



**Università
degli Studi
di Palermo**

AREA RICERCA E TRASFERIMENTO TECNOLOGICO
SETTORE DOTTORATI E CONTRATTI PER LA RICERCA
U. O. DOTTORATI DI RICERCA

Dottorato di ricerca in Scienze della Cultura
Dipartimento di Cultura e Società
Settore Scientifico Disciplinare M-GGR/01

**Dietro l'altra metà di New York
Il racconto di Jacob Riis e l'immaginario razziale dei
tenements tra scrittura visuale e verbale**

IL DOTTORE
MARIO BADAGLIACCA

LA COORDINATRICE
PROF. SSA GIULIA DE SPUCHES

LA TUTOR
PROF. SSA GIULIA DE SPUCHES

CICLO XXXVII
ANNO CONSEGUIMENTO TITOLO 2025

Indice

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO I LA FOTOGRAFIA COME FENOMENO SOCIALE E CULTURALE.....	8
1.1 Cenni sull'evoluzione tecnologica della fotografia nell'Ottocento.....	8
1.2 La fotografia come strumento estetico e sociale	12
1.3 La rappresentazione visuale dei volti e dei corpi. Tra fotografia burocratica e scientifica.....	18
1.4 Le immagini fotografiche come strumento di costruzione della memoria collettiva tra archivi pubblici e privati	32
CAPITOLO II IL FIVE POINTS E L'IMMAGINARIO POPOLARE SUI <i>TENEMENTS</i> DI NEW YORK.....	46
2.1 Brevi cenni sull'ideologia <i>White Protestant American</i>	46
2.2 Il Five Points e i <i>tenements</i> di New York	49
2.3 L'immaginario popolare sui <i>tenements</i> e una lettura iconotestuale delle riviste illustrate	57
CAPITOLO III LO SGUARDO DI JACOB AUGUST RIIS SUGLI ITALIANI DI NEW YORK. TRA SEMANTICA VERBALE E SEMANTICA VISUALE	67
3.1 Jacob August Riis. Dalla precaria esperienza del migrante al giornalismo	67
3.2 Jacob Riis tra <i>muckraking journalism</i> e <i>public lectures</i>	75
3.3 L'ambiguità retorica di Riis in <i>How the Other Half Lives</i> . Tra semantica verbale e semantica visuale	81
3.4 Jacob Riis e il lavoro sul campo. L'influenza della tecnologia fotografica sulla scena e sul risultato estetico finale	90
3.5 La relazione strutturale tra testi e immagini fotografiche in <i>How the Other Half Lives</i>	101
3.6 L'eredità di Jacob August Riis e le nuove prospettive di ricerca tra archivi, memoria e traduzioni culturali <i>Italian American</i>	116
BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO	139

Introduzione

La presente ricerca vuole dare delle risposte a una serie di quesiti riguardo la figura di Jacob August Riis (1849-1914) e le sue opere, in particolare di *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York* (1890). Lo scopo della ricerca è comprendere l'influenza e il contributo di Riis nella costruzione dell'immaginario collettivo americano nei confronti delle comunità migranti di New York, in particolare quella italiana, il suo ruolo nella costruzione di una narrazione epica nazionale egemonica, e l'eredità lasciata da Riis in termini di archivio pubblico nazionale. La ricerca decostruisce la figura complessa e controversa di Jacob Riis. Egli è spesso definito un precursore della fotografia documentaria, giornalista, riformatore, e anticipatore del *muckraker journalism*, ovvero quella forma di giornalismo che coniuga il lavoro investigativo e d'inchiesta sul campo con l'obiettivo di ottenere delle riforme sociali. Riis è un riferimento che anche in tempi recenti è stato preso come modello di impegno civile, ispirando generazioni di riformatori e *policy makers*. Oggi i luoghi pubblici dedicati alla sua memoria sono molteplici. L'eredità fotografica che ha lasciato – salvatasi dalla distruzione, anni dopo la sua scomparsa, per un caso fortuito – è considerata di inestimabile valore. Per quel che riguarda la fotografia documentaria, Riis è stato il primo a utilizzare un approccio documentaristico attraverso il racconto per immagini fotografiche dei fenomeni sociali, aprendo la strada a quella che diventerà la fotografia documentaria.

Eppure, Riis è ritenuto anche una figura controversa. La complessità della sua esperienza di vita e il paradosso che apparentemente emerge nel rapporto tra la sua scrittura giornalistica sulle comunità migranti, fondata su analisi cariche di pregiudizi e razzismo, e la sua fotografia, che invece appare di impronta umanista, pongono interrogativi sul suo percorso. Infatti, diversi studi su questo autore, in particolare quelli di Peter Hales (1984) e Bill Hug (1997), segnalano un forte scarto qualitativo tra la scrittura verbale e le immagini fotografiche di Riis all'interno di *How the Other Half Lives*. Di conseguenza, la ricerca vuole partire dall'analisi di quest'ambiguità di fondo, aprendo poi ad ulteriori domande in merito l'opera e la figura di Riis. In particolare, se è vero che le fotografie di Riis sono molto potenti e qualitativamente migliori della sua scrittura, sono veramente così differenti dai testi nei termini del linguaggio visuale utilizzato e in ciò che comunicano? Qual è il posizionamento e la percezione culturale nella lettura che l'osservatore americano ha delle foto di Riis? Dal punto di vista visuale, le immagini fotografiche di Riis sono così distanti dalla tradizionale rappresentazione dei migranti delle illustrazioni delle riviste, prima dell'avvento della fotografia? Se questi due supporti visuali sono diversi, in cosa si differenziano rispetto al modo in cui descrivono i migranti negli Stati Uniti? Qual è stato il contributo di Riis nella

costruzione di un immaginario sulle comunità migranti e sugli italiani di New York, un contributo tale da ispirare anche il cinema? Oggi, come viene percepito l'archivio di Riis nei termini di una memoria storica nazionale? Come viene recepito il suo lavoro dalla prospettiva delle comunità rappresentate e descritte in *How the Other Half Lives*?

Per dare risposta ai quesiti posti, ho applicato una metodologia che tiene conto di diversi ambiti di analisi al tempo stesso. L'analisi complessiva della figura e dell'opera di Riis necessita di differenti livelli di lettura. Per raggiungere tale scopo, è stato utile considerare tre macroaree di analisi, interconnesse tra loro. Queste sono costituite in primis dal contesto socioculturale nel quale le immagini sono state prodotte e osservate e ciò che ruota intorno alle immagini fotografiche (Banks 2001; 2007; 2025). Segue poi il contesto semantico fotografico e visuale, che include un'analisi di *How the Other Half Lives* in termini fototestuali (Cometa 2012 e 2020; Coglitore 2008 e 2016; Carrara 2020). La lettura fototestuale permette di andare oltre il tradizionale metodo comparativo utilizzato finora dagli studi che hanno analizzato la scrittura verbale e visuale di Riis. Infine, l'ultima macroarea di analisi ha tenuto conto del contesto di archivio, ovvero della natura dell'eredità di Riis, e del rapporto tra le immagini fotografiche come oggetto di memoria storica e il loro ruolo di fonte primaria nella costruzione degli archivi (Tucker 2009; Heath 2015; Michels 2018; Mortom 2020).

Per poter comprendere appieno questi tre ambiti di analisi, la ricerca si sviluppa attraverso un percorso multidisciplinare inerente alle scienze sociali, e strutturato sulla fotografia come fenomeno sociale e culturale. Nel primo capitolo, verrà fornita una panoramica iniziale sull'epoca storica nella quale la tecnologia fotografica nasce e vive un periodo di fermento sperimentale. Il capitolo inizia con una panoramica delle prime invenzioni di Louis Mandé Daguerre, William Fox Talbot, Joseph Nicéphore Niépce, e gli ulteriori sviluppi in ambito tecnologico. L'attenzione è posta soprattutto sul modo in cui la diffusione della fotografia ha un impatto culturale e sociale, e dunque sul modo in cui la fotografia viene recepita dalla società occidentale di metà Ottocento. Questo passaggio è anche propedeutico a comprendere il modo in cui la ritrattistica fotografica si inserisce nella lunga tradizione della ritrattistica pittorica. Tra realismo e arte, verrà evidenziato il punto di rottura culturale e visuale che si instaura tra le due discipline. Nello specifico, esso consiste nel modo in cui l'osservatore si relaziona con modalità differenti ai ritratti pittorici e a quelli fotografici. Nel capitolo iniziale, verrà descritto il ruolo dello strumento fotografico, soprattutto attraverso la ritrattistica dei volti e dei corpi, e la sua applicazione nelle scienze positiviste e nella burocrazia degli Stati. Il primo capitolo si chiude con il ruolo delle immagini fotografiche come strumento di costruzione della memoria collettiva per gli archivi pubblici e privati. Questo primo capitolo è propedeutico per poter comprendere gli strumenti teorici e la metodologia che verranno adottati nel capitolo finale, dedicato

all'analisi di *How the Other Half Lives*, ma anche per comprendere in maniera approfondita il modo in cui Riis utilizza lo strumento fotografico e si relaziona in maniera sperimentale alla tecnologia fotografica. Il capitolo si conclude con il ruolo delle immagini fotografiche come strumento di costruzione della memoria collettiva tra archivi pubblici e privati. Nel paragrafo dedicato a questo tema, verranno affrontati gli studi sulla decostruzione degli archivi come strumento di consolidamento di narrative egemoniche da parte di un gruppo sociale dominante. Al tempo stesso, viene affrontato il ruolo delle immagini fotografiche come oggetto della memoria, che fissa un evento storico al quale si attribuisce valore, e che consolida le narrative egemoniche degli archivi. Nel descrivere il rapporto tra fotografia (soprattutto quella di ritratto), archivi e potere, verranno presi come esempio pratico gli archivi coloniali.

Il secondo capitolo fornisce delle informazioni essenziali per comprendere il contesto sociale, culturale e urbano con il quale Riis si confronta. Inizialmente verrà chiarito l'utilizzo di alcuni termini sociologici che definiscono il gruppo sociale egemonico negli Stati Uniti. Mi riferisco ai termini *White Anglo-Saxon Protestant (WASP)*, *White Protestant American* e *Anglo-Protestant American* (Hacker 1957; Baltzell 1964; Kaufmann 1999; Kharem 2006). Lo scopo è definire in maniera chiara il loro utilizzo in base a quelle che possono essere le peculiari sfumature di significato sociologico che ogni termine porta con sé. Il capitolo fornirà anche una panoramica del Lower East Side di Manhattan, in particolare dell'area urbana che, all'epoca di Riis, veniva chiamata Five Points. Il Five Points era lo spazio di insediamento urbano principale delle comunità migranti che per tutto l'Ottocento sono approdate a New York. È proprio all'interno di quest'area urbana che sorgeranno i *tenements*, gli alloggi nei quali milioni di migranti europei e asiatici hanno vissuto in condizioni di degrado dalla prima metà dell'Ottocento alla prima metà del Novecento, e che verranno documentati da Jacob Riis. Sarà fornita una panoramica sulla genesi ed evoluzione dei *tenements*, e la loro composizione sociale. Essa è utile a comprendere nel dettaglio il soggetto principale del lavoro di Riis, come anche gli scopi che l'autore si prefissava di raggiungere. Il secondo capitolo affronta anche l'immaginario popolare che si costruirà attorno a quest'area, carico di paure e pregiudizi da parte del pubblico americano. Per comprendere meglio questo immaginario, sarà evidenziato il ruolo delle riviste illustrate e del giornalismo che narra i fatti di cronaca del Five Points, quasi sempre attraverso narrazioni sensazionalistiche.

Il terzo capitolo è dedicato alla decostruzione del percorso che ha portato Jacob Riis alla stesura di *How the Other Half Lives*, e a un'analisi specifica di questa pubblicazione. Nel tentativo di ricostruire il contesto sociale e culturale, come primo passaggio metodologico ho preso in considerazione l'influenza della sua esperienza di vita da migrante danese negli Stati Uniti, i primi passi mossi con la tecnologia fotografica e applicati al suo

lavoro da agente pubblicitario, e le abilità performative di scrittura giornalistica e fotografica acquisite nel tempo, prima della pubblicazione della sua opera più importante. Sarà affrontata la carriera di giornalista di cronaca che lo ha condotto verso i *tenements* di New York. Nell'analisi biografica è stato messo in risalto anche il ruolo della cultura protestante per l'autore e l'influenza che hanno avuto su di lui attivisti e riformatori dell'epoca, quali Felix Adler, Charles Wingate e Charles Chandler. Infine, è apparso importante decifrare l'influenza delle abilità comunicative che Riis ha maturato attraverso i numerosi incontri pubblici, ai quali ha partecipato come relatore, e mettendo in scena i racconti sui *tenements* attraverso la performatività *vaudeville*.

Dopo il percorso biografico di Riis, nel terzo capitolo sarà discussa l'ambiguità retorica presente in *How the Other Half Lives*, e come questa è segnalata dagli studiosi dell'opera di Riis, citati in precedenza. Saranno proposti i differenti punti di vista e i punti di convergenza negli studi svolti attorno a Riis. I due paragrafi finali cercheranno di chiarire questa tensione ambigua tra semantica verbale e visuale. Per raggiungere tale scopo, tratterò i contorni della figura di Riis attraverso una prospettiva originale, che mette insieme le teorie delle scienze sociali e degli studi visuali e la mia esperienza di fotografo documentario, che ha documentato per anni le condizioni di vita dei migranti attraverso le frontiere mediterranee e balcaniche. Verrà ricostruita la modalità di lavoro sul campo da parte di Riis, l'influenza della tecnologia fotografica da lui utilizzata, l'interazione con la scena e i soggetti ripresi. Partendo da questa prospettiva, attraverso l'analisi di alcune delle sue immagini fotografiche più celebri, tenterò di spiegare il risultato estetico finale raggiunto da Riis nella rappresentazione degli italiani e di altre comunità di migranti. All'interno di quest'ambito, riprenderò il rapporto tra i ritratti fotografici, nello specifico quelli di Riis, e il posizionamento dell'osservatore americano nei confronti dei soggetti rappresentati. Spiegherò i meccanismi che si nascondono nell'osservazione dei ritratti fotografici, applicati alle immagini fotografiche di Riis, attraverso le prerogative culturali che influenzano il modo in cui l'osservatore dà forma all'immagine dentro di sé, e al modo in cui il soggetto ritratto diviene un *alter ego* dell'osservatore. Nel terzo capitolo tenterò di chiarire il rapporto ambiguo che Riis ha con la fotografia, e la sua presunta presa di distanza da questa. Benché egli sia uno dei fotografi più celebri, e sia considerato un precursore della fotografia documentaria, Riis non si è mai definito fotografo. Questa presunta presa di distanza di Riis dalla fotografia rappresenta uno degli aspetti più misteriosi della sua figura. Cercherò di decifrarne le ragioni sciogliendo la tensione che si istaura nel considerare la fotografia come arte e come prova documentaria del reale. Decifrare questo aspetto, permetterà di comprendere con maggior precisione i contorni del lavoro e gli scopi di Riis. Alla fine del terzo capitolo, analizzerò la relazione strutturale tra i testi e le immagini fotografiche in *How the Other Half Lives*. Nel farlo, utilizzerò la prospettiva fototestuale accennata in precedenza,

ovvero considerando la pubblicazione come ‘un ecosistema mediale’ (Carrara 2020), mettendo in interrelazione la struttura e il *layout* del libro, i testi e i paratesti, le immagini fotografiche intese non solo singolarmente, ma anche come serie fotografica (Cometa 2016). L’analisi fototestuale di *How the Other Half Lives*, permetterà di comprendere appieno il modo in cui Riis ha tentato di raggiungere il suo scopo principale, ovvero sensibilizzare l’opinione pubblica per ottenere delle riforme sociali sui *tenements*. Al tempo stesso, permetterà di comprendere meglio il contesto sociale e culturale nel quale Riis opera, e dal quale viene influenzato nel suo approccio comunicativo complessivo.

Nelle conclusioni della ricerca, metterò a sistema le analisi svolte su Jacob Riis e *How the Other Half Lives*, per comprendere la sua eredità come narrazione egemonica nazionale, che per alcuni gruppi sociali americani affondata le radici in un’ideologia che si costruisce sulla malinconia di un passato mitico. Verranno evidenziati i limiti e i punti di forza del suo percorso e dell’eredità da lui lasciata. La ricerca si concluderà con alcuni esempi dei progetti archiviali sulla memoria storica degli *Italian Americans*, che oggi tentano di fornire una voce alternativa a quella fino a ora dominante, e che Riis ha contribuito a rafforzare. Infine, verrà discusso il modo in cui le sue immagini fotografiche vengono percepite oggi dagli eredi di chi ha vissuto all’interno dei *tenements* o in situazioni di miseria e povertà, a volte ribaltando il significato del discorso egemonico, e costruendo una memoria storica familiare e comunitaria basata sull’archetipo del *self made man*, a volte percepito come contraddittorio all’interno della stessa comunità *Italian American*.

Capitolo I La fotografia come fenomeno sociale e culturale

1.1 Cenni sull'evoluzione tecnologica della fotografia nell'Ottocento

Benché la nascita della fotografia moderna venga fissata per convenzione nella prima metà dell'Ottocento, con le sperimentazioni di Louis Mandé Daguerre (1797-1851) e William Fox Talbot (1800-1877), in realtà l'uomo da diversi secoli si confrontava con la sperimentazione di modalità e strumenti utili a ricreare una rappresentazione della realtà attraverso fenomeni ottici. La tecnica della camera oscura (o camera ottica), è già descritta nel IV sec. A. C. dal filosofo cinese Mo-Tzu, il quale condusse importanti studi sui fenomeni ottici. Successivamente, i principi ottici alla base della camera ottica vennero discussi da Euclide in *Optica* e da Aristotele nei suoi *Problemata* (Incardora 1998; Purtle 2018). Aristotele descrisse come durante i fenomeni di eclissi, il sole proiettasse molteplici immagini a forma di mezzaluna di sé stesso sul terreno circostante. Probabilmente era un effetto ottico generato dalle foglie intorno a lui, le quali creavano delle fessure transitorie che si comportavano come dei fori stenopeici. Attraversate dalla luce solare, queste proiettavano delle molteplici immagini della silhouette del suo corpo sul terreno. In seguito a questa osservazione, Aristotele costruì un suo dispositivo costituito da una camera oscura con un unico piccolo foro per far entrare la luce. La sua descrizione di questo dispositivo nei *Problemata* probabilmente è la prima testimonianza scritta conosciuta di una camera oscura. Nei secoli successivi, la camera oscura venne ulteriormente sperimentata in luoghi diversi. Un esempio sono le sperimentazioni del matematico Ibn al-Haytham (965-1038) in Iraq, del filosofo e scienziato inglese Roger Bacon (1214-1292), Leonardo da Vinci (1452 - 1519), per citare alcuni dei nomi più celebri. Probabilmente dal 1400, la camera ottica iniziò ad essere utilizzata da diversi pittori per avere delle proiezioni di scenari esterni da poter dipingere (ancora oggi molti pittori utilizzano le fotografie esattamente allo stesso modo). Tra i pittori ai quali si attribuisce l'utilizzo della camera ottica si annoverano Johannes Vermeer (1632-1675), Canaletto (1697-1768), Luigi Vanvitelli (1700-1733), e altri ancora (Hockney 2001; Steadman 2005; Kobayashi-Sato 2006). In realtà, riguardo alcuni artisti è ancora aperto il dibattito sul loro presunto utilizzo della camera oscura (Löthy 2005). Ciò che sappiamo con certezza è che dal Rinascimento in poi, la sperimentazione di supporti ottici, e in particolare della camera oscura, continuò a essere svolta con costanza e raffinata nel tempo con l'evoluzione di modelli più piccoli e trasportabili (Delsaute 1998).

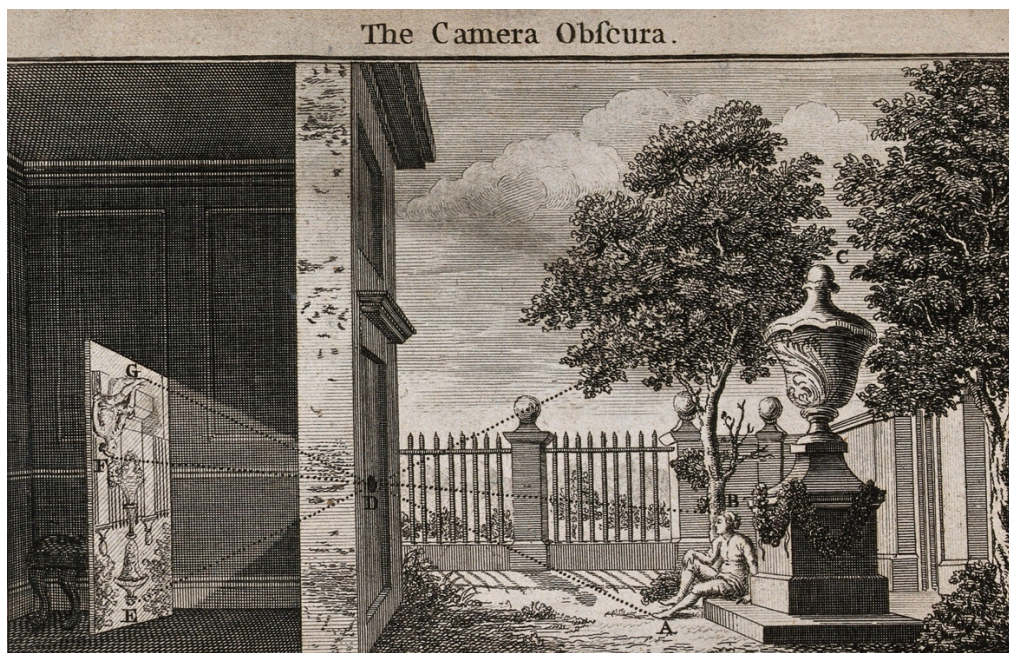


Figura 1 The Camera Obscura. Principio ottico della camera ottica, stampa engraving del 1752.

Crediti: Wellcome Collection (<https://jstor.org/stable/community.24857348>).

