi contesti del Mezzogiorno italiano, territorio non pronto all'industrializzazione. In particolare, si è analizzato come in territori del Settentrione, grazie ad una forte industrializzazione, ha potuto fare da sfondo alle grandi innovazioni sociali e culturali. Ancora, come la fotografia ha raccontato realtà

in cui la fabbrica ha generato povertà economica e annientato un passato legato a saperi artigianali tipici di determinati territori del Meridione, diventando strumento progettuale e di indagine antropologica e territoriale, ma soprattutto metodo per fissare la relazione che intercorre tra spazio fisico, sociale e culturale.

▪ NOTE

- ¹ MIMMO JODICE 2017.
- ² Sull'autore si veda: HINE 1932 2.
- ³ <https://www.mimmojodice.it>
- ⁴ <http://www.mufoco.org/digitalexhibitions/portfolio/storie-dal-sud-dellitalia/>
- ⁵ Sull'autore si veda: HABEL 2013.
- ⁶ HABEL 2013, p. 7.
- ⁷ Sull'autore si veda: RIVALLIN 2019.
- ⁸ RIVALLIN 2019, p. 2.
- ⁹ Sull'autore si veda: COLOMBO 1984; COLOMBO 1988.
- ¹⁰ COLOMBO 1988, p. 15.
- ¹¹ Dal 1995 il villaggio è entrato a far parte dei siti UNESCO.
- ¹² TESTA 2000, pp. 203-228; GÜTERMANN 2006.
- ¹³ Sull'autore si veda: QUINTAVALLE 1981; QUINTAVALLE 1983.
- ¹⁴ QUINTAVALLE 1981, p. 312.
- ¹⁵ COLOMBO 1988, p. 17.
- ¹⁶ DESOLE 2015.
- ¹⁷ NEGRI STUDIO FOTOGRAFICO 1987.
- ¹⁸ Tra le varie pubblicazioni dello Studio Boggeri, si possono citare: La Pro Dalmine. Le opere sociali e assistenziali della Dalmine S.A., [s.l.], 1939-XVII; Dalmine s.p.a. catalogo generale, [s.l.], 1942-XX.
- ¹⁹ *Conversazioni*, 1956, p. 5.
- ²⁰ ZORZI 1999.
- ²¹ PROVERBIO 2013.
- ²² Si veda: La donna nella fabbrica: servizio fotografico di Ugo Mulas, nn. 20 fotografie in bianco e nero (formato cm 26.7 x 37.6), Archivi digitali Olivetti.
- ²³ Sull'autore si veda: ZANNIER 2009; ZANNIER 1989.
- ²⁴ HINE 1932.
- ²⁵ ZANNIER 1989, pp. 18-19.
- ²⁶ Sull'autore si veda: ZANOT 2019.
- ²⁷ Sull'autore si veda: LUCAS 2018.
- ²⁸ Sull'autore si veda: D'AMICO 1998.
- ²⁹ Sull'autore si veda: <http://www.fotographiaonline.com/federico-patellani-1911-1977/>
- ³⁰ CRESCI 1975.
- ³¹ HUBERMAN 2005, pp. 154-156.
- ³² VALTORTA 2017, p. 22.
- ³³ LEONARDI 2013.

▪ BIBLIOGRAFIA

AGOSTINI, GIUSTI, MANGANO, PAOLI 2006

Agostini G., Giusti F., Mangano T., Paoli S., *Civico archivio fotografico di Milano. Ex fabrica: identità e mutamenti ai confini della metropoli/identities and mutations on the outskirts of the metropolis: Giampietro Agostini, Francesco Giusti, Tancredi Mangano: nuove acquisizioni del Civico archivio fotografico di Milano*, Cinisello Balsamo 2006

AMATORI 1999

Amatori F., *La grande impresa*, in Franco Amatori, Duccio Bigazzi, Renato Giannetti, Luciano Segreto, (a cura di), *L'industria*, in "Storia d'Italia", Annali XV, Torino 1999

NEGRI STUDIO FOTOGRAFICO 1987

AA.VV., *Storia e immagini dell'industria bresciana nelle lastre del fotografo Negri*, Roma 1987

BARTHES 2003

Barthes R., *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Torino 2003

BASILICO 1981

Basilico G., *Gabriele Basilico: Milano ritratti di fabbriche*, Milano 1981

BAUDELAIRE 1966

Baudelaire C., *Il pubblico moderno e la fotografia*, in *Salon*, Francia 1859 (rist.an. 1996)

BELTING 2011

Belting H., *Antropologia delle immagini*, Milano 2011

BIGAZZI 1993

Bigazzi D., *Gli archivi fotografici e la storia dell'industria*, in «Archivi e impresa», 4, 1993, pp. 3-29

BISCI, NOSTASI 2000

Bisci G. I., Nostasi P., *Un Leonardo del Novecento: Leonardo Simisgalli*, Pristem/storia 2000

CALVENZI 2008

Calveni G., *La fotografia s'industria*, Bologna 2008

COLOMBO 1984

Colombo C., *Italia: cento anni di fotografia*, Firenze 1984

COLOMBO 1988

Colombo C., *La fabbrica di immagini: L'industria italiana nelle fotografie d'autore*, Firenze 1988

COLOMBO 2004

Colombo C., *Ferrania: storie e figure di cinema & fotografia: immagini dall'Archivio Fotografico Fondazione 3M*, Roma 2004

CONVERSAZIONI 1956

AA.VV., *Vogliamo conoscerci?*, in «Conversazioni», A. III n. 3, marzo 1956, p. 5