Il funzionamento della camera oscura sfrutta un effetto ottico molto semplice, ma che sarà fondamentale per la sperimentazione delle camere fotografiche nell'Ottocento. I fenomeni ottici alla base della camera oscura sono utilizzati ancora oggi, e continuano a costituire la base della fotografia, al di là dell'evoluzione tecnologica dello strumento fotografico con l'avvento del digitale. Tali fenomeni ottici hanno infatti costituito in ogni epoca, le basi per strumenti diversi di riproduzione o proiezione di immagini. Un esempio è la 'lanterna magica', la quale verrà discussa in dettaglio più avanti, antesignana dei nostri proiettori. Il suo apparato di funzionamento ottico ha contribuito alla nascita dei proiettori moderni, tra i quali quelli per immagini in movimento, e quindi anche della cinematografia. Il funzionamento ottico della 'lanterna magica' è lo stesso della camera oscura. Questo fenomeno ottico si basa sul principio che i raggi luminosi provenienti da un oggetto fortemente illuminato, passando per una piccola apertura, chiamata foro stenopeico, si incrociano proiettandosi su una superficie piana. In questo modo si formerà un'immagine rovesciata invertita dell'oggetto reale proiettato (fig. 1). Per far sì che l'immagine sia visibile, è necessario che la superficie che funge da schermo sia posta all'interno di una stanza in cui il livello di luminosità sia considerevolmente più basso di quello dell'oggetto esterno proiettato. Da qui il nome camera obscura. Dunque, l'immagine viene proiettata capovolta. Questo problema si è posto fino all'avvento delle fotocamere reflex, il cui nome prende spunto dal fatto che queste fotocamere hanno al loro interno uno specchio. Inizialmente si utilizzava un normale specchio piano, ma successivamente fu introdotto un pentaprisma per permettere un raddrizzamento dell'immagine al momento dell'inquadratura nel mirino

ottico¹. Benché la sperimentazione delle reflex iniziò intorno al 1860, con lo sviluppo di alcuni modelli, tra i quali la Graflex utilizzata a inizi Novecento e utilizzata da diversi fotografi, tra i quali si annovera Lewis Hine, occorrerà attendere gli anni '30 del Novecento per avere i primi prototipi 35 mm, che contribuiranno ad aprire la strada alla fotografia come prodotto di massa.

Nella prima metà dell'Ottocento, le sperimentazioni della camera oscura vennero affiancate dalla sperimentazione di supporti fotosensibili, ovvero capaci di 'catturare' e fissare una immagine. La prima riproduzione fotografica, fino ad oggi conosciuta, è Vista dalla finestra a Gras (1826) di Joseph Nicéphore Niépce. Questa consiste in una eliografia per la quale occorre un'esposizione di circa otto ore (Clarke 2009). Questa riproduzione fotografica evidenziò però i limiti tecnici e scientifici che ancora, negli anni '20 dell'Ottocento, ponevano degli ostacoli ai fotografi. Essi riguardavano soprattutto la complessità del processo, i tempi di esposizione lunghi e la conseguente incapacità di catturare soggetti in movimento, l'impossibilità di riprodurre la stessa immagine in più immagini uguali. Per Beaumont Newhall (1980), quella che chiamiamo fotografia non è altro che l'applicazione combinata di fenomeni ottici e chimici da tempo già conosciuti agli uomini, ma che ancora all'epoca di Niépce richiedevano ulteriori sperimentazioni. A ogni modo, questa prima immagine fotografica permise di avere una riproduzione fedele della realtà senza la mediazione della pittura o dei disegni.

Il secondo passaggio dal punto di vista tecnologico fu la sperimentazione del dagherrotipo nel 1839 in Francia. Esso prende il suo nome dal suo inventore, Louis Jacques Mandé Daguerre, il quale sviluppò l'idea sulla base delle idee e delle sperimentazioni eliografiche di Niépce. La dagherrotipia è una tecnica complessa di procedimento fotografico di immagini, che in questa sede sarebbe dispendioso descrivere nel dettaglio. In generale, si tratta di una lastra di rame nella quale, per elettrolisi, viene applicato uno strato di argento, successivamente reso fotosensibile da dei vapori di iodio. Il passaggio raggiunto con il dagherrotipo, fu la riduzione del tempo di esposizione che l'eliografia richiedeva, portandolo fino a quindici minuti. Il punto di forza del dagherrotipo era la sua capacità di riprodurre i dettagli e un'ampia gamma tonale rispetto alle eliografie, ma esso aveva però dei limiti che ne causarono un declino, dopo una iniziale diffusione, soprattutto in Francia (Clarke 2009). Il più grosso limite è che l'immagine ottenuta non poteva essere riproducibile (Clarke 2009). Ma c'erano ulteriori limiti tecnici della dagherrotipia. I tempi di esposizione,

¹ Prima dell'introduzione del pentaprisma, le reflex avevano solo uno specchio che raddrizzava l'immagine nella sua verticale alto-basso, capovolgendola, ma non nel lato sinistra-destra. Esempio di ciò è il cosiddetto sistema a pozzetto. Con questo sistema, l'immagine resta speculare sul lato sinistra-destra, e così quando ci si sposta per esempio a sinistra, l'immagine nel mirino sembra correre verso destra e viceversa. La gestione di tale meccanismo richiede un buon esercizio da parte del fotografo. Nelle fotocamere pentapristmatiche invece, l'immagine è raddrizzata completamente.

se pur più brevi rispetto al passato essendo passati da ore a minuti, rimanevano comunque lunghi. Per cui, un minimo movimento del soggetto in posa o della camera, causava grosse sfocature dell'immagine. Questo poneva un limite importante considerato che la fotografia era rivolta soprattutto a immortalare gli spazi urbani delle città con il loro movimento di persone e carri. Andava meglio con la fotografia di ritratto in studio, ma ciò richiedeva che il soggetto rimanesse immobile per lunghi minuti, a volte supportato da sostegni che lo tenevano fermo. Questo spiega anche perché molte delle fotografie dell'epoca, sono soprattutto immagini di still life, il corrispettivo della natura morta in pittura. Una delle prime immagini prodotte da Daguerre fu infatti Interno di Atelier (1837), che ritrae degli oggetti su un banco da lavoro davanti una finestra ben illuminata.

Il dagherrotipo diede forte impulso alla sperimentazione di ulteriori tecniche di ripresa fotografica e sviluppo delle immagini. Il passaggio successivo si ebbe con lo scienziato e artista William Fox Talbot, il quale annunciò in Inghilterra una nuova tecnica chiamata calotipia, qualche tempo dopo l'annuncio del dagherrotipo di Daguerre in Francia. Talbot era convinto che Daguerre avesse messo a punto un processo fotografico simile, per cui decise di annunciare subito anche lui la nuova sperimentazione, ponendo di fatto le basi della fotografia moderna e una competizione sul piano della sperimentazione fotografica. Egli fu il primo a realizzare un nuovo procedimento fotografico basato sul negativo/positivo. Il processo, finalmente, diede la possibilità di avere dei negativi che fungessero da "calco" e dai quali poter riprodurre più copie positive della stessa immagine. Le prime sperimentazioni di successo di Talbot erano una serie di fotografie, tra cui l'immagine Disegno fotogenico (1844), ottenute rendendo fotosensibile dei normali fogli da scrittura. Talbot riuscì a renderli fotosensibili usando del sale e del nitrato di argento, e successivamente fissandone lo sviluppo lavando il foglio con ioduro di potassio. A questi fogli venivano applicate delle foglie, fiori oppure dei merletti che attraversati dalla luce imprimevano la loro immagine sulla carta. L'immagine risultava però invertita nei toni, diventando di fatto un negativo fotografico. Questo passaggio tecnico ebbe un'importante rilevanza culturale riguardo la fotografia, che adesso poteva essere replicata all'infinito.

La corsa alla sperimentazione fotografica ebbe un ulteriore passo in avanti con il medico inglese Richard Leach Madox (1816-1902). Nel 1887 egli mise a punto le prime lastre fotografiche di vetro con gelatina di bromuro d'argento. Questa sostanza, prodotta dalla miscela di argento e bromo, diviene fotosensibile alla luce. Applicato alla lastra di vetro, permetteva di imprimere delle immagini negative, che attraverso il procedimento di riproduzione di stampa potevano essere replicate in positivo. Il valore aggiunto di questa evoluzione scientifica fu il fatto che finalmente era possibile fotografare su tempi di esposizione molto bassi, e con un livello di nitidezza superiore ai processi utilizzati fino a quale momento.

L'invenzione di Madox delle stampe ai sali di argento aggiunse un tassello all'evoluzione della tecnica e dei processi fotografici verso la direzione della pellicola fotografica. Già dal 1884, negli Stati Uniti apparvero le prime pellicole a rullo. Queste erano prodotte da George Eastman, il quale, nel 1888, mise in commercio il primo apparecchio Kodak che consisteva in una fotocamera di piccole dimensioni, con un'unica velocità di scatto (1/25 di secondo), e con un'ottica a focale fissa (Olivier 2007). La fotocamera, che peraltro costava relativamente poco rispetto le camere fotografiche in legno di Talbot, ed era facile da usare. Da qui il famoso slogan Kodak: "Voi premete il bottone, noi facciamo il resto". Mentre la Kodak era uno strumento volto tendenzialmente a un pubblico più vasto e generico, i fotografi professionisti utilizzavano altri tipi di fotocamere che nel frattempo si erano evolute. Infatti, di pari passo all'evoluzione dei processi fotografici e dei supporti di stampa dei negativi, ulteriori sperimentazioni venivano condotte anche sulle fotocamere, con un forte fermento da parte degli inventori e del pubblico in generale.

Per comprendere il successo della fotografia, occorre contestualizzarla al periodo storico nella quale è nata. Fin dalle prime sperimentazioni di Niépce, essa suscitò un enorme fascino per il pubblico. Ciò che colpiva era soprattutto la sua capacità 'magica' di catturare e riprodurre la realtà. Tutt'altro che strumento magico, essa era invece figlia dell'illuminismo e del positivismo, non a caso nacque in piena rivoluzione industriale. Essa era il frutto di continue e nuove sperimentazioni sia per quel che riguarda l'apparecchio fotografico che genera l'immagine, sia sull'aspetto tecnico della riproduzione dell'immagine su un supporto fotosensibile e sulla conseguente replica di immagini in serie. In entrambi gli stadi del processo fotografico convergevano tanta abilità artigianale, coadiuvata dalla conoscenza di discipline scientifiche quali: l'ottica, la fisica, la meccanica, la chimica, la matematica. Essere fotografi voleva dire avere molta manualità e un interesse e una conoscenza di base di queste discipline. Questo era necessario per comprendere il funzionamento delle apparecchiature e saperle manipolare per avere soluzioni pratiche di fronte ai limiti tecnologici.

1.2 La fotografia come strumento estetico e sociale

Riguardo la teoria fotografica, vengono individuati tre momenti storici chiave per quel che riguarda la teoria e il dibattito sulla fotografia. Il primo inizia negli anni '30 dell'Ottocento, dunque dal momento in cui la fotografia viene inventata. Il secondo e il terzo periodo si avranno negli anni '20 e negli anni '60 e '70 del Novecento, (Bate 2017). Ognuno di questi momenti storici esprime un nuovo modo di intendere la fotografia, ponendo riflessioni che ancora oggi rimangono fondamentali. Fin dalle sue prime evoluzioni

tecnologiche la fotografia ha un'ampia diffusione e un impatto sociale per la società occidentale. Essa cambia le modalità con le quali la società si auto-rappresenta dal punto di vista visuale, o sul modo in cui vengono rappresentate le altre culture e società non europee. Dai suoi esordi, la fotografia apre un dibattito che vede al suo centro la funzione dello strumento fotografico come rappresentazione del reale, e i tentativi di darle una dignità come disciplina artistica alla pari della pittura. A distanza di più di un secolo, la fotografia spinge a porre le stesse domande. Un esempio è chiedersi fino a che punto essa è in grado di dare una rappresentazione esatta della realtà, oppure se può essere considerata arte una tecnica di riproduzione che rimanda all'atto di copiare (Benjamin 1955 [2000]; Sontag 1977 [2004]; Bate 2017). Questa tensione tra presunta riproduzione del reale e strumento di arte crea uno spazio di ambiguità dal quale la fotografia non riesce a liberarsi. In questa sede non voglio addentrarmi in termini approfonditi sull'analisi del rapporto tra arte e fotografia. Benché la tensione tra arte e fotografia sia un tema al quale fare inevitabilmente cenno, tenterò di concentrare l'attenzione sull'eredità della fotografia dalla pittura di ritratto intesa come forma espressiva il cui intento è quello di rappresentare il soggetto umano. Il passaggio di consegne tra la pittura e la fotografia è utile a comprendere il ruolo del ritratto fotografico oltre l'ambito artistico, e forse anche a comprendere l'ambiguità dei significati attribuiti alla fotografia, e nei quali questa giace da sempre. Inoltre, il conflitto ereditario tra pittura e fotografia di ritratto permetterà di comprendere più avanti, il ruolo della ritrattistica come strumento di rappresentazione di minoranze e altre società da parte della società egemone europea.

Nel 1864 Marcus Aurelius Root, pittore statunitense divenuto fotografo, pubblicò *The Camera and the Pencil*. Nel libro egli si rifaceva alle idee dei pittori inglesi Sir Joshua Reynolds e John Ruskin per descrivere e nobilitare la pratica fotografica. Root affiancò alla fotografia le definizioni di bellezza e genio, oltre quelle comunemente utilizzate di scienza e invenzione. Per Root, se da un lato la fotografia al pari della pittura riproduce il bello, dall'altra esprime il senso di innovazione tecnologica tipico di un'epoca che vede le società occidentali spinte verso l'idea di modernità, e nel pieno di una rivoluzione industriale che vede il suo picco proprio in quegli anni. Tra arte e tecnologia, Root sostiene che il lavoro della fotografia pratica comunque deve essere paragonato a quello dell'artista professionista (Lee 2007). Ma Root rappresenta solo uno degli schieramenti contrapposti nel dibattito sulla natura della fotografia. Nella metà dell'Ottocento, mentre si sviluppavano e venivano pubblicizzate le prime invenzioni in ambito fotografico, il dibattito vedeva già un confronto tra i suoi detrattori e i suoi sostenitori. I primi la intendevano come una riproduzione meccanica della realtà, nella quale l'intervento creativo del fotografo non era equiparabile a quello del pittore. I suoi sostenitori invece, tentavano di elevarla allo stesso rango di altre discipline artistiche, soprattutto la pittura. Come accennato in precedenza, questa incertezza

sul posizionamento della fotografia emerge fin da subito. Non a caso il dagherrotipo, la prima invenzione che permise la riproduzione di immagini su un supporto fotosensibile, venne chiamato anche ‘immagine speculare’² (Clarke 2009: 3). Il nome attribuitogli ci fa comprendere senza mezzi termini che esso venne inteso come uno strumento che riproduce e copia la realtà. Proprio per queste sue capacità, nel momento in cui esso venne pubblicizzato suscitò molto clamore. Come racconta lo studioso Graham Clarke, la *Gazette de France* annunciò questa invenzione come qualcosa che “sconvolge tutte le teorie scientifiche sulla luce e sull’ottica, rivoluzionerà l’arte del disegno”. Continua l’autore: “non c’è da stupirsi che il pittore Paul Delaroche lamentò che da oggi la pittura è morta” (ivi 5).

Agli esordi del dagherrotipo, come dichiarato da Delaroche, si pensa che la fotografia porterà a un declino della pittura. In effetti, il realismo delle immagini fotografiche non era raggiungibile dalla pittura, e forse non è un caso che il primo libro fotografico di Talbot, pubblicato nel 1844, ebbe il titolo di *The Pencil of Nature*. Per cui, sembrerebbe che la fotografia possa insinuare lo spazio delle arti visive occupato a pieno titolo dalla pittura, sostituendosi ad essa. In realtà, la fotografia più che portare a un declino della pittura, instaurerà con essa una relazione di reciproca influenza mai interrotta. Ad esempio, negli anni a seguire, emerse l’opinione che l’impatto della fotografia e della cinematografia sull’arte liberava la pittura dal tentativo di perseguire la rappresentazione fedele della realtà, permettendole di esplorare altre strade e dar vita ad ulteriori correnti pittoriche svincolate dal realismo (Schaaf 1979). Pensare al rapporto tra fotografia e pittura come relazione duale, implica un ripensamento nel modo di intendere il rapporto tra fotografia e arte. Come afferma Walter Benjamin (1957):

È infatti significativo che il dibattito si sia maggiormente irrigidito quando concerneva l’estetica della fotografia in quanto arte, e quanto ometteva per esempio di gettare anche solo un’occhiata al fenomeno sociale, ben più ovvio, dell’arte in quanto fotografia (71).

La fotografia cambia l’arte e rinnova le vecchie discipline artistiche. Benjamin continua citando il pittore e fotografo Moholy-Nagy, e affermando che:

Le possibilità creative del nuovo si rivelano in genere lentamente attraverso quelle forme vecchie, quei vecchi settori espressivi che in fondo, attraverso la comparsa del nuovo, sono già liquidati ma che, sotto la pressione della novità incombente, si abbandonano a un’euforica fioritura (74).

² Il termine fotografia fu utilizzato per la prima volta nel 1839 da Sir John Herschel durante una conferenza alla Royal Accademy (Clarke 2009).

Ciò che afferma Benjamin attraverso le parole di Moholy-Nagy, riporta a quanto detto in precedenza riguardo la presunta liberazione della pittura dal realismo e lo spostamento verso nuove forme e correnti espressive. Al tempo stesso però, l'interazione reciproca tra il 'vecchio' e il 'nuovo' implica anche l'eredità che la fotografia ha raccolto dalla pittura intesa come strumento di rappresentazione visuale. Questa eredità si trasmette in maniera del tutto naturale e si ritrova nei geni della fotografia. Occorre ricordare che la fotografia dovette mutuare dalla pittura tutte le regole formali ed estetiche dal punto di vista tecnico-compositivo. Il bilanciamento e gli equilibri degli elementi semantici, inclusi o sottratti all'interno dello spazio rettangolare dell'inquadratura, fanno sì che l'atto della composizione fotografica coincida con quello della composizione pittorica. Le regole mutate dalla pittura sono rimaste fino ai giorni nostri, e forse sono le prime basi compositive ad essere imparate da chi si approccia alla fotografia: sezione aurea, regola dei terzi, linee e punto di fuga, bilanciamento degli elementi. Oppure espedienti tecnico-compositivi quali la sfocatura dello sfondo, che non solo mette in risalto il soggetto in primo piano, separando i piani prospettici, ma crea un'atmosfera nella foto che produce una tensione nella lettura dell'immagine. La sfocatura non è lo stesso espediente utilizzato da Leonardo Da Vinci nella Gioconda? Cosa sono quelle montagne che si intravedono alle spalle di Monna Lisa, e che quasi ricordano la Divina Commedia? Ciò che vediamo è la vista dal suo palazzo o essa è in un altro luogo? Quale luogo può avere un paesaggio simile? In aggiunta al paesaggio quasi surreale, la sfocatura del dipinto, sotto forma di foschia, accentua un senso di irrealtà che rende queste domande ancora più misteriose. La sfocatura permette dunque di dare un'importante virata nella lettura e alle sensazioni che scaturiscono dal dipinto. Partendo dallo sguardo del soggetto che è rivolto verso l'osservatore, l'occhio esplora successivamente i particolari dello sfondo. Nel peregrinare dello sguardo sui dettagli del paesaggio, la sfocatura accompagna verso qualcosa di indecifrabile. Questo esempio riporta al nesso tra la tecnica fotografica e l'aspetto cognitivo della lettura delle immagini fotografiche. La tecnica e la tecnologia utilizzate definiscono lo stile di scrittura fotografica e di conseguenza il modo di leggere le immagini, lettura che a sua volta dipende da fattori socioculturali (Berger 1967 [2013]; 1980; 1996). La specularità tra pittura e fotografia, oltre che dall'aspetto tecnico e compositivo, è rafforzata dunque da aspetti culturali.

Il legame ereditario tra pittura e fotografia fu particolarmente evidente fin dagli esordi delle prime immagini fotografiche. Non a caso la prima corrente artistica della storia della fotografia, che è durata dal 1870 al 1920 circa, prende il nome di pittorialismo. In realtà, dagli inizi del '900 ci furono tentativi di rottura con la corrente pittorialista, con il movimento della Photo-Secession di Alfred Stieglitz (1864-1946) e Fred Holland Day (1864-1933). Nonostante ciò, la corrente pittorialista si esaurì solo con una nuova fase di avanguardia artistica e con la fotografia documentaria e umanista dagli anni '20 del Novecento. Per i

pittorialisti il ritratto è uno dei generi più importanti e diffusi, insieme alle foto di spazi urbani o still life, canoni rappresentativi acquisiti dalla pittura. La ripresa di soggetti e oggetti tipici del contesto pittorico ha spinto la fotografia verso la ricerca di scritture visuali con una semantica simile alla pittura. Questo ha forse contribuito all'assimilazione delle immagini fotografiche a quelle pittoriche, e ben oltre la fase pittorialista. A volte, quando ci si ritrova davanti un dipinto pieno di dettagli, si tende a paragonarlo per il suo realismo a un'immagine fotografica. Oppure, quante volte il pubblico odierno osservando le immagini fotografiche di reportage o fotogiornalismo, per inverso, è spinto a paragonarle a dei dipinti? Di conseguenza viene da chiedersi quante volte i fotografi, nel comporre l'immagine fotografica in fase scatto, cercano essi stessi un'estetica e una semantica visuale che rimanda alla pittura. La ricerca di un rimando dell'immagine fotografica alla pittura non avviene solo nell'occhio e nella lettura dell'osservatore, ma anche nella mente del fotografo, spesso in maniera del tutto istintiva e inconscia.

Tra i canoni pittorici prima menzionati, occorre accennare brevemente alla ritrattistica. Essa, al contrario delle foto panoramiche o di still life, mette al centro i soggetti con i loro volti e corpi. Questo elemento ha un ruolo decisivo, perché è nel ritratto che la fotografia trova una buona parte della sua versatilità di utilizzo. La ritrattistica, infatti, trova applicazione a livello commerciale, come ad esempio i ritratti privati in studio, ma anche nelle scienze positiviste o nella burocrazia statale e in quella che diventerà la fotografia documentaria e umanista. Così come era avvenuto storicamente per i ritratti pittorici, dall'Ottocento la ritrattistica fotografica divenne di gran moda. La fotografia benché richiedesse una certa manualità, era più veloce ed economica rispetto la pittura, la quale necessitava di abilità e tempi maggiori di realizzazione. Considerata l'ampia richiesta di ritratti fotografici, dalle grandi città i fotografi iniziarono a spostarsi anche in zone più remote (Bate 2017). Gli studi rimanevano però il luogo principale per la produzione di ritratti. Ciò era dovuto anche ai limiti imposti dalla tecnologia fotografica che non permetteva ancora una certa versatilità nel suo utilizzo in esterno, e occorreva portarsi dietro attrezzature ingombranti per riprodurre uno studio all'interno delle case dei soggetti fotografati o in esterno, nei giardini privati per sfruttare la luce naturale. Mentre in esterno è però il fotografo a doversi adattare alla luce, in studio avviene l'esatto contrario. Lo studio permette al fotografo di gestire la luce a suo piacimento. Benché anche in studio servisse una grande quantità di luce per esporre le lastre, i fotografi necessitavano anche dei bagni chimici per lo sviluppo delle fotografie (ivi 2017). Lo studio permetteva inoltre di immagazzinare materiali. Al suo interno venivano conservati i costumi spesso indossati dai clienti, e si potevano utilizzare diversi fondali. I set degli studi fotografici erano realizzati in maniera molto dettagliata. I teli utilizzati come fondale erano dipinti con maestria, e generalmente riprendevano ambienti naturali o neoclassici. Tra costumi e sfondi, l'essere

fotografati diventava una *performance*. L'atelier mostrava ai clienti che vi si recavano, la professionalità e le abilità del fotografo.

Fin dai suoi esordi e poi con la diffusione degli studi fotografici, appare interessante vedere anche come la fotografia abbia cambiato le convenzioni del ritratto commerciale che fino a quel periodo era stato una prerogativa dell'aristocrazia. Un esempio è il fotografo Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), noto con lo pseudonimo di Nadar. Attraverso i ritratti, Nadar si concentrò nel tentativo di idealizzare il soggetto dal punto di vista sociale, rimarcando il suo status in modo che venisse ammirato dal pubblico (Bate 2017). Egli riuscì a soddisfare la clientela che faceva parte di una borghesia emergente che aveva bisogno di evidenziare il proprio posto in società. La classe borghese era proiettata verso l'idea di modernità, ma al contempo rimaneva legata alla tradizione e a vecchie consuetudini sociali. Nadar trovò una sintesi perfetta tra la tradizione del ritratto aristocratico, accentuata dall'intimità prodotta dall'utilizzo del dagherrotipo, e un tocco di modernità fornito alle immagini fotografiche attraverso gli scenari, i costumi, gli accessori e la postura adottata dai soggetti. Interessante appare anche l'introduzione della *carte de visite* fotografica di Eugène Disdéri (1819-1889). Queste consistevano in piccole fotografie tascabili, che fungevano anche da biglietto da visita. Nel 1850, Disdéri inventò una camera fotografica con più obiettivi. Questo permetteva di catturare sulla lastra fotografica più immagini uguali e più piccole contemporaneamente, in base al numero di obiettivi utilizzati. In questo modo, egli riuscì ad abbattere i costi di produzione delle immagini fotografiche. Mentre i ritratti di Nadar erano rivolti all'alta borghesia, la *carte de visite* di Disdéri si rivolsero a una borghesia meno agiata. Anche le fotografie di Disdéri mettevano in risalto lo status sociale dei suoi clienti attraverso l'utilizzo degli stessi espedienti visivi di Nadar.

La descrizione del rapporto tra pittura e fotografia, la fotografia di ritratto commerciale in studio e gli esempi di Nadar e Disdéri, sono utili a comprendere come la fotografia abbia cambiato le consuetudini della rappresentazione e autorappresentazione visuale della società. Ciò avviene in un momento storico nel quale la rivoluzione industriale comporta trasformazioni sociali in Europa e negli Stati Uniti. In quegli anni emerge la nuova classe borghese, dinamica e attiva, e che sente la necessità di affermare il proprio status sociale in contrapposizione alle vecchie gerarchie sociali. Questa voglia di affermazione convive, da un lato, con il desiderio di guardare alla modernità e al futuro, ma dall'altro di affermarsi anche attraverso consuetudini tradizionali. La fotografia si presta bene a fornire narrazioni visuali che soddisfano questa richiesta. Essa è considerata come uno degli esempi più evidenti della modernità, e mostrare il proprio ritratto fotografico diviene uno status symbol. Essa è più pratica, veloce e meno costosa dei ritratti dipinti, e offre un senso di realismo che la pittura non può fornire. Dunque, se da un lato la fotografia mutua una forte eredità dalla pittura, dall'altra pone dei punti di rottura con essa, non solo dal punto di vista tecnologico

ma anche nel modo in cui le società occidentali percepiscono le immagini e si rapportano ad esse.

1.3 La rappresentazione visuale dei volti e dei corpi. Tra fotografia burocratica e scientifica

La fotografia si pone dunque come strumento ibrido tra espressione artistica e rappresentazione del reale. Quest'ultima applicazione in particolare, farà sì che l'utilizzo dello strumento fotografico avrà delle applicazioni inaspettate fin dal momento del suo sviluppo tecnologico e negli anni successivi. Pensata come strumento di riproduzione del mondo circostante con un'accuratezza superiore alla pittura, la fotografia diventerà uno strumento versatile e utilizzato in ambito scientifico e burocratico. La versatilità di utilizzo si lega principalmente agli aspetti socioculturali della rappresentazione per immagini attraverso la fotografia. In questa sede, proverò ad affrontarli attraverso due prospettive in relazione tra loro. Da un lato la fotografia come strumento di autodefinizione (e autocelebrazione), della società egemone. Dall'altra l'utilizzo della fotografia in ambito burocratico e scientifico come strumento di oggettivizzazione del reale. Questi due aspetti di utilizzo sono a mio avviso legati tra di loro, in un reciproco processo di rafforzamento. Comprimerne l'interrelazione potrebbe essere una chiave interpretativa nel decifrare, in particolare, il ruolo che la fotografia ha avuto nella costruzione di gerarchie e immaginari razziali, e dunque anche in termini di controllo e potere per la società occidentale. I processi di autorappresentazione attraverso il visuale sono legati alla percezione dell'immagine fotografica da parte del pubblico occidentale e al modo in cui essa è funzionale a rappresentare la propria società e l'individuo che ne fa parte. In quest'ambito entra in gioco il modo in cui la società o la classe sociale egemone 'si vedono' e si percepiscono rispetto altre culture e società o classi. Il secondo ambito è relativo all'utilizzo pratico del mezzo fotografico come strumento di catalogazione scientifica e burocratica che permette di generare gerarchie, delimitare i confini tra gli aspetti culturali e sociali che definiscono la società occidentale rispetto altre società. In quest'ultimo ambito di utilizzo, inoltre, la fotografia scientifica e burocratica permettono di stabilire delle gerarchie e dei confini interni alla società occidentale stessa. Mi riferisco in particolare al suo utilizzo rispetto le classi sociali che la compongono. Se da un lato la fotografia viene utilizzata in ambito amministrativo coloniale ed etnografico per stabilire gerarchie razziali con le società dei territori occupati dai paesi europei, al tempo stesso permette di stabilire internamente ciò che deve essere parte dell'ordine sociale costituito, e ciò che ne deve rimanere fuori. È in quest'ambito, affrontato più avanti, che la fotografia viene utilizzata per catalogare e definire coloro i quali vengono considerati ai limiti della società: criminali, malati psichici, asociali,

degenerati etc. Un esempio di tali applicazioni è la fotografia che racconta i migranti negli Stati Uniti di fine Ottocento, mentre l'altro caso significativo è rappresentato, come accennato in precedenza, dalla pratica fotografica nelle società coloniali.

Questi due livelli di applicazione sono legati da un filo conduttore costituito dal ritratto fotografico, conseguenza del legame tra pittura e fotografia che, come descritto in precedenza, si instaura fin dagli esordi di quest'ultima. Il forte legame ereditario tra fotografia e pittura ha però un suo punto di rottura. L'immagine fotografica riporta a dei meccanismi di funzionamento che la pittura non può fornire. Walter Benjamin (2000 [1936]) ricorda che la fotografia rispetto la pittura ha un elemento in più:

La natura che parla alla macchina fotografica è una natura diversa da quella che parla all'occhio [...] al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsapevolmente. Soltanto attraverso la fotografia egli scopre questo inconscio ottico, come attraverso la psicanalisi l'inconscio istintivo (62-63).

Per Benjamin la fotografia riesce a conferire alle immagini ciò che egli definisce 'valore magico' e che i dipinti non posseggono più. Per l'autore, questo valore è dato da un elemento visuale, forse anche casuale, "con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine" (61). L'osservatore sentirà il bisogno di cercare e trovare questo elemento nell'immagine, il quale innescherà processi cognitivi e anche inconsci. L'elemento di cui parla Benjamin è quell'elemento emotivo che dà tensione nell'osservare l'immagine fotografica. Esso crea aspettativa, sospende il tempo dell'azione tra un prima e dopo, carica l'immagine fotografica di significati. Può essere un'espressione del volto del soggetto, un'azione in fase di svolgimento, un dettaglio particolare. Questo elemento è lo stesso che Roland Barthes definisce *punctum*, ovvero l'elemento emotivo attorno al quale ruota l'intera fotografia e inserito all'interno dello *studium*, il contesto razionale nell'immagine (Barthes 1980).

Osservare un'immagine in apparenza è un gesto semplice, naturale, ma attiva meccanismi socioculturali complessi. Oltre i singoli elementi nell'immagine, che comportano i funzionamenti descritti da Benjamin e Barthes, la fotografia implica ulteriori meccanismi complessi nel rapporto che si instaura tra l'immagine fotografica e la sua osservazione. In particolare, possiamo fare riferimento a quanto descritto da John Berger nella sua opera *Capire una fotografia* (2024 [1967]). L'autore spiega come la fotografia non solo ha modificato il modo di vedere la pittura, ma ha anche dimostrato come le immagini ci spingono a costruire il modo in cui noi stessi ci vediamo e percepiamo. Berger, che applica la sua analisi alle immagini pubblicitarie, pone l'accento sul ruolo della fotografia all'interno del contesto sociale di riferimento. Il contesto sociale e culturale di riferimento implica il

modo in cui le fotografie vengono generate e il modo in cui si leggono. La lettura, quindi, non è legata esclusivamente alla semantica visuale. Come evidenzia lo studioso Marcus Banks (2025), l'idea di leggere una fotografia o un'altra immagine visiva non fa che ampliare la portata di un termine normalmente applicato alla parola scritta, comunemente utilizzata dai commentatori di una vasta gamma di forme visive, dai dipinti alle soap opera televisive. Nello specifico, analizzando il contesto socioculturale si possono associare determinate immagini visive a determinati significati. I significati per Banks sono così fortemente dipendenti dal contesto e inoltre, spesso, transitori. La complessità dei significati dell'immagine fotografica implica così un'analisi a più livelli. Questi vanno oltre la mera lettura semantica visuale scritta attraverso gli elementi presenti nell'immagine, che devono essere contestualizzati in termini socioculturali. Continuando con le parole di Banks:

In *The Photography Handbook* Terence Wright describes three approaches to reading photographs: looking through, looking at and looking behind. These approaches he associates with realist, formalist and expressive strategies of authorial intention (Wright 1999: 38). The labels in themselves do not matter here; what Wright is saying about photographs, which would hold true for any visual representation, is that a reader can consider both their content and their context. For some photographs, or in the eyes of some readers, the content is primarily a matter of information, as though one were looking through a window at some object beyond [...] In the eyes of others the way that content is presented is deemed important – the arrangement of elements, the angle of light, and so on [...]. With other images, or in the eyes of still other readers, it is the context (25).

Per Banks la lettura delle immagini deve passare attraverso differenti livelli di lettura che mettano in relazione gli elementi iscritti nell'immagine che producono la semantica, ma al tempo stesso occorre contestualizzare i significati che questa semantica esprime. Occorre dunque comprendere chi produce la semantica, il ruolo del contesto culturale che influenza in termini di interpretazione gli elementi e i significati descritti nell'immagine fotografica, il ruolo che quell'immagine ha per la società che la produce e osserva.

Le immagini fotografiche divengono così il riflesso socioculturale della società che la genera e le utilizza. I ritratti, in particolare, si prestano bene a confermare le considerazioni di Berger e Banks. Per Andreas Beyer (in Coglitore 2008), il volto ritratto permette a chi lo osserva di specchiarsi in esso. Il soggetto ritratto diventa così un alter ego nel quale lo spettatore cerca delle corrispondenze o delle differenze. Questo confronto tra osservatore e soggetto ritratto è dunque un'interazione che mette in gioco gli elementi culturali individuali e collettivi di riferimento. Hans Belting (in Coglitore 2008) osserva che la reciprocità di sguardi tra soggetto ritratto e osservatore avviene in “società, cioè impegnato come sguardo del singolo in un'esperienza collettiva” (5). Lo sguardo dello spettatore è così suggestionato

dalla reciprocità di sguardi con i soggetti rappresentati, ma l'immagine fotografica sarà anche un riflesso della cultura egemone che si definisce grazie al suo sguardo sull' 'altro'. Esso permette all'osservatore di definire il suo posizionamento nel mondo dal punto di vista culturale e identitario. Queste considerazioni si ricollegano a quanto afferma lo studioso Allan Sekula (1981), ovvero che nella metà dell'Ottocento si sviluppa una tensione tra un utilizzo della fotografia che soddisfa la concezione borghese del sé, e degli usi che cercano di stabilire e delimitare il territorio dell' 'altro'. Nello specifico, il gruppo sociale egemone inizia a costruire delle narrazioni visuali di altri gruppi sociali che attraverso elementi in antitesi e differenza danno 'conferma' del proprio status sociale e culturale. Considerate le teorie evoluzioniste positiviste, queste narrative visuali oggettivizzano dal punto di vista razziale il modo in cui la società europea si colloca rispetto al mondo circostante. Sekula ci porta verso un'ulteriore sfera legata sempre al posizionamento della cultura borghese in Europa rispetto all' 'altro'. Qui entra in gioco un ulteriore elemento, che peraltro definisce un passaggio aggiuntivo di rottura tra la fotografia e la pittura. Nello specifico, la fotografia sembrerebbe trovare la sua ragion d'essere nel realismo che riproduce. Hans Belting (in Coglitore 2008: 14) definisce il realismo fotografico in termini di 'rituale della rappresentazione'. Per Belting il ruolo del pittore, prima dell'avvento della fotografia, è stato di porsi come testimone oculare della scena che dipinge, e dunque come intermediario tra l'opera e lo sguardo del pubblico. In questo modo, la soggettività del pittore cattura e guida lo sguardo dell'osservatore. Le immagini fotografiche generarono l'illusione della liberazione dello sguardo dello spettatore dalla soggettività dell'autore. Questo perché la fotografia ha fin da subito prodotto nei suoi spettatori l'illusione di essere testimoni in prima persona della scena rappresentata.

Il rapporto tra realismo e fotografia implica ulteriori considerazioni. Per Andrea Henderson (2012), la fotografia ha ridefinito il realismo generando una nuova concezione del reale stesso. Ciò è dovuto allo straordinario potere mimetico della fotografia, ma anche al fatto che la tecnologia fotografica era legata agli sviluppi della fisica vittoriana, i quali avevano ripercussioni sulla comprensione della materia. Così per Henderson, la metafora del titolo di Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, arrivò ad avere una risonanza più ampia di quanto l'autore, nonché inventore del primo processo di stampa fotografica, avrebbe voluto. Era come se il reale stesso partecipasse al carattere formale dell'estetica. Il realismo viene così inteso come descrizione veritiera di una realtà, ma anche come dimostrazione delle relazioni strutturali che compongono la realtà. Come spiega Henderson, "In effect, photography of the 1850s and '60s wedded realism – understood as a commitment to descriptive truthfulness, with formalism, or a belief in the defining power of structural relationships" (123).

Questo aspetto forse ha reso ancora più difficile il tentativo di dare una collocazione precisa alla fotografia nel mondo delle arti. Ciò probabilmente avvenne nel momento in cui

essa divenne uno strumento per documentare la realtà, inteso sia come strumento metodologico scientifico e burocratico che documentaristico e umanistico. In entrambi i casi le immagini fotografiche vennero utilizzate come prova oggettiva di un mondo che veniva svelato e raccontato al pubblico. Questo percepì l'osservazione come un'esperienza diretta con la scena rappresentata e slegata dall'autore dell'immagine e come dimostrazione delle relazioni che compongono la realtà sociale o in natura. In realtà, seppure nascosta dal realismo delle immagini fotografiche, anche in questo caso l'osservazione si elabora attraverso la mediazione dei fotografi, come anche di burocrati e studiosi. Come evidenzia Sekula (1981):

With the rise of the modern social sciences, a regularized flow of symbolic and material power is engineered between fully-human subject and less-than-fully-human object along vectors of race, sex, and class. The social-scientistic appropriation of photography led to a genre I would call 'instrumental realism', representational projects devoted to new techniques of social diagnosis and control, to the systematic naming, categorization, and isolation of an otherness thought to be determined by biology and manifested through the 'language' of the body itself (16).

L'*instrumental realism* della fotografia definito da Sekula, fornì alla scienza positivista uno strumento ritenuto fondamentale per catalogare e rappresentare l'oggetto di studio. Di conseguenza, nel corso dell'Ottocento la fotografia divenne un utile strumento di controllo burocratico e di sorveglianza dei criminali o dei soggetti considerati a rischio. In un momento storico di riforme degli apparati amministrativi degli stati moderni, la fotografia diviene un'estensione del Panopticon descritto da Jeremy Bentham (1787), cardine degli studi sul potere e la sorveglianza degli individui di Michel Foucault (1975; 2005). La fotografia allargò in profondità lo sguardo del potere e del controllo dello Stato sulla società. Essa oggettivizza, aiuta a catalogare, a mettere in relazione le strutture sociali, a costruire file ma è anche una dimostrazione della presenza del potere che aleggia sulla società da disciplinare (Foucault 1975). In sostanza, l'utilizzo della fotografia in ambito di controllo ha avuto in alcuni casi più un ruolo di display di potere che un ruolo funzionale. Lo studioso Jens Jäger (2001) ritiene che quando la polizia criminale iniziò a utilizzare sistematicamente le fotografie negli anni '70 dell'Ottocento, lo fece più per dimostrare la sua efficacia che come un vero e proprio mezzo di indagine. Dopo alcuni anni di raccolta, le catalogazioni fotografiche divennero ingombranti e ingestibili. Le innovazioni del criminologo francese Alphonse Bertillon (1853-1914) risolsero questo problema introducendo uno "stile giudiziario" specializzato nella fotografia di polizia. Tuttavia, secondo Jäger, le fotografie erano più importanti nella rappresentazione scientifica dell'attività di polizia che

nell'individuazione e cattura dei criminali. Per l'autore addirittura, le *rogues galleries*³, come venivano chiamate le catalogazioni dei ritratti dei criminali, non avevano fini investigativi. Per scoprire i criminali la polizia di fatto non usava strumenti empirici, come ad esempio la fisiognomica, ma utilizzava metodi tradizionali. La fisiognomica era per la polizia un approccio puramente empirico, ma che non trovava grande applicazione pratica per le indagini. La prospettiva di Jäger evidenzia dunque che la fotografia ha esercitato fin da subito un ruolo di display di potere dello Stato moderno, in questo caso attraverso la polizia, nei confronti della società che deve sorvegliare e controllare.

Dopo il suo ingresso nella sfera legale e amministrativa, soprattutto all'interno del sistema giuridico e poliziesco, si comprese che la fotografia poteva essere estesa ad altre sfere dello stato. La fotografia permise di 'industrializzare' la raccolta di dati qualitativi e quantitativi sulla popolazione. Essa fu utilizzata negli ospedali, nelle cliniche psichiatriche, nelle carceri, nelle caserme, nelle colonie. Essa permetteva di schedare e catalogare gli individui sulla base di valutazioni scientifiche positiviste. Queste applicavano tassonomie antropologiche fisiognomiche, elementi eugenetici o biologici per individuare potenziali criminali, individui affetti da disturbi psichici, reiitti, o per classificare le popolazioni delle colonie in ordini sociali gerarchici. Quest'ultimo caso evidenzia un aspetto particolarmente interessante. Se da un lato questi meccanismi venivano applicati per una contrapposizione tra società europea e le società coloniali, gli stessi meccanismi di gerarchizzazione venivano reiterati su gerarchie sociali che riguardavano la società europea al suo interno. All'interno di questa, le classi dominanti si contrapponevano agli altri gruppi o classi sociali e le minoranze con le quali convivevano. Questi processi relazionali si legarono e influenzarono spesso la costruzione dell'identità nazionale, la quale veniva definita da gruppi sociali dominanti che dettavano i confini di ciò che poteva essere assimilabile, incluso o escluso da ciò che Benedict Anderson (1983) ha definito *imagined communities*.

Nella costruzione della società dello Stato-nazione era importante quindi definire i contorni dei soggetti da controllare e gestire, all'interno di ciò che costituiva un ordine costituito. La scienza positivista fornì le chiavi interpretative per questa operazione, e lo fece in gran parte attraverso la fotografia. Era consuetudine comune pensare che dai tratti dei volti fotografati fosse possibile prevedere le attitudini criminali dei soggetti. Uno dei casi più celebri sono gli studi e le catalogazioni di Cesare Lombroso in Italia (fig. 2). Esso riguardò una vasta gamma di tipologie sociali. Le sue teorie furono applicate anche per l'analisi del brigantaggio e per le popolazioni del meridione da assimilare dopo l'unità di Italia nel 1861

³ Traducibile come gallerie di furfanti o malviventi. Oltre che essere record fotografici, a volte le *rogues galleries* erano spazi espositivi e spesso aperti al pubblico, con foto e attrezzi appartenuti a criminali, reperti di crimini e strumenti utilizzati dalla polizia.

(Musumeci 2018, Andreani e Pazzaglia 2019). Il fondo fotografico di Lombroso⁴ contiene circa 6000 fototipi raccolti tra il 1860 e il 1937. Ai fini della produzione di schedature e pubblicazioni scientifiche, il ritratto fotografico viene dunque costantemente utilizzato per dare una rappresentazione dei criminali, delle persone affette da disturbi psichici, nello studio dei ceti popolari, delle società che nel frattempo vengono soggiogate dal colonialismo europeo (Sealy 2019; Steinbach e Fletcher 2025).



Figura 2 Fisionomie di criminali russe, Cesare Lombroso, 1893. Wellcome Collection.