CRESCI 1983

Cresci M., *Lezione di fotografia*, Roma 1983

CRESCI 1982

Cresci M., *Mario Cresci*, Firene 1983

- CRESCI 1997
Cresci M., *Mario Cresci: fotografia come pratica analitica*, Roma 1997
- CRESCI 1975
Cresci M., *Matera: immagini e documenti*, Roma 1975
- CRESCI 1979
Cresci M., *Misurazioni: fotografia e territorio: oggetti, segni e analogie fotografiche in Basilicata*, Roma 1979
- CRESCI 1989
Cresci M., *Racconti di grafica: percorsi di ricerca tra fotografia e disegno*, Roma 1989
- D'AMICO 1998
D'Amico T., *Gli anni ribelli (1968-1980)*, Roma 1998
- DE FEO 2020
de Feo A., *La fotografia humana per il design, tesi di laurea magistrale*, relatore Alberto Bassi, Università IUAV di Venezia, corso di laurea specialistica in disegno industriale del prodotto, a.a. 2018-19
- DE GIORGIO 2008
De Giorgio M., *Olivetti: una bella società*, Torino 2008
- DESOLE 2015
Desole A., *La fotografia industriale in Italia. 1933-1965*, Roma 2015
- DORFLES 1982
Dorfles G., *Nascita di un'immagine coordinata*, Milano 1982
- FEININGER 1961
Feininger A., *Il libro della fotografia*, Garzanti, Milano 1961
- FINSLER 1971
Finsler H., *Mein Weg zur Fotografie / My Way to Photography*, Pendo-verlag 1971
- FOSCHI 2015
Foschi G., *La fotografia del silenzio*, Milano 2015
- GENTILI 1996
Gentili M., *Humana: la presenza dell'uomo in fotografia* 1996
- GÜTERMANN 2006
Gütermann C., *Leumann: storia di un imprenditore e del suo villaggio modello*, Torino 2006
- HABEL 2013
Habel F., *Foto/Industria 2013*, catalogo della mostra, Bologna, ottobre – novembre 2013, fondazione Mast, Bologna 2013
- HINE 1932
Hine L., *Man at work. Photographic studies of modern men and machines*, New York 1932
- HUBERMAN 2005
Huberman G., *Immagini malgrado tutto*, Milano 2005
- LEONARDI 2013
Leonardi N., *Fotografia e materialità in Italia: Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, Milano 2013

- LUGON 2008
Lugon O., *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans*, Milano 2008
- LUCAS 2018
Lucas U., *Sognatori e ribelli. Fotografie e pensieri oltre il Sessantotto*, Milano 2018
- LUCAS 2016
Lucas U., *Il tempo dei lavori*, Torino 2016
- MAFFIOLETTI 2016
Maffioletti S., *Enrico Peressutti: fotografie mediterranee*, Milano 2010
- MULAS 1973
Mulas U., *La fotografia*, Torino 1973
- MONCADA 2014
Moncada V., *Made in Italy: una visione modernista: Johnny Moncada, Gastone Novelli, Achille Perilli*, Cinisello Balsamo 2014
- PAGANO 1938
Pagano G., *Un cacciatore d'immagini*, in *Cinema* 1938
- PONTI 1932
Ponti G., *Discorso sull'arte fotografica*, in *Domus*, n. 53, Milano 1932
- PROVERBIO 2013
Proverbio P., *Fotografia d'industria e fotografia del prodotto industriale. Frammenti per una storia*, in "AIS/Design. Storia e Ricerche", n. 2, Milano 2013
- QUINTAVALLE 1981
Quintavalle A. C., *Il lavoro e la fotografia*, in «Storia fotografica del lavoro in Italia», Bari 1981
- QUINTAVALLE 1983
Quintavalle A. C., *Messa a fuoco: studi sulla fotografia*, Milano 1983
- QUINTAVALLE 1993
Quintavalle A. C., *Muri di carta: fotografia e paesaggio dopo le avanguardie*, Milano 1993
- RIVALLIN 2019
Rivallin M., *André Kertész, Tires/viscose*, catalogo della mostra, Bologna, ottobre – novembre 2019, fondazione Mast, Bologna 2019
- RODESCHINI 2019
Rodeschini M. C., *La fotografia del no*, Bergamo 2017
- SCOPINICH 1943
Scopinich E. F., *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Milano 1943
- SONTAG 1943
Sontag S., *Sulla fotografia*, Torino 2004
- TESTA 1943
Testa G., *Leumann: una famiglia e un villaggio fra dinastie e capitali*, Torino 2000
- VALTORTA 2012
Valtorta R., *Professione fotografo dell'industria*, in «Fotografi in archivio: studio Da Re», Bergamo 2012

VALTORTA 2017

Valtorta R., *Tempo ciclico e ipertesto*, Milano 2017

VINTI 2010

Vinti C., *L'impresa del design: lo stile Olivetti. Una via italiana all'immagine di impresa*, Luccioni 2010

ZANNIER 2009

Zannier I., *La fotografia in archivio*, Firenze 2009

ZANNIER 1989

Zannier I., *L'industria in posa*, Roma 1989

ZANOT 2019

Zanot F., *Foto/Industria 2019*, catalogo della mostra, Bologna, ottobre – novembre 2019, fondazione Mast, Bologna 2019

ZORZI 1999

Zorzi R., *Ivrea e la Olivetti dal 1967 al 1985 nelle fotografie di Gianni Berengo Gardin*, Torino 1999