Il realismo portato dalle immagini fotografiche è dunque utile ad avvalorare tesi di studio in maniera oggettiva, senza lasciare scampo ad altre prospettive di analisi. Il ritratto fotografico, essendo per antonomasia uno strumento di rappresentazione dell' 'altro', diviene funzionale nello svolgere questa funzione, trovando diverse applicazioni al di fuori della mera rappresentazione artistica tipica della pittura. Per dirla con le parole di Vicky Goldberg in *The Power of Photography* (1991), 'photography came along when society wanted pictures and proof and was prepared to believe the two were the same' (10). L'osservazione fotografica diviene dunque sinonimo di oggettività e prova scientifica della realtà, e una

⁴ Il fondo è conservato presso il Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso di Torino.

pratica metodologica ampiamente diffusa tra studiosi di discipline diverse. Come evidenzia Dora Zhang (2012):

Their fear was that the subworking in the observational sciences began to fret openly about jective self was prone to prettify, idealize, and, in the worst case, regularize observations to fit theoretical expectations: to see what it hoped to see. [...] For men of science, such eyes could not be trusted, and a key weapon in the armory of objectivity's advocates was the new set of practices of image making made possible by the innovations of Niépce, Daguerre, Talbot, and others (106).

Nel tentativo di spiegare il valore attribuito all'immagine come prova scientifica, occorre fare brevemente cenno al ruolo che intercorre tra testi verbali e immagini, e che verrà approfondito in dettaglio più avanti. Nella figura 2 ad esempio, appare la didascalia *Fisionomie di criminali russe*, all'interno di una sezione del libro intitolata *La donna delinquente*. I paratesti, nella forma della didascalia, rafforzano la tesi scientifica che l'immagine vuole dimostrare attraverso il nesso tra la fisiognomica e i comportamenti criminali delle donne russe. L'analisi del rapporto tra la semantica delle parole verbali e quella dell'immagine permette di aggiungere un ulteriore strumento metodologico alla lettura del contesto socioculturale delle immagini fotografiche attraverso il "looking through, looking at and looking behind" di Terence Wright (1999: 38). Il rapporto tra immagini e parole verbali è una relazione di lunga data. Queste due forme di codificazione, infatti, hanno sempre avuto un legame quasi inscindibile, e ancora prima dell'invenzione della fotografia. Al di là delle pubblicazioni di libri o riviste che mettono insieme illustrazioni e parole, un esempio di ciò è la necessità di dare un titolo ai dipinti. I titoli in pittura ci permettono, nella maggioranza dei casi, di sapere il luogo del paesaggio oppure il nome del personaggio ritratto. Dunque, il titolo esprime la necessità di fornire informazioni aggiuntive all'osservatore, svolgendo un ruolo didascalico. D'altro canto, per comprendere meglio il legame tra parole e immagini fotografiche occorre fare riferimento al fototesto. Attraverso tale prospettiva le immagini non sono più una mera illustrazione che rafforza i testi, o viceversa nel caso delle didascalie, ma tra parole e immagini si instaura una interrelazione reciproca. Carrara (2020), definisce questo come un ecosistema mediale, una co-implicazione artistica basata su una relazione strutturale "complessa, aperta e reticolare" (p. 370) tra testo verbale e immagine fotografica. Il fototesto viene considerato una forma dell'iconotesto (Mitchell 1987; 1994; Wagner 1995; 1997; Montadon 2002), quest'ultimo definito da Peter Wagner come un "artefatto in cui i segni verbali e visuali si mescolano per produrre una retorica che dipende dalla copresenza di parole e immagini" (1996: 16). A differenza dell'iconotesto, il fototesto utilizza la fotografia. Come ricorda Michele Cometa (in Coglitore 2008; 2016), l'ingresso della fotografia ha posto delle implicazioni che hanno

avuto effetti molto impattanti nella storia delle immagini. Lo studioso pone l'accento sul ruolo complesso che intercorre nel rapporto tra immagine, dispositivo e sguardo. Per cui, allo scopo di poter interpretare e analizzare la relazione strutturale tra l'immagine e la scrittura verbale del fototesto, occorre tenere in considerazione tre livelli retorici. Questi sono composti dalla retorica dei paratesti, che nel caso delle pubblicazioni scientifiche integrano informazioni, la retorica del layout, quindi relativa all'impaginazione, infine la retorica dello sguardo, inerente alla ricezione delle foto messe a sistema nel layout finale dei libri.

Dunque, immagini fotografiche e testo verbale si legano a rafforzano a vicenda facendo sì che i ritratti dei soggetti fotografati acquisiscono un valore scientifico non negoziabile. Questo valore è però un riflesso della società europea, e del modo in cui questa si percepisce rispetto altre classi sociali o altre società e culture. Come ricorda Susan Sontag (1977 [2004]) "Fotografare significa attribuire importanza. Non esiste un soggetto che non si possa rendere bello" (25). Questa affermazione rimanda al fatto che in effetti le fotografie dei soggetti catalogati esercitano un fascino nei confronti di chi le osserva. Se da un lato i soggetti sono percepiti come pericolosi e ripugnanti, quindi qualcosa da cui prendere le distanze o da colpevolizzare, essi esercitano altrettanto un fascino morboso e voyeuristico in chi le osserva. Il ritratto fotografico dei soggetti rappresentati diviene un'unità di misura per calcolare le distanze tra ciò che può essere moralmente lecito e accettato, tra le regole sociali acquisite per buone e la degenerazione sociale, la distanza culturale oppure permette di definire gerarchie sociali e razziali.

Avviene così un confronto viso a viso tra l'osservatore e il soggetto fotografato, confronto che rimanda nuovamente all'idea di Beyer, citata in precedenza, del soggetto rappresentato come alter ego dell'osservatore. Quest'ultimo attribuirà dunque un valore al soggetto ritratto. Il valore sarà relativo al modo in cui chi osserva si percepisce in relazione alla cultura di appartenenza e alla distanza che 'sente' rispetto il soggetto fotografato e ciò che esso rappresenta. Continuando con le parole di Sontag: "non si può eliminare la tendenza, insita in tutte le fotografie, ad attribuire valore ai loro soggetti. È però possibile modificare il significato del termine 'valore' [...]" (25). Il valore è relativo all'ordine sociale e culturale costituito dalla società egemone. Le immagini fotografiche dei volti e dei corpi dei soggetti ritratti assumono così una rilevanza più complessa. Esse permettono all'osservatore di ridare anche un ordine allo spazio sociale costituito. Criminali, malati psichici, nomadi e stranieri, minoranze culturali, tutti coloro i quali vivono lungo confini immaginari e simbolici e li attraversano (Anzaldúa 1987), mettono in discussione l'ordine costituito nello spazio sociale egemone. Essi attuano ciò che Deleuze e Guattari (1980 [2006]) definiscono processo di deterritorializzazione. Questo processo comporta un processo di decodifica dell'ordine costituito composto da confini, strutture e identità sociali

e culturali dominanti. La deterritorializzazione comporta un tentativo e una forza di cambiamento in divenire, di movimento e nomadismo, dunque di resistenza. La deterritorializzazione, per i due autori, è una forza che rompe con le strutture consolidate e cerca sempre nuove configurazioni. Le immagini fotografiche dei volti e dei corpi permettono alla classe egemone di riterritorializzare lo spazio circostante e ricontrollarlo. Nello specifico, la fotografia diviene strumento funzionale di ciò che i due studiosi definiscono ‘apparato di cattura’. L’‘apparato di cattura’ agisce attraverso la codificazione, la gerarchizzazione e la creazione di confini. Lo Stato, inteso come ‘apparato di cattura’, cerca di assorbire questa forza, di territorializzarla e di renderla prevedibile e gestibile. I soggetti ritratti, sottomessi attraverso la fotografia burocratica e scientifica, e forse più avanti anche con la fotografia umanista e documentaria, vengono imbrigliati e ricollocati nell’ordine sociale dominante che così può sorvegliarli per renderli prevedibili e gestibili. La fotografia, nata come strumento per rappresentare la realtà e con velleità artistiche, assume così un ruolo sociale che i primi fotografi che la sperimentarono non potevano neppure immaginare. Essa divenne uno strumento di potere e di costruzione di processi sociali di razzializzazione, che apre anche a questioni di tipo ontologico nella produzione e nell’utilizzo delle immagini fotografiche. Ciò vale soprattutto nel passaggio dalla fotografia scientifica e burocratica alla fotografia umanista di tipo documentario o di reportage, spesso ancora oggi vincolate a modelli rappresentativi non esenti da razzismo e pregiudizi più o meno velati (Sealy 2019). Lo studioso Jonathan Beller (2018) spiega con chiarezza questa deriva della tecnologia fotografica:

The machine as a racial formation is also a machine of racialization. These procedures would include the institutionalization of photography in various disciplines, the elaboration of a racial imaginary by photographic and other means as well as a critique of assumptions about the ontology of photography (105).

Beller si interroga sul rapporto tra la fotografia e il potere, in particolare quello coloniale e schiavista. Per lo studioso, esiste una connessione tra fotografia, razzismo ed economia politica. Queste tre sfere consistono in tre vettori di oggettivazione, i quali si intersecano con i sistemi legali, psicoanalitici, imperialisti e di genere-sesso. Il punto di unione nel quale questi tre vettori di oggettivazione si incontrano sono le rappresentazioni visuali dei volti e dei corpi. Il ritratto fotografico diviene così una scena di sottomissione del soggetto fotografato e del gruppo sociale che rappresenta. Per inverso, sempre sulla base della convergenza dei sistemi discussi da Beller, se la fotografia è utilizzata da un’élite sociale per autorappresentare sé stessa, diviene uno strumento che perpetua i rapporti di potere (Sharma 1996). Un esempio di questa pratica viene descritto dallo studioso Ali

Behdad (2010). Egli si concentra sul ruolo della fotografia nel contesto dell'Iran del XIX secolo. Per lo studioso, la fotografia ritrattistica della dinastia Qajar mette in luce problematiche estetiche ricche di implicazioni sociopolitiche. Per lo studioso, la fotografia ritrattistica nell'Iran Qajar non era solo un mezzo di autoespressione o un'iscrizione dell'ordine monarchico e patriarcale, ma un potente strumento che ha permesso e perpetuato i rapporti di potere patriarcali e monarchici tra l'élite aristocratica e i sudditi. In effetti, fanno parte di questo meccanismo di potere i ritratti dei monarchi, dei dittatori, dei presidenti, diffusi negli spazi pubblici e privati dei rispettivi paesi di appartenenza.

Nell'Ottocento il ritratto fotografico porta con sé, e rende più potenti, quei meccanismi di rappresentazione visuale dell'«altro» che da secoli sono ormai metabolizzati dalla società europea attraverso altre tecniche visuali rappresentative, quali la pittura o le illustrazioni. Da un'altra prospettiva, viene da chiedersi come i soggetti fotografati si sono posti di fronte alla rappresentazione visuale imposta dai gruppi dominanti. Lo studioso Peter Erickson (2009) esamina la relazione tra il genere del ritratto e l'emergere dell'identità black African dal punto di vista di una prospettiva trans-storica. Erickson individua un processo di ribaltamento dei significati della rappresentazione in pittura dei black servants delle società coloniali, figure già tipiche nell'esotismo del Rinascimento e spiega come le minoranze ritratte hanno ribaltato e risignificato le immagini dei loro ritratti. In sostanza, per l'autore il mezzo del ritratto ha sviluppato nei soggetti ritratti e rappresentati, un processo interno di consapevole messa in discussione, esposizione e resistenza ai limiti imposti dalla società egemone. Secondo la teoria di Erikson avviene una risignificazione della rappresentazione visuale dei propri corpi da parte dei soggetti ritratti. In effetti, il concetto di risignificazione del corpo nero nelle arti visive, in particolare dei black servants o dei black moors è stata oggetto di diverse analisi di studio (Di Maio 2012; 2022; Gilroy 2021). Non a caso, dal 2015 la New York University e Tisch School of the Arts hanno organizzato una serie di mostre collettive proprio su questo tema e dal titolo *ReSignifications: Black Portraits*. La serie di esposizioni curate da Awam Amkpa ha coinvolto decine di artisti internazionali, tra cui il sottoscritto. La mostra è stata esposta a Villa La Pietra presso la New York University Florence, alla Cooper Gallery di Harvard University, al Provincial Center of Plastic Arts & Design all'Havana e infine ai Cantieri Culturali alla Zisa di Palermo nel 2018. L'obiettivo della mostra collettiva è stato quello di offrire delle prospettive comparative sul ruolo storico e contemporaneo svolto dalla fotografia, dall'arte, dal cinema, dalla letteratura e dalla musica nel rappresentare l'immagine del corpo nero in occidente, risignificandolo e ritraducendolo da una prospettiva postcoloniale.

Oltre che il processo di risignificazione, un ulteriore elemento interessante della tesi di Erickson è che nella ritrattistica dell'inizio dell'età moderna, il servitore nero è collocato in una posizione anomala. Benché esso sia il soggetto del ritratto, in realtà quest'ultimo ritrae

il committente bianco. Il servitore diviene secondario nonostante sia il soggetto principale dell'immagine. Per Erickson questa rappresentazione è plasmata da paradossali interrelazioni tra visibilità e invisibilità. Lo scopo primario è un'esibizione nella quale il corpo del servitore è un oggetto ben visibile. Eppure, l'esibizione è allo stesso tempo intesa a segnalare una sottomissione 'seen-but-not-heard' (2009: 24), nella quale il servitore è invisibile come soggetto. Il requisito che il servitore sia allo stesso tempo appariscente e discreto crea un imbarazzo che equivale a una tensione intrinseca, e che ci riporta nuovamente al confronto voyeuristico viso a viso tra l'osservatore e il suo alter ego descritto da Beyer. In questo processo, per Erickson il termine soggettività mette opportunamente in discussione le aspettative convenzionali, sollevando la questione se il sistema del ritratto bianco lasci spazio all'espressione dell'identità del servitore nero. La subordinazione dell'io del servitore tende a sopprimere ogni possibilità di soggettività e a ridurre il servitore a un mero oggetto di rappresentazione. La modalità utilizzata dall'amministrazione e dalla burocrazia degli Stati trova un'applicazione simile ovunque essa si diradi. L'oggettivizzazione dell''altro' diviene dunque una manifestazione del potere della società europea, che in maniera trasversale coinvolge individui all'interno dello Stato, e i popoli delle colonie occupate dagli europei. La tecnica fotografica del ritratto è applicata dunque trasversalmente tra questi due ambiti. In essa, l'ostentazione dei corpi oggettivizzati diviene una rappresentazione del potere, che trova legittimità nelle logiche e negli intenti di studio e catalogazione scientifica.

Proprio la fotografia etnografica sulle popolazioni coloniali rappresenta un'ulteriore estrema manifestazione di oggettivizzazione dell''altro' e come sintesi del rapporto tra sapere e potere (Stehle e Weber 2020; Steinbach e Fletcher 2025). Questo trova il suo apice soprattutto con i ritratti che rappresentano il nudo e la nudità. La studiosa Philippa Levine (2008) che studia le implicazioni tra politica coloniale e rappresentazione visuale del corpo nudo, racconta ad esempio di alcune delle modalità di raccolta dei ritratti di nudi che intrecciano gli studi scientifici positivisti e l'amministrazione coloniale. L'autrice racconta che nel 1869, il filosofo e biologo Thomas Henry Huxley scrisse al Ministero delle Colonie britannico chiedendo agli amministratori coloniali di fornirgli fotografie di nudo della gente del posto. La sua richiesta, apparentemente volta a una raccolta imparziale di dati scientifici, fu debitamente inoltrata ai governatori di tutto l'Impero. Gli amministratori del Ministero delle Colonie non videro alcun problema nella richiesta e inoltrarono la comunicazione ai governatori di un'ampia varietà di colonie britanniche. Le risposte delle colonie furono contrastanti. Alcuni governatori inviarono dei portfoli di individui fotografati senza vestiti. Altri, con tono di scusa, inviarono foto di persone vestite, spiegando che le richieste di foto di nudo avrebbero potuto rivelarsi difficili con la gente locale. Le foto che Huxley ricevette erano una bella raccolta di repertorio, insignificanti dal punto di vista scientifico, ma

interessanti per ciò che ci dicono sulla politica dell'estetica nella pratica coloniale. La richiesta delle foto dei soggetti ripresi nudi è un'ulteriore manifestazione degli stereotipi con i quali la società europea si confronta con altri gruppi sociali, a prescindere dalle usanze o convenzioni che questi ultimi possono avere. La dimostrazione è la richiesta universale di una rappresentazione della nudità che per Huxley accomunerebbe tutte le società coloniali. Per Philippa Levine, la richiesta dei ritratti di nudità è in antitesi con la rappresentazione classica dei corpi nella società europea. Le sculture e le statue dell'antica Grecia celebravano l'eroico corpo maschile attraverso il nudo, divenendo simbolo dell'apice di un'estetica civile europea. Al contrario, il corpo nudo degli individui delle colonie assume significati simbolici opposti. La nudità diviene la dimostrazione di connotati primitivi, barbari, forme di depravazione lontani dagli standard della morale cristiana ed europea. Essi riportano a uno "stato di natura" che colloca i popoli coloniali al gradino più basso della gerarchia razziale. Per Levine, tutto questo si lega anche alla sessualità. Infatti, anche in questo caso, come in un gioco di specchi, la ritrattistica del corpo nudo include meccanismi molto più complessi e che danno un'ulteriore ritratto riflesso della società europea. La rappresentazione visuale dei corpi nudi fa emergere un complesso di relazioni tra colonizzatori e colonizzati. Queste sono ovviamente caratterizzate da gerarchie sociali e razzismo, le quali si basano anche su rapporti sociali, erotici e omoerotici, paternalistici e patriarcali (Stefani 2007).

Tutti questi processi descritti fino adesso tra la fotografia attraverso la rappresentazione dei corpi e dei volti, e le forme di dominio e sottomissione, confluiranno a vari livelli e con intensità diverse in quella che sarà la fotografia documentaria e umanista, e addirittura anche nella fotografia fashion. Julian Stallabrass (2007) studia l'eredità del razzismo nella rappresentazione dei soggetti nel ritratto di moda e nella fotografia fashion. Il suo studio ci aiuta a comprendere come diversi modelli rappresentativi dell'"altro", ma anche il modo in cui ci rapportiamo come osservatori rispetto al ritratto fotografico, trovano le radici in processi e meccanismi di lettura visuale di lunga data. Questi si collocano in una lunga storia di rappresentazione dell'"altro" che inizia proprio a metà Ottocento. Stallabrass ci fa notare come le regole formali compositive della fotografia etnografica positivista vennero successivamente mutate anche dalla ritrattistica fotografica fashion contemporanea. Un esempio sono le proporzioni del soggetto all'interno dell'inquadratura, ovvero le modalità con le quali il fotografo inserisce il soggetto da ritrarre all'interno dell'inquadratura:

Such photographs were first made by James H. Lamprey, who in 1869 devised a standard measuring grid against which subjects were photographed. Also in 1869 Thomas Huxley proposed standard views of subjects with a measuring rod. Such techniques were adopted by others. (2007:71).

Il Thomas Huxley di cui parla Stallabrass è lo stesso citato in precedenza con gli studi di Philippa Levine. Appare indicativo il modo in cui si stabilirono in fotografia dei criteri formali pseudo-scientifici come standard di composizione dell'immagine fotografica, e volti alla rappresentazione di soggetti in chiave esotica. Questi criteri vennero successivamente mutuati da altri fotografi nel secolo successivo, a tal punto da divenire degli standard compositivi nella fotografia di moda o fashion. Anche in questa tipologia fotografica accade così che i soggetti ritratti sono il risultato di stereotipi razziali e pregiudizi erotici. Questa prospettiva di analisi è ulteriormente rafforzata da Abigail Solomon-Godeau (2017), la quale descrive i criteri mutuati dalla fotografia dalle scienze sociali positiviste. Per la studiosa, la fotografia di moda deve vendere un prodotto, e nel farlo deve incantare l'osservatore proponendo scenari e soggetti belli. Questi sono esotici, unici. Le immagini fotografiche sono leggibili in chiave universale ma, al tempo stesso, producono nell'osservatore la volontà di sentirsi unico indossando il capo di abbigliamento o l'accessorio proposti. La conclusione alla quale arriva Julian Stallabrass appare così paradossale:

There is an interplay of stereotypes and the palpable presence of an individual, so that the viewer is encouraged to place the individual within the stereotype but also perturb the stereotype with the individual. In this way, these photographs depart from fashion, which holds out the promise of wholly individual expression through an assemblage of standard elements, and does so through the presentation of exceptionally beautiful people and settings. Fashion photography wages a paradoxical struggle the destruction of aura (in Walter Benjamin's sense of a unique weave of time and space), that widespread distribution of its standard products manufactures, striving within the convention of its craft to entrance the viewer with a palpable sense of a singular person with whom they can identify. (2007: 73-74).

L'esempio della fotografia di moda, mostra come i pregiudizi razzisti di lunga durata, si siano insinuati a partire dalla fotografia positivista. Ciò permette di comprendere la complessità del mezzo fotografico come fenomeno sociale, e quanto certe modalità di rappresentazione dell'alterità culturale siano permeate nella società occidentale, e nel modo in cui questa si afferma nei confronti delle altre società. Gli stessi meccanismi di lettura delle immagini dell'osservatore borghese di metà Ottocento, si ritrovano così nell'osservatore di oggi. Nel processo di affermazione del gruppo egemone, la fotografia ha dunque un ruolo primario. Come discusso in precedenza, la fotografia permette alla società egemone di specchiarsi e riflettersi in gruppi che percepisce diversi, da assimilare o escludere attraverso meccanismi di differenziazione e stereotipi razziali, culturali, di genere. In questo processo, entra in gioco una forte pulsione voyeuristica che spinge l'osservatore a non poter far a meno di osservare il soggetto ritratto e stabilire una relazione con esso. Ciò vale nella fotografia

burocratica e scientifica, così come nella fotografia di moda. Questo meccanismo di pulsione e attrazione crea nell'osservatore una tensione disorientante, forse un piacere proibito, soprattutto se entra in gioco quel rapporto tra desiderio sessuale, potere e immagini fotografiche analizzato e descritto dalla studiosa Jennifer Evans (2013). Questi processi aiutano a demarcare dei confini immaginari e simbolici tra ciò che può essere funzionale alla costruzione di una identità collettiva.

La rappresentazione dei volti e dei corpi attraverso la fotografia di ritratto manterrà nelle sue fondamenta degli approcci culturali, sociali e politici che confluiranno in quella che sarà definita fotografia documentaria. La fotografia, ovunque si diffuse, diventò un media funzionale alla costruzione di narrazioni collettive storiche e nazionali basate su pregiudizi discriminanti verso i gruppi minoritari. Come sarà discusso nel prossimo capitolo, negli Stati Uniti le stesse dottrine scientifiche utilizzate in Europa e le stesse prerogative razziste, di potere, e culturali saranno alla base delle narrazioni del gruppo maggioritario bianco e protestante, e influiranno nella costruzione identitaria della nazione americana. La fotografia, soprattutto quella di ritratto, racconterà negli Stati Uniti le minoranze straniere composte dai migranti europei e successivamente i ceti rurali nelle province americane. La maggior parte degli europei migrati negli Stati Uniti apparteneva ai gruppi sociali più poveri nei loro paesi di appartenenza. Nonostante ciò, appare paradossale che gli europei che applicarono le stesse modalità rappresentative visuali nei confronti delle società coloniali, diventarono a loro volta soggetti esotici e visualmente sottomessi dalla società maggioritaria americana. Ben presto, Oltreoceano i fotografi orientarono il loro sguardo verso tutto ciò che poteva apparire esotico, rivolgendo la fotocamera proprio verso di loro. Come afferma Susan Sontag [1977 [2004]): “Nati come artisti dalla sensibilità urbana, i fotografi si accorsero in fretta che la natura è esotica quanto la città e che i campagnoli sono pittoreschi quanto gli abitanti degli slum metropolitani” (50).

1.4 Le immagini fotografiche come strumento di costruzione della memoria collettiva tra archivi pubblici e privati

Arjun Appadurai (2003) definisce l'archivio come uno strumento per la costruzione della memoria storica e sociale collettiva. Per l'autore, il rapporto tra memoria e archivi si lega all'importanza che la collettività attribuisce ad eventi del passato nella costruzione di una memoria condivisa, spesso nell'ottica dello Stato-nazione. Il ruolo degli archivi è di essere uno strumento collettivo che raccoglie e preserva i documenti che costituiscono la memoria. Appadurai evidenzia però come la costruzione della memoria storica della collettività sia legata a processi di idealizzazione e immaginazione. La costruzione della memoria assume la forma di un progetto sociale collettivo nel quale convergono elementi di

aspirazione e desiderio (aspiration): “Thus the archive is itself an aspiration rather than a recollection” (16). Lo studioso continua: “This further means that archives are not only about memory (and the trace or record) but about the work of the imagination, about some sort of social project” (24).

La costituzione degli archivi pubblici passa attraverso i meccanismi di selezione degli eventi raccolti e classificati da parte della collettività. I termini della raccolta di questi eventi, attraverso dei processi selettivi e di esclusione, e il modo in cui le catalogazioni sono strutturate, danno forma all’archivio come istituzione della memoria. La natura di questo processo è ampiamente dibattuta negli studi. Benché attraverso prospettive di analisi diverse, gran parte degli studi si concentrano sugli aspetti egemonici degli archivi pubblici, muovendosi tra ciò che l’archivio mostra e nasconde. Le analisi di Foucault (2015 [1971] 1975), Derrida (1995) ed Echevarria (1990) convergono nell’individuare nell’archivio uno strumento egemonico di potere dei governi e degli Stati. Altri autori si interrogano di conseguenza sui processi di inclusione o esclusione della documentazione raccolta (Craig e Ditter 2002; Manoff 2004), e che vedono come centrale l’operato degli archivisti. Da questa prospettiva, l’archivista diviene un mediatore nei processi di ricerca, aiutando gli studiosi nella selezione dei materiali, supportandoli nel cercare i documenti più appropriati, oppure suggerendo nuovi documenti che ritengono opportuni ai fini della ricerca scientifica (Zeitlyn 2012). Allargando la prospettiva sul ruolo dell’archivista, potremmo dire che questo diviene un mediatore tra la memoria e la collettività. Terry Cook (1997; 2000) evidenzia che gli archivi non sono depositi passivi ma luoghi attivi in cui la memoria sociale viene creata dal ruolo degli archivisti. Le loro procedure di selezione e catalogazione danno forma alle narrazioni che costruiscono la memoria. La selezione compiuta dagli archivisti è influenzata da diversi fattori, come ad esempio la tipologia dell’istituzione nella quale risiede l’archivio. Margrit Prussat (2018) descrive in modo chiaro i criteri di valutazione per la selezione delle immagini fotografiche in archivio:

Singularity, with respect to the informational value as well as the aesthetic value, and the quality of the photograph are leading principles for evaluation. Within academic archives, the aesthetic value may be interpreted differently than in the realm of fine arts and different aspects of singularity may be competing. As a result, evaluation is a process of deliberation and cannot strictly follow general rules, rather it depends on the focus of the special institutions. [...] The aspect of the prominence of the photographer or the photographed subject is related to the uniqueness of the images. Within academic collections, this aspect is closely connected to the specific main academic focuses of the respective university, [...]. A third criterion is the state of preservation of the images (141-142).

La studiosa sottolinea che il contenuto e la struttura di un archivio possono influenzare la percezione e l'interpretazione delle immagini e, di conseguenza, l'interpretazione delle tracce della storia. Questo avviene indipendentemente da quanto si intenda oggettiva la classificazione e la descrizione delle fonti. Ad esempio, i corpora di immagini possono essere costruiti strategicamente, per puro caso o in entrambi i modi, ma la storia del fondo stesso, che dovrebbe riflettersi nelle strategie di archiviazione, non è mai irrilevante ai fini dell'interpretazione. È compito dell'archivio trovare forme di descrizione che non siano fuorvianti ma che offrano le fonti nel modo più trasparente possibile.

La selezione delle fonti e la struttura dell'archivio implicano l'inclusione e l'esclusione di ciò che andrà a costituire la memoria collettiva, e dunque tra ciò che vuole essere ricordato e dimenticato. Per Aleida Assman “[...] memory, including cultural memory, is always permeated and shot through with forgetting. In order to remember anything one has to forget; but what is forgotten is not necessarily lost forever (Assmann 2010: 105-6 in Zeitlyn 2012: 466). Per David Zeitlyn il rapporto dicotomico insito negli archivi e nei processi di costruzione della memoria, fa sì che gli studiosi debbano confrontarsi con una soglia liminale tra ciò che vuole essere ricordato e ciò che vuole essere tenuto nell'oblio, tra ciò che è visibile e invisibile. Per dirla con le parole della studiosa Elizabeth Macknight (2011):

Archives contain surviving traces of the past that promote reflection, followed by the fashioning of an understanding of what people have felt, thought, and done in the world. Historians are taught to approach archives as sources of evidence. [...] Historians realize that not everything has survived, and that therein lies the “value” for them of those traces that have - whether in the form of written word, artifact, or other recognizable consequence of human activity. The satisfaction and frustration of historians derives from constantly discovering both the limits and the possibilities, struggling to see the puzzles whole when we still have only pieces. (107).

Il legame tra visibile e invisibile, si instaura però fin dal momento di produzione dei materiali che diventeranno tracce che costituiranno la memoria. Un esempio è dato dalle modalità di lavoro sul campo degli studiosi, e in particolare attraverso il mezzo fotografico. Come discusso nei paragrafi precedenti, fin dai suoi esordi la fotografia ha ispirato un presunto senso di realismo attraverso la produzione di immagini che riproducevano una copia fedele della realtà del mondo circostante. Ciò ha definito il suo utilizzo come strumento metodologico nelle scienze positiviste o di catalogazione per l'amministrazione degli Stati. Questa prospettiva sulle funzionalità del mezzo fotografico, ha fatto sì che venisse attribuito alle immagini fotografiche anche un ruolo di fonte documentale di primaria importanza all'interno degli archivi, soprattutto come documento storico. John Roberts (2009), evidenzia il ruolo delle immagini fotografiche che deriva dalla percezione di queste come

“truth-telling medium” (283). In particolare, per l’autore il potere della fotografia si basa sulla presunta capacità delle immagini fotografiche di cogliere ciò che il fotografo Henry Cartier-Bresson (1952) ha definito “istante decisivo”. Questo non è inteso come la cattura di un’azione all’apice del suo manifestarsi in una temporalità specifica, ma come un momento temporale di congiunzione tra gli elementi interni di una scena osservata, i quali si uniscono e appaiono, soggettivamente, pittoricamente. Di conseguenza, le fotografie hanno avuto un ruolo privilegiato e funzionale nell’analisi e nello studio delle società e degli eventi storici. Per lo studioso John Roberts (2009), questo ha fatto sì che venissero attribuiti alle immagini fotografiche significati storici, che dunque raccontano un evento: “This is why the historical particulars of the photograph have always had a privileged relationship to the representation of the event as a form of historical knowledge” (283). In questa prospettiva, le immagini fotografiche, come documento storico ed etnografico, divengono strategiche al ruolo degli archivi come istituzioni della memoria storica di una società. Come evidenzia la studiosa Jennifer Tucker (2009) “The question of memory becomes particularly salient here, for the historical status of photography is deeply imbricated in its social, psychic, and material life as an object of memory” (3).

La versatilità scientifica della fotografia implica un suo utilizzo a più livelli, ovvero come strumento metodologico etnografico sul campo, sia come fonte di consultazione e documentazione all’interno degli archivi. Oltre che aver una funzione di traccia storica, il valore aggiunto della fotografia in alcune discipline scientifiche, in particolare per l’etnografia, è riconducibile alla produzione di una documentazione visuale legata al racconto narrativo per immagini. La narrazione visuale per immagini permette di fissare nel tempo i dettagli della vita dei soggetti di studio e le loro esperienze sociali (Banks 2001; 2007; 2025). L’utilizzo delle immagini fotografiche, quindi fisse, permette di cristallizzare narrative e significati difficilmente condensabili attraverso altri strumenti metodologici, e dare flessibilità di analisi in un lavoro sul campo che spesso richiede continuo adattamento ai possibili cambiamenti (Marcus 1995). Successivamente al lavoro sul campo, le immagini fotografiche permettono allo studioso di coniugare la scrittura con la rappresentazione visuale dei materiali raccolti (Collier e Collier 1986; Hockings 1995; Pinney 2011; Pink 2006).

La riproduzione per immagini fotografiche della realtà però, spinge a porre delle domande su quelle che sono le implicazioni legate all’immagine, domande poste esplicitamente da W. J. Thomas Mitchell (2005):

What does the picture want from me or from “us” or from “them” or from whomever? Who or what is the target of the demand/desire/need expressed by the picture? One can also translate the question: what does this picture lack; what does it leave out? What is its area of erasure? Its blind spot? Its

anamorphic blur? What does the frame or boundary exclude? What does its angle of representation prevent us from seeing, and prevent it from showing? What does it need or demand from the beholder to complete its work? (49-50).

Le domande di Mitchell riguardo le immagini fotografiche, complicano l'interpretazione del loro significato nel momento in cui queste devono essere considerate fonti archiviali e di studio. A riguardo, appare interessante l'analisi del rapporto tra visibile e invisibile dello studioso Christopher Morton (2020). Egli si concentra sul ruolo della fotografia come strumento di studio, documentazione e produzione di archivi. L'autore analizza le modalità di utilizzo del mezzo visuale nelle ricerche dell'antropologo Edward Evan Evans-Pritchard in Sud Sudan e Kenya nel 1939. Nello specifico, i casi studio di Morton esplorano la relazione tra due diverse pratiche di osservazione: quella implicita nell'atto fotografico e la pratica di osservare fotografie d'archivio come fonti storiche. Morton allarga il campo ai legami storici tra i concetti di visibilità e conoscenza in alcune discipline scientifiche, quali l'antropologia, che spesso si interrompono quando l'archivio è recalcitrante, rivelando tanto i propri limiti quanto i propri punti di forza metodologici e di analisi. Questa soglia emerge nella capacità di "guardare" quello che l'archivio apparentemente tiene all'oscuro o che rivela in maniera parziale. Per l'autore, nelle immagini fotografiche esiste una relazione tra rivelazione e oscurità. L'oscurità è rivolta al contesto che, pur mancando visualmente, ruota intorno agli elementi principali ripresi nell'immagine fotografica. Per dirla con le parole di Morton (2020):

Rather than focusing solely on the ostensible object of study in the image, an abundance of visual information is available for consideration, in what is excessive to the main focus of the image, [...] and in the marginalia of the image, or what I term its hinterland. But with this abundance of information, comes partiality, uncertainty, glimpses, suggestions, questions and obscurity. And it is obscurity – that which is not readily or only partially visible, describable, comprehensible and hence legible and understandable – that we need to acknowledge as an important social dimension of the visual abundance of the photograph, and of the archive as a whole (55).

Il processo di generazione parziale delle tracce sulle quali si costruirà la memoria collettiva, si attiva nel momento di produzione delle tracce stesse, prima ancora di diventare parte di un archivio. Ciò non è riferito solo ai processi di inclusione o esclusione degli elementi all'interno dell'inquadratura, ma l'entroterra descritto da Morton si estende alle modalità di lavoro sul campo. In particolare, il lavoro sul campo è influenzato spesso dal coinvolgimento di differenti attori che collaborano con il ricercatore: interpreti, mediatori, assistenti, etc. Le relazioni e le dinamiche tra questi soggetti influenzano le modalità di

raccolta e la produzione e l'interpretazione dei materiali di ricerca. A loro volta, queste dinamiche di lavoro sono influenzate dai contesti socioculturali nei quali i soggetti si relazionano. Questa dimensione, spesso non ben definita dallo studioso, contribuisce a un ulteriore processo di oscuramento di ciò che dovrebbe essere descritto dagli archivi. L'oscurità diviene così una dimensione importante della ricerca antropologica o storica. Queste discipline, pur cercando di mettere a fuoco fenomeni sociali e culturali, si confrontano costantemente con l'oscurità di tali fenomeni e con i limiti della disciplina e delle fonti di ricerca. Jennifer Tucker (2009), partendo dalle immagini fotografiche, pone la stessa questione:

By exposing the questions we ought to raise about all historical evidence, photographs reveal not simply the potential and limits of photography as a historical source, but the potential and limits of all historical sources and historical inquiry as an intellectual project (1).

L'oscuramento delle relazioni e del ruolo dei soggetti coinvolti, non raccontate nell'immagine fotografica, si rifletterà di conseguenza anche nella lettura da parte del lettore. Ad esempio, il ruolo degli interpreti, degli esperti culturali, dei mediatori e di altri soggetti viene raramente presentato ai lettori di testi etnografici. Attraverso le parole di Roger Sanjek (1993), l'oscuramento del ruolo che tali figure hanno svolto nella produzione della conoscenza antropologica equivale a un "colonialismo intellettuale nello studio di altre culture" (13). Lo studio di Morton citato in precedenza evidenzia la relazione complessa che l'archivio restituisce, e per la quale la fotografia svolge un ruolo cruciale. Seguendo questa prospettiva, Stefanie Michels (2018) ci invita a "guardare" ciò che negli archivi è stato oscurato, riportando alla luce le storie che devono essere aggiunte alla storia della fotografia oggetto di studio, soprattutto in relazione alle modalità di utilizzo del mezzo fotografico sul campo al momento della genesi dell'immagine. Nel caso contrario, l'archivio rimanda a una narrazione incompleta, la stessa che ha posto le basi della storia egemonica dell'Occidente, riducendo tutte le altre regioni del mondo a oggetti analizzati attraverso lo sguardo occidentale. Invece, iniziare a raccontare le origini e la pratica dello strumento visuale sul lavoro di ricerca sul campo, contestualizzandolo, rimanda a una narrazione che potrebbe includere le storie dalla prospettiva delle società oggetto di studio. Questo passaggio è un punto critico per Michels. Per la studiosa le modalità di gestione degli archivi visivi, in particolare quelli che contengono un'eredità coloniale, dovrebbero tenere in considerazione la costruzione, la posizione e l'ambivalenza delle fotografie storiche. Il processo di archiviazione e le decisioni che ne derivano determinano fondamentalmente la memoria. Ciò rimanda alla soglia liminale tra memoria e oblio di Zeitlyn (2012), quel rapporto dicotomico con il quale gli studiosi devono confrontarsi per comprendere appieno l'oggetto di studio.

Questo passaggio diviene fondamentale per riportare alla luce elementi utili a contestualizzare, e anche a mettere in discussione la memoria storica collettiva come narrazione che può essere egemone nei confronti di altri gruppi sociali e minoranze.

Per poter portare alla luce il non visibile delle immagini fotografiche, nell'analisi degli archivi visuali diviene necessario fare i conti con la fotografia come oggetto estetico, materiale, culturale e psichico di attaccamento sociale, ma sempre nel contesto di una gamma più ampia di questioni storiche (Tucker 2009). Martin Berger (2015) partendo dalla stessa prospettiva, si interroga sul rapporto tra il ruolo degli storici, gli archivi e la fotografia. Per l'autore questi tre livelli si devono confrontare con il contesto socioculturale nel quale l'immagine fotografica è stata prodotta, e come viene recepita dall'osservatore. In particolare, l'autore evidenzia ciò che può costituire un pericolo derivante dai limiti della fotografia come fonte storica:

The problem of consumption revolved around the challenges of interpreting photographs without the benefit of the original social (and visual) contexts in which they were created and first viewed. Since the visual evidence preserved in photographs takes on its social significance only as it is processed through brains hardwired with particular cultural perspectives, the objects and people pictured in photographs are but shards of the past. [...] but because most of us define historical knowledge as an understanding of the social sphere, the evidentiary limitations of isolated photographs are clear (2).

Berger si chiede quale sia l'ambito che ruota intorno alla fotografia che deve essere analizzato per sopperire la necessità di contestualizzare le immagini fotografiche, e quali criteri adottare per analizzarlo. La risposta dà un peso maggiore al come la fotografia è stata prodotta, oltre a cosa c'è nell'immagine. L'autore descrive quattro approcci diversi che possono essere sintetizzati in un'analisi visiva dell'immagine che si combina con l'attenzione al contesto tecnologico della sua creazione, (ad esempio l'influenza del modello di fotocamera, l'obiettivo utilizzato, e così via). A questo si aggiunge il contesto socioculturale nel quale la fotografia è stata prodotta e nel quale è osservata. Infine, colui che analizza l'immagine come fonte storica dovrà dunque trovare un equilibrio nel considerare ciò che si trova all'interno e all'esterno dell'inquadratura fotografica. Il fine è riflettere su questioni di interesse per il soggetto, l'autore e l'osservatore, decifrando il ruolo della fotografia nel formare narrazioni culturali. Comprendere ciò che ruota attorno alle fotografie che compongono l'archivio nei termini di ciò che è visibile e ciò che viene mantenuto all'oscuro, e dunque tra memoria e oblio, permette di decostruire l'utilizzo egemonico del mezzo visuale. Il valore di questa comprensione sta nella possibilità di portare alla luce quelle contronarrazioni che la memoria dominante tende a mantenere silenziose.

A mio parere, partendo dalle prospettive finora descritte, la lettura dell'immagine fotografica in archivio può essere sintetizzata attraverso tre ambiti interconnessi tra loro, e nelle quali entrano in gioco molte variabili (figura 3). La lettura dell'immagine fotografica deve necessariamente attraversare tutti e tre questi campi, e deve essere condotta con flessibilità di analisi e adattamento alle variabili in gioco. Il primo campo è legato alla semantica visuale relativa agli elementi riprodotti, ma deve essere allargato anche a un contesto visuale più ampio. Questo comprende ciò che è incluso, quindi propriamente alla semantica visuale, ma occorre ricostruire ciò che è escluso nell'inquadratura. Ad esempio, se erano presenti nella scena ulteriori elementi (oggetti o soggetti), che sono stati tagliati fuori dall'inquadratura e che avrebbero potuto far virare il significato della fotografia. Questo campo di analisi include il modo in cui il fotografo ha lavorato sul campo in termini di attrezzatura utilizzata, interazioni con i soggetti, manipolazione, anche non voluta, della scena. Ad esempio, è fondamentale comprendere se l'immagine è spontanea o costruita ad arte. Inoltre, la lettura di un'immagine fotografica innesca diversi meccanismi nella mente di chi la osserva. Questi nascono nel rapporto tra il messaggio espresso dal fotografo attraverso la composizione fotografica, e il modo in cui questa viene recepita da chi la osserva. In entrambi i casi, la costruzione dei significati dell'immagine da parte del fotografo e l'interpretazione data dall'osservatore, sono il risultato delle culture di riferimento di questi due soggetti. Il campo di analisi visuale deve considerare così i processi cognitivi, culturali e sociali che hanno un ruolo importante nel momento in cui osserviamo un'immagine fotografica e, a mio parere, anche nel momento in cui l'immagine si costruisce.

Il secondo campo di analisi riguarda il contesto di archivio, ovvero la relazione tra l'immagine e l'archivio nel quale è conservata. Occorre chiedersi la natura dell'archivio, qual è la sua strategia, quali sono le modalità di raccolta e catalogazione, perché sono state acquisite proprio quelle immagini fotografiche, come sono state categorizzate etc. Se l'immagine fotografica appartiene a un fondo più ampio, e dunque è parte di una serie di fotografie, occorre analizzarne la narrazione complessiva. Così come nel caso della compresenza di testi, se ad esempio l'immagine riporta un titolo, una didascalia o è parte di una pubblicazione, occorre comprendere l'interrelazione tra retorica dello sguardo, retorica dei paratesti e la retorica del layout finale, quindi fornendone una lettura in termini di fototesto (Cometa e Coglitore 2016). Ciò permette di considerare l'intermodalità strutturale tra immagine visuale e scrittura verbale in termini "ecosistema mediale" (Carrara 2020: 370). Questo approccio permette di stabilire delle interconnessioni che aiutano ad ampliare la contestualizzazione dei significati della narrativa dell'immagine fotografica. Infine, in termini di ambito visuale, occorre considerare ulteriori possibili variabili che entrano in gioco nel momento in cui osserviamo un'immagine fotografica. Queste due sfere di analisi devono essere messe in continua relazione a un campo più ampio che le include e le influenza

in maniera considerevole. Esso è relativo al contesto sociale e culturale del quale l'archivio è espressione, e nel quale la fotografia è stata prodotta ed è osservata.

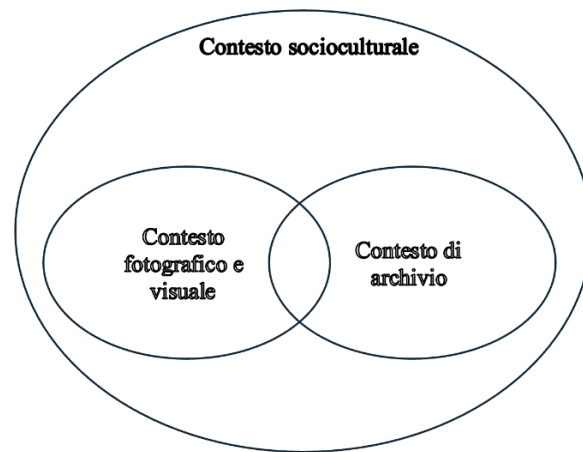


Figura 3 Campi di analisi dell'immagine fotografica in relazione al contesto di archivio. (Elaborazione dell'autore).

L'ambito di analisi socioculturale riporta alla prospettiva di Marcus Banks (2025), per la quale la lettura di una fotografia o un'altra immagine visiva amplia la portata di un termine normalmente applicato alla parola scritta. Analizzando il contesto socioculturale si possono associare determinate immagini visive a determinati significati. I significati per Banks sono dipendenti dal contesto e spesso transitori. Ad esempio, negli album familiari le foto scelte e conservate in un dato momento storico, avranno lo stesso valore o significato in futuro? L'osservazione, andando oltre la mera lettura semantica, prende forma attraverso gli elementi che compongono l'immagine, ma da questi si apre ad ulteriori spazi non visibili, silenziosi, ma carichi di significati. Inoltre, nella maggior parte dei casi ogni foto ottenuta è il frutto di una interazione tra fotografo e soggetti e ambiente circostante. Questa interazione è presente soprattutto in lavori sul campo nei quali il fotografo passa molto tempo con i soggetti che ritrae e racconta dal punto di vista della sua cultura e valori di riferimento. Qual è il posizionamento culturale del fotografo rispetto la propria cultura di riferimento e l'alterità culturale con la quale si confronta? Inoltre, l'interazione può coinvolgere anche altre figure che possono essere di supporto al lavoro del fotografo. Il livello di interazione viene preso in considerazione quando si consultano le immagini fotografiche di un archivio? L'evento storico, immortalato e narrato dalla fotografia che diviene traccia e fonte storica, è influenzato da questa interazione? L'osservatore è sicuro che quella foto che appare spontanea, non sia in realtà una messa in scena del fotografo, perché la sua società di riferimento ha assimilato quel modello rappresentativo visuale? Come si può ricostruire il grado di interazione culturale per comprenderne gli effetti sul significato che l'immagine comunica?

L'osservatore deve muoversi tra i vari livelli di analisi con un certo grado di flessibilità, e comprendendo quali strumenti utilizzare per cogliere i significati nascosti dell'immagine fotografica. I livelli di analisi possono coinvolgere differenti variabili che si influenzano reciprocamente, e per le quali la dimensione socioculturale gioca ruolo importante. Questa complessità di analisi, benché sia rivolta allo studio dell'immagine fotografica, non è riconducibile solo ad essa ma si estende a tutte le fonti visuali. La fotografia confluisce in una tradizione di rappresentazioni visuali dell'"altro" che includono anche altre modalità espressive. Una tra tutte è la pittura, ma potremmo includere anche le illustrazioni, o addirittura il cinema e tutto ciò di visivo che nel nostro periodo storico viene prodotto digitalmente. Tutte queste tipologie generano fonti storiche visuali che vanno a costituire i fondi degli archivi. In termini visuali, la continuità estetica e rappresentativa nel modo in cui queste diverse forme espressive vengono utilizzate per descrivere l'alterità, ci dice che esiste un filo conduttore nella costruzione dell'immaginario collettivo occidentale attraverso il visuale, e per il quale gli archivi divengono strategici. Non appare un caso che Edward Said (1978), nel decostruire il colonialismo culturale Occidentale, abbia affrontato anche l'analisi dei dipinti come pratica egemonica di rappresentazione visuale delle società coloniali. I suoi studi hanno successivamente aperto la strada ad ulteriori ricerche in campo visuale e colonialismo, in particolare sugli "occhi imperiali" degli europei di fine XVIII secolo (Pratt 2008) e sulla "macchina fotografica colonizzatrice" nel XIX secolo (Hartmann, Hayes, Silvester 1999; Young 1990; Bate 2003; Sealy 2019).

La rappresentazione visuale è dunque in interrelazione con la memoria storica collettiva occidentale, la quale si costruisce su processi di selezione, rimozione e manipolazione legati a dinamiche che possono essere di potere egemone nei confronti di altre culture e società. Tra i vari strumenti di riproduzione visuale, il mezzo fotografico ha la presunzione di riprodurre la realtà. La percezione del realismo fotografico, seppur in modo manipolatorio, permette di "dimostrare" l'oggettività scientifica - rendendola visibile, degli standard sociali e culturali utili alla società egemone nel dare forma al disegno della memoria alla quale ambisce. Da questa prospettiva, a mio parere, l'atto fotografico e la rappresentazione visuale dell'alterità o di un evento storico, divengono un atto performativo. Come suggerisce Margaret Hills de Zárata (2020), basandosi sul lavoro di Marilyn Strathern (1990), questa prospettiva ci dovrebbe portare a rivedere il modo in cui vengono interpretati gli artefatti della cultura materiale e di conseguenza gli archivi e i musei:

Strathern also maintains that 'the idea of a concrete, incidental event holds much the same place in the anthropological worldview as does the idea of a concrete, incidental artefact.' In her view, 'a certain perception of event is implied in the way that Western anthropologists have often understood the work of historians, which mirrors the way they have also understood museologists and those

interested in material culture.’ This leads her to suggest that we should extend our concept of artefact or object to performance and to events (159).

Il disegno della memoria passa così anche per la catalogazione, la classificazione, la conservazione e l’esposizione di oggetti della cultura materiale, che diventano oggetti visivi della memoria. La trasformazione degli oggetti di cultura materiale in oggetti visivi della memoria avviene con il conferimento di significati e valori che la collettività attribuisce all’oggetto attraverso le sue istituzioni. Questo vale per le immagini fotografiche così come per i reperti storico-archeologici, e per tutti gli oggetti che costituiscono cultura materiale. Ma la forma che la memoria assume attraverso gli archivi diviene espressione di logiche possessive, e all’istaurarsi di un regime visuale dominante che ha l’intento di costruire narrative collettive ideali e asimmetriche. Questo processo si basa sulla costruzione di alterità socioculturali dicotomiche. Per dirla con le parole di Ian Chambers (2014):

[...] The tendency to classify, collect and categorise reality, organising and institutionalising the play of identities and differences in a visual regime, can be seen as a prerogative of the West. [...] In this sense the construction redistribution or dissolution), together with linear temporality and order of archives, that complex set of practices which includes collecting, accumulating, classifying, conserving and exhibiting can be identified as both “a form of Western subjectivity and a changing set of powerful institutional practices” (Cliford 1988, 218). It leads to the appropriation of other objects, images and meanings that involves “a strategy for the deployment of a possessive self, culture, and authenticity” (9-10).

Gli archivi coloniali divengono una delle istituzioni più sensibili riguardo i processi appena descritti. Per tale motivo, essi dimostrano quanto sia importante contestualizzare gli archivi e le fonti fotografiche conservate al loro interno. Un esempio possono essere le fonti fotografiche attinte da archivi privati di famiglie che hanno vissuto l’esperienza quotidiana del sistema coloniale. Gli album di famiglia, che a un primo sguardo possono apparire una narrazione alternativa a quella dello Stato, in realtà potrebbero essere legati alla narrazione ufficiale, e da essa sono influenzati. Una fotografia di famiglia che racconta un evento privato apparentemente banale, se messa in relazione con altre fotografie di famiglia, con il contesto coloniale nel quale la famiglia ha vissuto e nel quale l’evento si è svolto, può raccontare molto di più di quello che mostra. Elizabeth Heath (2015) si interroga proprio sul ruolo delle immagini fotografiche come oggetto di memoria, attraverso l’analisi degli archivi coloniali amministrativi e familiari. L’autrice ricorda che la nascita e la diffusione della fotografia, con il primo dagherrotipo nel 1840, vennero a coincidere con l’apice del sistema coloniale britannico. La fotografia fu subito inclusa come pratica abituale dai soggetti

coinvolti nel sistema coloniale. Essa divenne una pratica riservata ai fotografi e ai funzionari qualificati, convinti che la macchina fotografica catturasse la realtà in un modo senza precedenti. La fotografia fornì ai funzionari un nuovo modo di vedere e catturare informazioni sul territorio, la sua gente e le sue risorse. Divenne uno strumento fondamentale per mappare i territori e demarcare i confini, nonché per categorizzare e catalogare la popolazione dell'impero. Ben presto si diffuse anche come pratica all'interno delle famiglie per raccontare la quotidianità della vita coloniale. Come i diari, gli album fotografici che si diffusero, permisero alle famiglie di recuperare un momento e un'esperienza vissuta. La macchina fotografica non solo registrava la storia privata, ma trasformava anche il modo in cui le persone vivevano la propria vita e sperimentavano i propri viaggi, la loro esperienza quotidiana. In un diario, le persone normalmente registrano i ricordi e le storie di eventi della vita dopo che questi si sono verificati. Al contrario, la macchina fotografica registra queste esperienze nel momento stesso in cui accadono. Per la Heath, sebbene le immagini fotografiche, come il diario, registrino un momento in previsione della sua futura perdita, la fotografia è tuttavia un diverso tipo di dispositivo mnemonico nella misura in cui interviene nella pratica concreta della vita quotidiana. Inoltre, la macchina fotografica offrì anche una nuova via per l'autorappresentazione. La fotografia divenne rapidamente il principale strumento di conoscenza e rappresentazione di sé della famiglia. Essa fu il mezzo attraverso il quale la memoria familiare sarebbe stata continuata e perpetuata, e che avrebbe permesso di raccontare la storia della famiglia senza perderla. Per le famiglie divise in luoghi geografici differenti, o a distanza di anni tra le generazioni, gli archivi privati fotografici permettono di trasmettere esperienze e di recuperare frammenti della storia familiare che potevano essere perduti.

Appare interessante il legame simbolico tra i due livelli di costruzione della memoria che la studiosa evidenzia, ovvero il rapporto tra la costruzione della memoria familiare e la costruzione della memoria collettiva coloniale. In particolare, l'autrice nota che l'Impero britannico era spesso immaginato come una famiglia, e i britannici usavano abitualmente metafore con riferimenti all'idea di famiglia per descrivere le relazioni tra la Gran Bretagna e le sue colonie. Per i viaggiatori, i coloni e gli agenti coloniali britannici, le fotografie e gli album fotografici privati divenivano dei mezzi per costruire un'identità imperiale che aderiva alla missione coloniale della Gran Bretagna. Di conseguenza, memoria familiare e memoria imperiale venivano a legarsi indissolubilmente. Questo riporta al rapporto tra visibile e invisibile e al ruolo delle immagini fotografiche all'interno degli archivi. Per dirla con le parole di Elizabeth Heath (2015): "Thus, while the camera ostensibly recorded life through an objective lens, it often captured something far more complex: insights into a collective ideal and an individual's (or family's) desire to achieve this ideal" (80).

Probabilmente, il desiderio dei coloni di raggiungere ed essere parte dell'ideale accennato da Heath, ha una influenza sulla scelta e la selezione delle immagini dell'archivio familiare. Una singola immagine offre solo un frammento di narrazione più ampia. La narrazione complessiva si sviluppa così nel modo in cui le fotografie sono state organizzate nell'album. L'organizzazione viene modificata in misura maggiore o minore attraverso una selezione e una disposizione delle fotografie in un ordine che dona una narrazione coerente, e che quasi sempre negli album fotografici segue un percorso molto lineare. Dalla prospettiva della studiosa però, le idee collettive sulle quali immagini e ricordi siano degni di conservazione influenzano decisioni apparentemente personali. In altre parole, l'immaginario collettivo incide su quali eventi e fotografie includere e quali escludere nell'archivio privato. In questo modo, il racconto delle storie familiari si lega al racconto della collettività nel suo insieme. Gli album familiari coloniali alimentano così il racconto complessivo dell'occupazione coloniale in termini ideali di impero, nazione etc. Gli archivi fanno sì che la soggettività dei singoli possa esprimersi in chiave universale, e in continua antitesi con l'alterità. Come spiega Ian Chambers (2014):

Here the citizen is duly instated as a “universal” subject, contrasted to an “otherness” against which the subject is measured via a series of founding dichotomies: other/self, nature/culture, deviant/normal. This is a fundamental of modern European identity which organizes and embraces reality in terms of a classificatory system of visual knowledge, translating and implementing it in those heterotopic expedients (Foucault 2006) whereby Europe began to organize representations of itself and diversity (the Universal Expositions, the documents of colonial administration, museums, tourism and the leisure industry, advertising, zoos, botanical gardens, theatre and the freak shows) (10).

Appare così interessante il concetto di soggetto ‘universale’ se applicato alla costruzione degli archivi privati di minoranze escluse dal discorso nazionale. Per poter decostruire il discorso egemonico insito negli archivi nazionali, occorre far emergere le narrative dei gruppi sociali sottorappresentati. Questo può avvenire contestualizzando e risignificando gli archivi nazionali, ma anche ponendo l'attenzione verso gli archivi alternativi della diaspora. Così come la società egemone costruisce le proprie narrative, anche le comunità minoritarie costruiscono la propria. L'attribuzione di nuovi significati per gli archivi privati o di risignificazione di quelli nazionali, pubblici e collettivi, passa per un cambio di prospettiva nel modo di concettualizzare ciò che diviene memoria collettiva. Nello specifico, occorre necessariamente attribuire dei significati diversi al ruolo primario attribuito all'archivio al momento della sua creazione. Ciò comporta un processo di selezione diverso delle tracce storiche raccolte, o l'attribuzione di un senso diverso agli eventi storici

e dunque ai significati degli oggetti della memoria custoditi al suo interno. Per poter raggiungere questo obiettivo, occorre ridare voce alle narrazioni tenute silenti, portare alla luce ciò che è stato tenuto nell'oblio della memoria, capire perché è stato rimosso e da chi, comprendere cosa può essere mediato tra la memoria egemonica e quella subalterna.

CAPITOLO II Il Five Points e l'immaginario popolare sui *tenements* di New York

2.1 Brevi cenni sull'ideologia *White Protestant American*

Tra Ottocento e prima metà del Novecento l'area di insediamento dei migranti, in arrivo a New York, è stata principalmente il Lower East Side di Manhattan. Questa è l'area nella quale sorgevano i *tenements*, ovvero gli edifici che costituivano gli alloggi dei migranti, e che in poco tempo sono divenuti luoghi di degrado. Essi consistevano in alloggi di pochi metri quadrati, sovrappopolati e in condizioni igieniche e di abitabilità pessime. Già nella prima metà dell'Ottocento, la società americana egemone ha costruito un immaginario sul Lower East Side, carico di pregiudizi e razzismo. L'immaginario racchiudeva in sé la percezione di quest'area della città come luogo *off-limits* alla società bianca protestante e anglosassone. Per quest'ultima, il Lower East Side era un'area urbana nella quale non ci si poteva addentrare per i pericoli che costituiva. Essa era vissuta da minoranze straniere con culture, attitudini, tradizioni, considerate lontane dalla società anglosassone e protestante. Per questo motivo, questi luoghi compongono la grande scenografia sulla quale si è costruito l'immaginario legato ai migranti, e quindi anche sugli italiani negli Stati Uniti. Questo panorama urbano ha fornito elementi visuali utili alla costruzione di un immaginario sugli italiani legato al degrado e alla povertà. La rappresentazione visuale, in particolare fotografica, è così diventata una "prova" tangibile della distanza culturale e sociale tra la società maggioritaria egemone e le comunità di migranti. La fotografia ha avuto un ruolo centrale nella costruzione di immaginari dominanti. I ritratti dei soggetti in posa all'interno degli alloggi o nei vicoli degradati del Five Points, le strade che emanano mistero e paura, sono diventati luoghi simboli del pericolo e della criminalità. Questi elementi contribuiscono alla costruzione di una narrazione visuale e del racconto dei soggetti e delle comunità ritratte, che rimarrà fino ai giorni nostri. La fotografia dei migranti di fine Ottocento sarà ispirazione anche per l'estetica cinematografica, entrando a far parte anche della narrazione storica di una buona parte della comunità italiana contemporanea negli Stati Uniti.

Prima di procedere con la descrizione dei luoghi citati in precedenza, occorre effettuare un breve passaggio su alcuni concetti inerenti al modo in cui ci si riferisce alla società americana nelle scienze sociali, in particolare ai termini *White Anglo-Saxon Protestant (WASP)*, *White Protestant American* e *Anglo-Protestant American* (Hacker 1957; Baltzell 1964; Kaufmann 1999; Khareem 2006). Ciò è utile al fine di determinare la terminologia che verrà utilizzata da qui in poi, passaggio che tra l'altro servirà anche a contestualizzare il

momento storico e sociale che interessa questa ricerca, che va dalla seconda metà dell'Ottocento alla prima metà del Novecento. Sarebbe molto dispendioso affrontare in questa sede tale argomento, ma da molto tempo è in corso un dibattito riguardo la problematicità nell'utilizzo del termine *Anglo-Saxon*, soprattutto all'interno degli *Anglo-Saxon Studies* (Shapiro 1989). Il termine *Anglo-Saxon* è volto a indicare principalmente, soprattutto per gli studi medievali, i popoli germanici che nel V secolo d.C. colonizzarono l'Inghilterra. Il termine *Anglo-Saxon* diventa così utile a distinguere i sassoni inglesi da quelli continentali (Wilton 2020). Nel corso del tempo, il termine si è caricato di significati ideologici che riportano a una contrapposizione di dominio rispetto ad altre popolazioni e una conseguente classificazione gerarchica tra razze. In riferimento agli Stati Uniti invece, il termine è stato sostituito con quello di *Anglo-Americans*. Come spiega Kauffman (1999) ciò derivò dal primo gruppo europeo che "immaginò" il territorio degli Stati Uniti come la propria patria, facendo risalire la propria genealogia ai coloni del Nord America che si ribellarono alla madrepatria. Per cui, in termini di costruzione nazionale, lo stato-nazione americano, la sua terra, la sua storia, la sua missione e il suo popolo anglo-americano si intrecciarono in un'unica grande narrazione nazionalista, contribuendo a quella che per Benedict Anderson (1983) è la costruzione di una *comunità immaginata*. In questa narrativa, gli *Anglo-Americans* diventarono i nativi di queste terre⁵.

Nel tentativo di descrivere la società egemone americana di origine anglosassone e protestante, questi due concetti vedono ancora oggi una sovrapposizione con il termine sociologico *WASP*, coniato da Andrew Hacker (1957) e rilanciato da E. Digby Baltzell (1964). A questi si aggiunge anche *White Protestant American* che però perde ogni riferimento semantico alla genealogia anglosassone. A ogni modo, questi termini demarcano uno degli aspetti più importanti che spiegano la strategia di assimilazione di questo gruppo sociale negli Stati Uniti nei confronti degli altri gruppi, che siano le popolazioni native così come le altre minoranze. Entrambi i termini si caricano di valenza ideologica, politica e razziale che inevitabilmente, grazie soprattutto all'aggettivo *White*, riportano ad altri concetti come quelli di *white supremacy*, *race*, *whiteness*. Il modello culturale *WASP* è stato la base dell'ideologia suprematista dalla quale è scaturito il tentativo di costruire una società americana rigidamente gerarchica fin dalle origini dell'occupazione delle terre in Nord America e il conseguente genocidio dei nativi (Lewis e Connolly 2019). Occupate le terre,

⁵ Il nativismo ha una lunga storia negli Stati Uniti, dove il concetto di cittadinanza è stato definito in base alla razza e ha fatto parte del dibattito costituzionale fin da subito. Questa prospettiva è stata centrale nel discorso politico della destra *WASP*, che si è autodefinita come 'nativa' e fondante degli Stati Uniti, in diniego della storia delle popolazioni che già vivevano in Nord America. Il termine "nativista" fu coniato originariamente a metà del XIX secolo per descrivere gli americani che si opponevano al cambiamento demografico in quella che allora era una nazione prevalentemente bianca e anglo-protestante. I nativisti di quest'epoca erano particolarmente preoccupati per l'immigrazione dall'Irlanda, poiché stava aumentando la popolazione cattolica degli Stati Uniti. Come evidenziano Rachel Kleinfeld e John Dickas (2020), il nativismo è intrinsecamente antidemocratico a causa della sua visione discriminatoria della cittadinanza.

il dominio dei bianchi protestanti che si riconoscevano nella genealogia *Anglo-Saxon* ha fatto perno sul modello suprematista *WASP*. In funzione dell'accumulazione di ricchezza, ciò ha fornito la struttura per il mantenimento del sistema schiavista e segregazionista (quest'ultimo fino al 1964), e successivamente, durante la rivoluzione industriale e con l'abolizione dello schiavismo (1865), delle gerarchie sociali utili allo sfruttamento del proletariato-migrante (Bastide 1967; Jaher 1972; Gilroy 1993; Kharem 2006; Perkinson 2014; Wright 2022). Nell'analisi che segue nella ricerca, i termini *WASP* e *White Protestant Americans* verranno utilizzati per indicare il gruppo sociale egemone negli Stati Uniti dal punto di vista culturale, economico e politico, e che comprende una porzione della società americana molto ampia, composta da classi sociali diverse.

Negli Stati Uniti questa prospettiva non sarà dunque circoscritta solo alla seconda metà dell'Ottocento, ma rimarrà come sfondo ideologico fino ai giorni nostri, e non solo ad appannaggio dei gruppi politici suprematisti, che ne rappresentano soltanto la manifestazione più eclatante (Lippman 2021). Essa sarà diffusa su una base molto generalizzata e produrrà effetti e contraddizioni sull'intera costruzione nazionalista del paese. In particolare, influirà sulla concettualizzazione di una presunta identità nazionale basata sulla supremazia della *whiteness* (Vecoli 1996; Kharem 2006; Paul 2014; Lash 2018) e dunque su gerarchie sociali discriminanti che limiteranno le opportunità di accesso ai ruoli chiave delle istituzioni politiche e dell'economia alle minoranze. Secondo James W. Perkinson (2014):

It operates as a violent and violating continuum of select biological features, taken up in manipulative discursive schemas, implemented in and implementing discriminatory institutional practices, habituated in coercive cultural and sexual orientations, materialized in aggressive social architectures and urban demographics, that nonetheless remains a spiritual and political choice (71).

La ciclicità storica con la quale l'ideologia della *white supremacy* ritorna alla luce in maniera eclatante e spesso violenta (Perliger 2012), accompagna la storia degli Stati Uniti fin dalle sue origini (Luker 1977; Finzsch 1997; Qiong e Brewer 2004; Fuchs 2020). Non a caso, al momento della stesura di questa ricerca, essa sta riemergendo in maniera aggressiva e per nulla velata con il secondo mandato presidenziale di Donald John Trump, iniziato a gennaio 2025 dopo una campagna elettorale accompagnata dallo slogan *Make America Great Again*. Lo slogan è alla base del movimento *MAGA* (acronimo dello slogan stesso) e fondamentalmente si basa sull'idea mitizzata di un ritorno a un tempo eterno e glorioso della società bianca americana, tempo ovviamente ideale e melanconicamente patologico. A dirla con le parole di Stephen C. Finley (2020):

Whiteness is melancholic and, therefore, pathological because of a perpetual return to its myth of beginnings and its mythicized representation — the white worker— in times of perceived crisis and loss, loss of its symbols, culture, worldview, and the benefits therein. [...] “Make America Great Again” is, therefore, a melancholic trope, a cry for meaning, and the mythological attempt to traverse time and space to re-enact and re-establish an exemplary model of life for white people (39).

Queste considerazioni riguardo l’attualità del presente sono il risultato di lunghi processi storici e sociali sedimentati nel tempo. L’immaginario melanconico alla base del *MAGA* è lo stesso immaginario che ha accompagnato la costruzione nazionale degli Stati Uniti fin dall’occupazione delle terre da parte dei primi coloni europei. Benché questi processi di costruzione nazionale abbiano avuto manifestazioni spesso estreme, come nel caso del suprematismo *Wasp* manifestato attraverso il fanatismo di organizzazioni come il *Ku Klux Klan*, in realtà, la prospettiva culturale che ne è alla base ha riguardato anche gruppi sociali che possono apparire più moderati in riferimento all’ideologia della *white supremacy*. Ciò ha coinvolto tutto il territorio degli Stati Uniti, anche se con sfumature diverse in base ai differenti luoghi geografici. La fotografia e la narrazione visuale hanno dato un forte impulso nella costruzione delle narrative collettive che la società egemone ha costruito fin dall’Ottocento. Le immagini fotografiche hanno permesso alla società egemone di costruire un’autorappresentazione in antitesi alle altre minoranze sociali, rappresentate soprattutto dalle comunità migranti. La fotografia ha aiutato a oggettivizzare i confini sociali e culturali tra chi poteva entrare a far parte della costruzione nazionale, attraverso dei meccanismi di assimilazione e subordinazione, o chi doveva esserne addirittura escluso.

2.2 Il Five Points e i *tenements* di New York

Durante l’Ottocento, il gruppo sociale *White Protestant Americans* inizierà a contrapporsi alle nuove comunità di migranti. La contrapposizione porterà a una demarcazione urbana della città di New York che ricalca la distanza tra questi gruppi sociali, e che vede il proprio confine intorno al perimetro del Lower East Side di Manhattan. Il Lower East Side di Manhattan ha rappresentato una delle prime zone di insediamento di New York per i coloni europei bianchi e protestanti. La parte meridionale dell’isola, chiusa tra l’Hudson River a ovest e l’East River ad est, e l’Upper Bay a sud, divenne fin dai primi insediamenti dei coloni europei il punto di attracco ideale delle navi che arrivavano in città, grazie a un porto ideale per intrattenere contatti commerciali e mercantili con l’Europa attraverso l’Atlantico, e come punto strategico per muoversi verso l’interno del territorio grazie ai due fiumi. Dalla prima metà del 1600 circa, quest’area era interessata dalla presenza dei primi

coloni olandesi⁶ e anglosassoni di origine aristocratica e identificati con il termine di *Knickerbockers* (Guttmann 1964; Hanlon 2019). Il termine, che letteralmente indica i pantaloni alla zuava, apparì per la prima volta in *A History of New York. From the Beginning of the World to the End of the Dutch Dynasty*, una parodia letteraria scritta nel 1809 da Washington Irving. Queste famiglie diedero vita a fortunate discendenze capitaliste e mercantili, e successivamente industriali e finanziarie, tra New York e Boston, dove venivano invece chiamati con il termine *Boston Brahmins*. Esse rappresentavano in pieno il modello *White Anglo-Saxon Protestant*, e più avanti nel tempo, il modello *Anglo-American Protestant* (Kaufmann 1999; Scraba 2009).

Knickerbockers e *Boston Brahmins* rappresentano dunque una classe sociale *WASP*, ma la cui particolarità è l'estrazione aristocratica (Dalton 1986). Ovviamente gli Stati Uniti non hanno mai avuto una forma di governo monarchica, ma le origini aristocratiche europee e la comune religione protestante hanno fatto da collante sociale e identitario per queste famiglie, e sono state utili per creare affiliazioni volte al mantenimento del potere e agli affari, anche attraverso matrimoni combinati. Il vantaggio di questa élite rispetto le altre classi sociali *WASP*, risiedeva nella possibilità di possedere capitali di partenza derivanti dalla loro posizione sociale in Europa, da investire nell'economia americana. Questo spiega perché diverse discendenze legate a nomi importanti siano riuscite a perpetuare il loro potere nel tempo, come ad esempio le famiglie Rockefeller, Roosevelt, Forbes, Mellon, Ford, Morgan, Astor. Quest'ultima, per altro famiglia aristocratica di origine italiana, fece fortuna con la compravendita di proprietà terriere a New York. I *Knickerbockers* rimasero stabilmente insediati nella parte meridionale di Manhattan almeno fino ai primi decenni dell'Ottocento quando, intorno al 1812 iniziarono ad arrivare flussi più cospicui di migranti che scappavano da un'Europa attraversata dalle guerre napoleoniche e dalla povertà (Roth 1969; Goodfriend 2009).

Il Five Points, a sua volta, rappresentava un'area all'interno Lower East Side di Manhattan. Questa zona di Manhattan, insieme ad altre aree della parte meridionale dell'isola, includeva i luoghi di New York nei quali, soprattutto dalla seconda metà dell'Ottocento, si erano insediati gli emigranti provenienti dall'Europa e dall'Asia. La loro composizione includeva in particolar modo irlandesi, tedeschi, polacchi, italiani ma anche cinesi, che formavano la manodopera principale per la crescita economica della città. Questi gruppi decisero di stabilirsi proprio nella parte bassa di Manhattan attratti dalla richiesta di manodopera portuale e industriale e dalle reti transnazionali delle comunità diasporiche di appartenenza, dalle quali potevano trarre solidarietà e supporto utile a superare le difficoltà dell'esperienza migratoria in un paese nuovo (Gabaccia 1983 e 2000; Sheffer 2003; Ahrens

⁶ Non a caso, New York ebbe come prima denominazione New Amsterdam fino al 1694.

e King 2022). La presenza crescente dei nuovi migranti-lavoratori europei, fece sì che le famiglie medio e alto borghesi olandesi e anglosassoni preferissero spostarsi nella parte più alta dell'isola. Nella prima metà dell'Ottocento, iniziò così a delinearsi una ripartizione sociale e urbana della città di New York che vedeva nella parte meridionale di Manhattan un proletariato cosmopolita, e nella parte settentrionale la borghesia *White Protestant Americans* benestante (McGann 2012). In termini di status sociale e ricchezza economica, l'area dell'Upper Manhattan comprendeva sia la borghesia media, sia le famiglie più ricche e influenti di New York che andarono a stanziarsi in sontuose case, in quella che verrà definita 'Millionaire's Row', ovvero un tratto della Fifth Avenue che era diventata il simbolo dell'estrema ricchezza e dell'ostentazione che hanno caratterizzato quell'epoca a New York (Crain 2016). Come sarà analizzato più avanti, in pochissimo tempo, per la borghesia bianca questa linea di demarcazione urbana divenne un confine simbolico tra essa e le minoranze delle comunità migranti, una linea non solo di classe ma anche razziale.

Uno dei luoghi più degradati e poveri del Lower East Side, attorno al quale si creò un immaginario popolare legato al degrado e al pericolo, fu proprio il Five Points. Il quartiere, costruito nella prima metà dell'Ottocento, prendeva il nome dai cinque angoli formati dall'intersezione di tre strade principali, Cross, Anthony e Orange Street, come ricostruito in figura 4.



Figura 4 Simulazione della struttura originale della zona di intersezione delle tre strade che formavano il Five Points e Paradise Square. Nel corso del tempo l'area è stata completamente trasformata, (Fonte: Google Maps. Elaborazione grafica dell'autore).

A discapito della denominazione dell'area centrale, nota come Paradise Square, il Five Points nel corso degli anni si legò a un immaginario pubblico negativo, amplificato dagli articoli dei giornali e dei periodici che descrivevano con toni sensazionalistici gli episodi di

cronaca nera o il degrado e la povertà. All'interno proliferavano i *tenements*, alloggi fatiscenti affittati agli emigranti da proprietari privati. Questi consistevano in palazzine al cui interno si trovavano degli appartamenti di pochi metri quadri. Gli alloggi, i quali non godevano di nessun servizio, prevedevano una piccola stanza con un lavello e una piccola cucina a legna o carbone. Quasi come in un unico spazio, nella stanza adiacente c'era a malapena posto per un letto. Interi famiglie, composte da cinque o sei persone, vivevano così in spazi ristretti, senza acqua corrente né servizi igienici. La proprietà dei *tenements* era privata, e gli alloggi venivano affittati direttamente dai proprietari, oppure attraverso intermediari che pagavano un canone al proprietario degli alloggi, e poi a loro volta affittavano ai migranti. In molti casi, gli stessi migranti subaffittavano ad altre persone uno spazio negli alloggi, aumentando a dismisura la densità abitativa degli spazi a disposizione. Questa pratica era criticata in quanto considerata nociva per le condizioni igieniche nei *tenements*, e chi la praticava veniva chiamato con il termine dispregiativo *lodger evils* (Riis 1890; Beito e Beito 2016). Questi meccanismi in realtà venivano perpetuati dalla speculazione economica del sistema degli alloggi e del mercato del lavoro. I proprietari cercavano di trarre più guadagno possibile dagli inquilini, i quali a loro volta tentavano di abbattere i costi degli affitti, subaffittando. In questo caso, si trattava in genere di migranti provenienti dallo stesso luogo, quasi sempre uomini che avevano lasciato la loro famiglia nel contesto di origine, che avevano bisogno di una dimora provvisoria, e che qualche tempo dopo avrebbero probabilmente tentato un ricongiungimento familiare con la moglie e i figli rimasti a casa o si sarebbero mossi altrove (Beito e Royster Beito 2006).



Figura 5 In grigio l'area principale di insediamento nel Lower East Side. In arancione l'area che oggi comprende ciò che è rimasto di Little Italy. In verde la Mulberry Bend e in rosso l'intersezione del Five Points e Paradise Square, (Fonte: Google Maps. Elaborazione grafica dell'autore).

Nella figura 5 è mostrata indicativamente l'estensione dell'area di residenza dei migranti del Lower East Side. All'interno di questa, in arancione, è tracciato il perimetro di quella che sarebbe diventata nel tempo Little Italy, formata da quelle strade che sono ancora oggi percorse da migliaia di turisti ogni anno, anche se circondate ormai da soli ristoranti turistici. Altro luogo al quale occorre accennare è la Mulberry Bend. Questa era una lunga strada che costituiva una delle zone principali del Five Points. Si trovava in quella che oggi è Chinatown. La Mulberry Bend, benché di giorno fosse una strada brulicante di persone e commerci, era considerata una delle peggiori zone del Five Points. I suoi vicoli, in particolare Bandit's Roost, Bottle Alley e Ragpickers Row costituivano per l'immaginario popolare luoghi ignoti e pericolosi. Non a caso Bandit's Roost sarà uno dei luoghi chiave che verrà affrontato più avanti in questa ricerca. Nel 1897, grazie anche alla sensibilizzazione pubblica ad opera di Jacob Riis, la Mulberry Bend fu demolita e trasformata nel Mulberry Bend Park, uno spazio verde urbano progettato dall'architetto Calvert Vaux (1824-1895). Nel 1911, infine, l'area fu rinominata Columbus Park, denominazione che ancora oggi rimane. Si stima che già nel 1880 più di 600.000 persone vivessero nell'area in 24.000 alloggi. Dieci anni dopo, nel 1890, il numero di alloggi salì a 37.000, ospitando 1,2 milioni di persone su una popolazione complessiva di 1,6 milioni, ovvero i tre quarti degli abitanti di New York, fino ad arrivare ai 2.3 milioni nel 1900, (Riis 1890; Yochelson, Citron 2007: 20 e 107). La figura 6 mostra la ricostruzione della densità demografica e abitativa dei migranti nel Lower East Side.

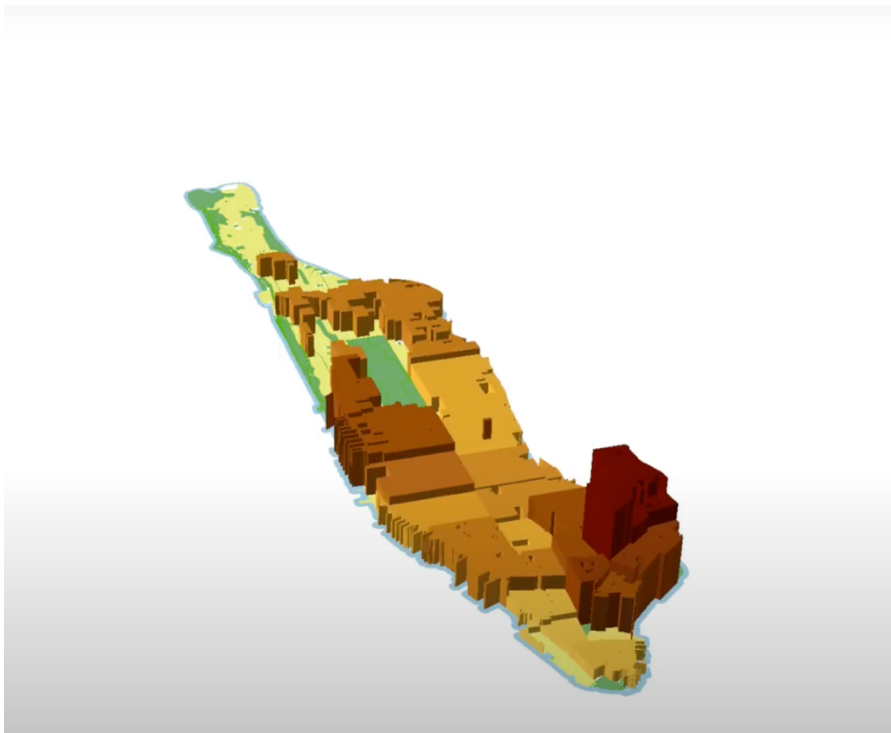


Figura 6 L'immagine mostra la distribuzione della densità di popolazione e abitativa di Manhattan nel 1890. L'area più scura del Lower East Side è destinata a crescere ancora di più, soprattutto con un nuovo aumento dei flussi migratori agli inizi del Novecento. Il rendering è un fotogramma tratto dal lavoro di ricerca di Shlomo Angel e Patrick Lamson, Hall of the NYU Stern Urbanization Project (fonte: NYC Marron Institute of Urban Management).

Già nella prima metà dell'Ottocento l'immaginario sui *tenements* portava con sé pregiudizi nei confronti dei suoi abitanti (Yamin 1998; Orser 2011; Li Bidlingmaier 2019). Un esempio di ciò è l'epidemia di colera del 1832. Quell'anno la città era stata colpita da una terribile epidemia di colera, il cui focolaio era stato individuato nel Lower East Side. L'opinione pubblica americana, così come avvenne anche per le altre due epidemie del 1849 e 1866, sotto la spinta delle cronache giornalistiche attribuì la responsabilità agli abitanti di quell'area, accusandoli di aver propagato l'epidemia a seguito dei loro comportamenti igienici a rischio (Bonifacio 2017). In realtà, il focolaio era partito dall'India ed era arrivato attraverso l'oceano nei porti canadesi. Successivamente arrivò nella zona portuale di New York con gli equipaggi delle navi mercantili, coinvolgendo nelle fasi iniziali di propagazione, considerata la prossimità dei luoghi, l'area del Lower East Side (Osborne 2008; MacDougall 2009). Indubbiamente le condizioni igieniche dei *tenements* favorirono la diffusione della malattia a New York, ma gli abitanti dell'area si ritrovarono colpiti dalla propagazione senza nessuna difesa, e la sanità pubblica non riuscì ad attuare misure volte a proteggerli o a contrastarne la diffusione. L'epidemia sconvolse così tanto l'opinione pubblica dell'epoca, che fu uno delle argomentazioni principali dei sostenitori delle riforme sui *tenements* negli anni a venire.

Oltre che per i lettori borghesi assetati di racconti sul luogo, il Five Points e i *tenements* divennero il principale interesse per i riformisti e i gruppi filantropici cristiani newyorkesi (Fitts 2001). Nel corso di tutto l'Ottocento diversi riformatori provarono a sensibilizzare l'opinione pubblica e la classe politica nel tentativo di formulare leggi che cambiassero radicalmente le condizioni di vita negli alloggi. In questa sede sarebbe troppo dispendioso affrontare nel dettaglio la storia dei tentativi di regolamentazione dei *tenements*, che durarono dal 1855 al 1936, peraltro senza grandi successi. Occorre però descrivere sinteticamente alcuni passaggi sui tentativi di riforma e in relazione al contesto politico e culturale con il quale la società newyorkese si rapporta al problema dei *tenements*. Questo passaggio risulta utile a contestualizzare storicamente i temi che verranno affrontati nei capitoli successivi. Il primo aspetto sono appunto i timidi tentativi di regolamentazione e i primi rapporti pubblici di analisi e studio dei *tenements*. Contestualmente occorre precisare il ruolo di alcune figure chiave che ispireranno e avranno influenza sui tentativi di riforma da parte delle autorità americane, senza però grandi successi. Alcune di queste figure sono legate ai riformisti appartenenti a gruppi filantropici di estrazione cristiana. Essi si pongono come obiettivo quello di sensibilizzare l'opinione pubblica e di arrivare a un cambiamento attraverso un approccio caritatevole e umanista. Il ruolo delle organizzazioni cristiane sarà inoltre importante perché saranno le sedi principali delle *public lectures* con le quali i relatori, avranno modo di condividere con il pubblico i resoconti e le denunce sui *tenements*.

Riassumendo i passaggi più importanti circa i tentativi di regolamentare i *tenements*, nel 1845 si ha un primo rapporto sanitario sulle condizioni igieniche degli alloggi a cura di John H. Griscom, il quale dopo un lungo lavoro sul campo pubblica *The Sanitary Condition of the Laboring Population of New York*. In un passaggio, Griscom evidenzia che: 'It is often said that one half of the world does not know how the other half lives' (Yochelson e Czitrom 2007: 25), frase che ispira probabilmente Jacob Riis nella scelta del titolo del suo libro *How the Other Half Lives* del 1890, al quale verrà dedicato spazio più avanti. Nel 1855, si ha invece un primo tentativo di riforma dei *tenements* attraverso l'ideazione di un modello di edilizia che prenderà forma con il *Big Flat*, il più grande *tenement* di New York fino al 1880, tra Mott ed Elizabeth Street, dedicato ad ospitare 350 afroamericani in 87 alloggi. Nel giro di qualche tempo, il *Big Flat* degenerò nel più grande slum di New York. Nel frattempo, vennero svolti ulteriori esperimenti edilizi, in particolare *Gotham Court* pensato per ospitare circa 120 famiglie, ma che nella realtà si trovò ad ospitarne il doppio. Nel 1856, l'assemblea cittadina decise di avviare la prima investigazione istituzionale per analizzare i *tenements*, ma occorrerà attendere il 1867 per avere un primo tentativo di riforma con la prima *Tenement House Act*, nella quale per la prima volta si dà una definizione di *tenement* come "the home or residence of more than three families living independently of another, and doing their cooking premise" (Yochelson e Czitrom 2007: 37). La riforma stabilisce anche dei criteri di

costruzione ai quali i proprietari degli alloggi si sarebbero dovuti attenere. Anche questa riforma non porterà verso grandi cambiamenti. Basti pensare che le regole più importanti che riesce a imporre sono quelle di costruire una latrina comune a ogni piano, e prevedere almeno una finestra negli alloggi in modo da fornire areazione e limitare le epidemie e i decessi dovuti al monossido prodotto dalle cucine a legna, nelle quali si bruciava tutto ciò che si poteva utilizzare come combustibile⁷. Nella sostanza i *tenements* non subirono grossi cambiamenti neppure con questa riforma, nonostante il dibattito pubblico attorno ad essi fosse più vivo che mai.

Il problema dei *tenements* attirò l'attenzione anche di alcune realtà religiose e filantropiche cristiane. Nel 1884, Felix Adler, filosofo e riformista, divenne anche il fondatore e il direttore della *Society for Ethical Culture*, la quale basava la sua prospettiva sull'umanesimo cristiano come strumento essenziale per migliorare la condizione umana. Adler fu il primo che nelle sue attività pubbliche attaccò apertamente i proprietari degli alloggi e la borghesia benestante, accusandoli di una 'criminale indifferenza' volta allo sfruttamento della povertà per l'arricchimento economico. Egli evidenziò che: 'It is not the squalid people that make the squalid houses, but the squalid houses that make squalid people' (Yochelson, Czitrón 2007: 60-61). Propose così quelle che per lui potevano essere delle soluzioni, in particolare l'istituzione di corporazioni private ma capitalizzate con prestiti da parte della municipalità o dello stato di New York, in modo da poter esercitare un controllo pubblico sui privati; soglie massime sui profitti possibili; la ristrutturazione dei vecchi *tenements*; e la costruzione di nuovi alloggi con criteri che potessero mantenere standard abitativi dignitosi. Oltre questo, Adler evocò la necessità di un business filantropico che potesse sostenere l'azione pubblica nella gestione dei *tenements*. Anche in questo caso, i suoi sforzi non portarono a misure sufficienti.

Per quanto oggi possa apparire scontato ciò che Adler dichiara in difesa degli abitanti dei *tenements*, occorre considerare il contesto generale di criminalizzazione razzista che subirono gli abitanti dei *tenements*. Infatti, non solo i giornali, ma anche i rapporti di studio istituzionali sui *tenements* si basavano su teorie sociali "scientifiche" che teorizzavano una relazione tra la provenienza degli emigranti e le specifiche attitudini negative che manifestavano. L'attribuzione di certe caratteristiche e attitudini dei migranti sulla base della loro provenienza, si nutriva delle teorie scientifiche di darwinismo sociale in voga all'epoca, che fornivano valore scientifico al modello *White American* (Heraclides e Dialla 2015). Al contempo, unitamente ai pregiudizi razziali, anche il ruolo della cultura religiosa protestante

⁷ Ancora oggi è possibile visitare gli ultimi *tenements* sopravvissuti alla riqualificazione del Lower East Side, presso il *Tenement Museum* di New York a 97 e 103 Orchard Street. Il primo stabile venne costruito nel 1863, prima della *Tenement House Law*, e il secondo nel 1888. In questi appartamenti di circa 30 metri quadrati, vissero 7000 persone di oltre venti nazionalità tra il 1863 e il 1935.

avrà una forte influenza nella costruzione della rappresentazione popolare della vita nei *tenements* (Paul 2014).

Questo è il contesto sociale e istituzionale che fa da sfondo a un immaginario sui *tenements* che viene alimentato - e istituzionalizzato - dai rapporti delle commissioni pubbliche. Già gli studi condotti dalla *Tenement House Commission* del 1884 avevano adottato modelli analitici e interpretativi sulla base di classificazioni razziali che prevedevano una certa propensione verso comportamenti a rischio in base all'origine di provenienza. Su questa base, venivano stilate classifiche sulla propensione a commettere crimini, oppure tra i gruppi più propensi a lavorare e su quelli più dediti all'ozio. Tutto questo sulla base delle origini biologiche, sociali e culturali degli immigranti. Ad esempio, fu analizzato in maniera comparativa il grado di pulizia e di igiene e fu stilata anche in questo caso una classifica basata sulla nazionalità. Secondo la commissione, la classifica che ne risultò (dai più puliti ai più sporchi) vedeva i tedeschi al primo posto, seguiti da francesi, americani (afroamericani), irlandesi, polacchi, ebrei e infine, ultimi, gli italiani. Queste mappature esotizzanti dei migranti tornano ciclicamente, con un doppio scopo, sia nei report delle commissioni pubbliche, sia nelle pubblicazioni giornalistiche. Nello specifico, l'intento è fornire una 'mappatura culturale' dell' 'altro esotico' per ricreare un ordine rassicurante per il pubblico *Anglo-American*, ma anche invocare il pensiero scientifico moderno per trovare risposte razionali ai problemi attribuiti alla diversità culturale dei migranti. Del resto, coloro i quali analizzavano i *tenements*, utilizzavano questo approccio con consuetudine (Yochelson e Czitron 2007: 71):

Social Darwinists routinely applied evolutionary theory to their understanding of the "struggle for existence" among "races", creating typologies that would help assuage the fears of the Protestant middle-class as "new immigrants" poured in from southern and eastern Europe.

2.3 L'immaginario popolare sui *tenements* e una lettura iconotestuale delle riviste illustrate

Oltre la narrazione istituzionale, un ulteriore strumento di costruzione dell'immaginario sui *tenements* furono i periodici e i quotidiani. Come accennato in precedenza, il Five Points e i *tenements* venivano considerati luoghi off-limits per il resto della società borghese bianca e protestante. Considerati luoghi abitati da reietti e criminali, i racconti sui Five Points sono diffusi soprattutto dai giornali e dalle riviste che contribuiscono ad alimentare un immaginario collettivo esotico di questi luoghi e delle persone che lo vivono. Questo immaginario esotico veniva alimentato da ciò che è stato definito da alcuni studiosi, "the invention of ethnicity" negli Stati Uniti (Conzen et al. 1992: 4). Questa

prospettiva prevede un processo duale, attraverso il quale da un lato le comunità migranti o della diaspora cercano di mantenere o riformulare costruzioni culturali utili a adattarsi ai processi di assimilazione. Al tempo stesso, all'inizio dell'immigrazione di massa negli Stati Uniti nel secondo quarto del XIX secolo, gli americani stessi erano impegnati in un progetto consapevole di costruzione dell'identità nazionale. In tale progetto, si ritrovarono a inventare la categoria di etnia (nazionalità), per spiegare e distinguersi dai gruppi culturalmente distintivi al loro interno (Conzen et al. 1992; Li 2004; Lash 2008). In questo modo, la società egemone americana costruì un immaginario collettivo che li distingueva dalle minoranze straniere, sulla base di contrapposizioni culturali e sociali sostenute da pregiudizi razziali.

Questa contrapposizione si riflette sulle interazioni quotidiane tra società maggioritaria e minoranze di migranti, ed è alla base di una narrazione pubblica stereotipata diffusa e veicolata dai media. I racconti dei *tenements* sono rilanciati costantemente dalle riviste, quali *Sanitary Engineer*, *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* o *Harper's Weekly*. Gli articoli e i resoconti di degrado e di criminalità dei giornali e periodici vengono costruiti spesso su pregiudizi razziali rivolti a tutti i migrati, ma in particolar modo sugli italiani, considerato che tendenzialmente questi ultimi vengono posti sempre nelle parti più basse delle classifiche stilate dalle commissioni pubbliche. Queste classificazioni accomunano spesso gli italiani ai cinesi, forse non a caso, rappresentando queste due culture quelle più distanti dal modello culturale anglo-americano protestante, rispetto ai tedeschi o agli irlandesi, questi ultimi più affini ma comunque discriminati in quanto cattolici e considerati violenti (McMahon 2014). Inoltre, il racconto giornalistico dei *tenements* è spesso gonfiato da cronache che non hanno un riscontro nella realtà o nelle fonti, ma che vengono romanzate per suscitare sgomento o emozioni forti nei lettori, che esse siano di paura o di pietà nei confronti degli immigrati.

I racconti sui *tenements* hanno ampio successo tra i lettori americani, a tal punto che, dagli articoli sulle riviste, si inizia a pubblicare progetti editoriali più ambiziosi. Nel 1872, il giornalista Edward Crapsey pubblica *The Nether Side of New York*, libro che racconta un tour di *Gotham Court* svolto dall'autore con un detective di polizia. Nel libro Crapsey descrive ciò che osserva durante il tour. Crapsey intende portare il lettore in un viaggio immersivo nei luoghi che descrive, utilizzando una scrittura ricca di dettagli. Ad esempio, descrive con accuratezza i particolari degli ambienti, e addirittura evoca gli odori sgradevoli degli alloggi, fornendo una descrizione drammatica di *Gotham Court*. La sua opera sarà una pietra miliare nella narrazione dei *tenements*. La narrazione pubblica, che principalmente si sviluppa sotto forma di scrittura giornalistica, viene ulteriormente rafforzata attraverso le illustrazioni che corredano gli articoli. L'immaginario sui *tenements* trova la sua origine proprio nelle riviste di ampia diffusione che pubblicano racconti dettagliati e sensazionalistici utilizzando le illustrazioni, prima dell'avvento delle immagini fotografiche

nei quotidiani e nelle riviste. Le illustrazioni vengono ampiamente utilizzate anche nelle pubblicazioni burocratico-scientifiche, oltre che dalle riviste di massa, come l'esempio mostrato in figura 7, e dal titolo *Scene in Rivington Place*. Questa illustrazione mostra un momento di quotidianità a Rivington Place, ed è inclusa nel Report of the Council of Hygiene and Public Health of the Citizens' Association of New York. Scrittura verbale e visuale si supportano così a vicenda. Le illustrazioni sono fatte a mano con penna e inchiostro oppure con la tecnica del *wood engraving*⁸, spesso ad opera di celebri illustratori quali William Rogers e Charles Graham. Tali illustrazioni avevano una qualità eccellente, i dettagli erano molto vicini alle immagini fotografiche. Il ruolo delle immagini era fondamentale nell'impaginazione e costruzione delle riviste, a tal punto che spesso gli articoli e i testi si cucivano attorno alle immagini disponibili e non il contrario. Come osservano Kevin Barnhurst e John Nerone (2000):

Illustrated journalism thus intended to intervene between readers and the world, and to provide them with an artificial archive of memory images-a primitive form of total recall of the sort that contemporary scholars ascribe to later visual media. (64).

Questo permetteva alle illustrazioni di suscitare una forte curiosità nel lettore, il quale aveva il modo di approfondire contesti con i quali, suppongo, avesse spesso a che fare nella sua quotidianità. Considerato l'alto numero di migranti stranieri a New York, i lettori americani dovevano per forza stabilire delle relazioni e delle interazioni con i migranti. Al tempo stesso però, la maggioranza bianca americana si teneva a debita distanza dagli stranieri, senza entrare nella profondità delle relazioni sociali e soprattutto tenendosi lontano dai luoghi ritenuti pericolosi.

⁸ Il *wood engraving* è una tecnica che prevede l'incisione dell'immagine in un blocco di legno. Successivamente viene applicato uno strato di inchiostro e poi si termina la stampa su carta utilizzando il blocco come pressa di stampa. Questa tecnica era usata dalle case editrici e dalle redazioni per stampare le illustrazioni all'interno di libri e riviste.



Figura 7 *Scene in Rivington Place*, Report of the Council of Hygiene and Public Health of the Citizens' Association of New York Upon the Sanitary Condition of the City, Appleton & Company, 1865.

Le illustrazioni e le didascalie supportavano una narrazione nella quale emergeva in maniera costante la differenza tra le 'due metà' che costituivano la società di New York. Questa differenza si basava su continue opposizioni di significati tra la società *WASP* le comunità migranti. Un esempio sono le illustrazioni mostrate in figura 8, che riportano il titolo *Italian Immigrants in New York*. Esse sono state pubblicate da *Harper's Weekly* nel febbraio 1873 e l'autore è Paul Frenzeny. Il titolo già rafforza gli intenti della pubblicazione, ovvero generalizzare e oggettivare le abitudini e il comportamento degli italiani in quanto tali. Nell'analizzare queste due illustrazioni mostrate in figura 8, proverò a farne una lettura in termini iconotestuali (Mitchell 1987; 1994; Wagner 1995; 1997; Montadon 2002), cercando di comprendere l'interazione tra la semantica visuale e quella testuale, in questo caso fornita da titolo e dalla didascalia, per comprendere le valenze simboliche, culturali o ideologiche che esprimono.



Figura 8 Paul Frenzeny, (1840-1902) *Italian Immigrants in New York*, Harper's Weekly February 1873. Wood engraving on paper. Sterling and Francine Clark Art Institute (<https://jstor.org/stable/community.15653136>)

Il titolo “Italian Immigrants in New York” mette insieme due illustrazioni che, insieme alle due didascalie, offre quello che per Paul Frenzeny è uno spaccato della quotidianità degli italiani a New York, ma che si carica di significati molto più ampi. Dal passaggio dalla prima rappresentazione degli italiani che chiedono l’elemosina, alla seconda nella quale lavorano sodo, dipende la possibilità di salvezza per questo gruppo sociale. Questo si basa sul rifiuto delle condizioni iniziali e l’assimilazione da parte della società egemone, che ha un ruolo e un obbligo morale nei confronti degli stranieri collocati a uno stadio razziale inferiore.

Andando più nel dettaglio, nella prima illustrazione a sinistra si vede una famiglia di mendicanti italiani che chiede l’elemosina a una famiglia borghese americana, evidentemente benestante considerati i particolari dell’abbigliamento. Ma la comparazione tra la famiglia borghese e la famiglia italiana si sviluppa principalmente nei ruoli e negli atteggiamenti dei soggetti, in un continuo gioco speculare di comparazioni e opposizioni. Partendo dalla luce del disegno, essa amplia la gamma complessiva dei chiaroscuri necessari a fornire tridimensionalità all’immagine. Il raggio di luce sul marciapiede e sulla gonna della donna benestante, guida l’occhio nella valutazione spaziale tra le due famiglie, formando una linea di divisione simbolica tra i due gruppi sociali. Questo è accentuato dai dettagli che il raggio fa emergere nei vestiti sul vestito della donna borghese e della figlia, ma anche del bambino italiano. Ulteriore elemento significante è che la luce è proiettata sulla famiglia borghese, conferendo plasticità e accentuando il portamento del marito e della bambina

(elementi che saranno analizzati di seguito), mentre quella italiana rimane in uno spazio più buio.

La famiglia borghese si trova in posizione elevata, quasi a voler rimarcare una gerarchia sociale tra i due gruppi e, particolare interessante, si trova davanti a ciò che può apparire come l'uscio di casa. Questo dettaglio rimarca il limite tra la sicurezza delle mura e dell'ambiente domestico e l'esterno, nel quale si trovano degrado e povertà o pericoli. In qualche modo questo è la metafora della percezione che la comunità americana protestante ha di sé stessa e nei confronti dei migranti. Per i *White Protestant Americans* la propria società di appartenenza è uno spazio sicuro e da proteggere nei confronti dei nuovi arrivati, e certamente migliore rispetto al contesto di provenienza degli italiani, come anche degli altri migranti in generale.

Il primo uomo a sinistra non interagisce. Egli scruta solamente ciò che accade, quasi delegando o permettendo alla moglie di compiere un gesto di carità, che se applicato a lui potrebbe smorzare il messaggio di forza o potere che emerge dal suo portamento composto, dritto, quasi fiero. Sulla sinistra è collocato l'uomo italiano. I suoi vestiti trasandati e la mancanza di compostezza creano una forte antitesi con l'uomo borghese. L'uomo italiano ha il ruolo attivo nella scena, e così su di lui convergono le responsabilità negative delle sue azioni verso la sua famiglia. È lui che compie l'atto di chiedere l'elemosina, invece di sbracciarsi le maniche per lavorare. Ciò è evidenziato dalla didascalia, affinché le parole possano non lasciare dubbi sul messaggio che l'autore vuole trasmettere con l'illustrazione. Essa dice "flying the old trade in the new country", rimarcando comportamenti negativi che vengono presentati come insiti all'origine e difficili da abbandonare una volta arrivati nel nuovo contesto americano. Da capofamiglia, l'italiano ha la colpa e l'egoismo di condannare la sua famiglia a una vita di degrado. Questo messaggio è ulteriormente rafforzato dalla donna italiana. Essa è posizionata dall'autore seduta in basso, con il bambino in braccio. La posizione e lo sguardo volto verso il bambino e non verso la scena principale, esprimono passività verso ciò che accade intorno a lei. Sembra che la donna sia non interessata a quanto accade, quasi in una succube accettazione e sottomissione alle azioni del marito. Al tempo stesso, essa è forse complice nel sostenere le iniziative del marito e non opponendosi a tali comportamenti? Questa rappresentazione iconografica della donna con il bambino in braccio, con riferimenti ovvi alla rappresentazione della pietà cristiana della donna-madre, dell'iconografia religiosa, sarà la costante nei lavori di molti fotografi fin dagli inizi del Novecento, fino ad arrivare ai giorni nostri, soprattutto in relazione alle fotografie che documentano gli sbarchi di migranti sulle nostre coste o nelle foto che raccontano i conflitti.

L'altra donna, quella borghese, colta nell'atto di mettere la moneta nel cappello, costituisce il primo elemento attivo attorno al quale ruota la scena rappresentata. Lei è il primo soggetto sul quale l'occhio cade e dal quale parte nel guardare l'immagine (aiutato

dalla luce più chiara sulla gonna), seguendo una triangolazione che parte da lei e va verso la sua mano, e poi dal cappello all'italiano. Attraverso lei, Paul Frenzeny guida l'osservatore nella lettura dell'illustrazione. Questo dettaglio del gesto della moglie borghese probabilmente rappresenta un ulteriore trappola per l'autore, fornendo l'ennesima prospettiva patriarcale sulla donna. Perché è la donna e non il marito a compiere il gesto? Probabilmente perché per l'autore è la donna che incarna, meglio di un uomo, l'idea della carità cristiana. L'inclinazione della sua testa, le permette di avvicinarsi lievemente alla stessa verticale dell'uomo italiano e protendersi verso la famiglia italiana, mentre il marito rimane immobile in una posa rigida, statuaria, come a difesa della famiglia. La benevolenza della moglie permette per un attimo di superare le barriere e i pregiudizi razziali, avvicinandosi agli italiani (ma non troppo), e di compiere il gesto dell'elemosina. Del resto, occorre mantenere una distanza fisica e simbolica tra due gruppi sociali troppo diversi per stare davvero vicini. In questo gesto si condensa però anche la differenza culturale e di emancipazione tra le due donne. Al contrario della donna italiana, passiva e in uno stato di accettazione del marito, la donna borghese ha un certo grado di emancipazione dovuto probabilmente alla sua educazione ed estrazione sociale. Ciò le permette forse di prendere l'iniziativa di fare l'elemosina indipendentemente dal marito, ma sempre sotto il suo sguardo.

Altro dettaglio, forse il più potente all'interno dell'immagine, è lo sguardo del bambino italiano vestito con abiti modesti, quasi da pastorello. Esso è rivolto verso l'elegante bambina della famiglia benestante. L'uno è l'*alter ego* dell'altra. Il bambino guarda la bambina con curiosità, come se stesse osservando qualcosa di veramente lontano e diverso dal mondo in cui vive, a tal punto che è totalmente concentrato su di lei e non su ciò che accade attorno. Egli ha la testa china come risultato del corpo perfettamente ricurvo verso la sua sinistra, quasi come se stesse sbirciando timidamente da una porta leggermente aperta che gli permette di osservare per un attimo il mondo della bambina. Il modo in cui la guarda dà forza all'interazione tra i due. La scena si carica di significati che riportano a una sensazione quasi di pietà per il bambino italiano, costretto all'elemosina e precluso alle opportunità che invece la bambina può avere. L'innocenza del bambino appare anche dal suo portamento composto ma non elegante, con le braccia dietro la schiena che sembrano esprimere rispetto sociale per la bambina e la sua famiglia. Il bambino appare così come una vittima delle attitudini della famiglia di appartenenza, che vuole vivere di elemosina, messaggio rafforzato, come menzionato in precedenza, dalla didascalia. Sui genitori ricade la colpa di non permettere al bambino né di vivere degnamente né di ricevere una educazione dignitosa. La sua innocenza, però, è accompagnata dal potenziale pericolo che egli potrebbe rappresentare. L'educazione e lo stile di vita sbagliato dei genitori, un giorno, saranno

replicati anche da lui. Egli porta addosso la colpa di essere italiano, e in quanto tale di avere delle attitudini sociali e culturali negative, insite fin dalle origini.

Infine, c'è la bambina borghese, anche questa presa in un gioco speculare di contrapposizione con il bambino italiano. Lei è posizionata di spalle rispetto all'osservatore, il quale non può così vedere dove è indirizzato lo sguardo della bambina. L'autore utilizza così l'espedito di disegnare in asse i volti dei due bambini, in modo che la direttrice del volto di lei si intersechi con il volto del bambino italiano. Questo è l'elemento necessario per comprendere che la bambina sta interagendo con il bambino. Anche lei è incuriosita dal bambino e non da ciò che accade intorno; del resto, anche per lei il bambino rappresenta un riflesso opposto. Nel gioco delle opposizioni, lei è ben vestita, con un portamento dritto e composto che le conferisce ancor più eleganza. Tutto questo dato probabilmente dai frutti dell'educazione ricevuta. Essa è pronta per una spensierata passeggiata al sole con la sua famiglia, al contrario del bambino, costretto a fare l'elemosina.

Ultimo elemento di analisi sono i soggetti secondari nell'immagine. I due soggetti sfocati dietro la coppia borghese sono stati inseriti, a mio parere, come elemento per bilanciare la composizione dell'immagine e non lasciare vuoti, rendendo così più dinamico il movimento dell'occhio nella lettura dell'illustrazione. Appare invece più interessante la donna alla destra dell'uomo borghese. Essa non ha un ruolo di primo piano. Non compie azioni, se non tenere un cappotto sul braccio, e si trova in posizione defilata. Ma in qualche modo spezza il rapporto binario tra i soggetti che creano interazione: due uomini, due donne, due bambini. Così come il bambino in braccio alla madre italiana è solo un elemento funzionale per completare l'iconografia della pietà, la donna alla destra è anch'essa un elemento per completare l'illustrazione, sia in termini compositivi, in quanto riempie un potenziale spazio vuoto alla destra dell'uomo, sia in termini comunicativi. Infatti, essa è forse un ulteriore elemento inserito dall'autore per rimarcare il tenore di vita benestante della famiglia americana. Il fatto che tenga il cappotto in mano ci dice che forse è l'educatrice della bambina?

In questo iconotesto, dunque, assistiamo a una comparazione continua tra i due gruppi sociali, attraverso un accostamento dei soggetti in maniera speculare e tramite dicotomie e opposti: americani/italiani, ricchezza/povertà, educazione/ignoranza, protestanti/non protestanti, carità/egoismo, pietà/crudeltà, emancipazione/sottomissione, progresso/regresso, uomo/donna. Questo è un esempio di come una singola immagine possa cristallizzare nella sua composizione molteplici significati. È qui che l'immagine arriva dove la parola non può, anche se elemento visivo e verbale si supportano a vicenda in termini iconotestuali, ognuno colmando e fortificando i limiti dell'altro. Questa dicotomia negli elementi della prima illustrazione si ripete anche nella seconda illustrazione, quella a destra. Qui, la scena disegnata da Frenzeny riprende degli italiani intenti probabilmente a liberare

la strada dal ghiaccio e dalla neve per permettere ai carri di passare. L'illustrazione va letta in relazione alla precedente. Infatti, al contrario della prima illustrazione dove gli italiani mendicano, qui si danno da fare a colpi di piccone e vanga. La prima illustrazione non dà possibilità di emancipazione agli italiani, a meno che questi non rifiutino i loro modelli comportamentali, accettando quelli rappresentati dalla cultura americana, che troviamo appunto nella seconda illustrazione. Anche in questo caso, le parole utilizzate a sostegno all'immagine sono eloquenti. La didascalia recita: "Taking to the American style of earning their daily bread". L'autore evidenzia come l'accettazione dello stile americano possa avere degli effetti positivi sugli italiani. Da popolo dedito a mendicare e all'ozio, una volta arrivati negli USA e assimilati alla cultura americana, questa porterà benefici nelle attitudini degli italiani, plasmando le loro caratteristiche culturali e comportamentali. Come appare chiaro, questa prospettiva è imbevuta di quella visione gerarchica razziale tipica del positivismo dell'epoca. Essa rafforza il ruolo della civiltà americana e protestante nei confronti delle altre culture. Da un lato, uomini e carri, quasi a rappresentare la forza e il progresso della società americana che avanza nel pieno della Rivoluzione industriale. Dall'altra, un gruppo proletario, con i piedi sprofondata nella neve, che si dà da fare per liberare la strada. Il particolare dell'uomo con una mano sulla fronte a destra, forse intento ad asciugare il sudore e prendere un attimo di respiro, ci dice che il lavoro che stanno svolgendo gli italiani deve essere molto faticoso. Solo con il duro lavoro agli italiani è permesso di contribuire alla società americana, e forse di farne parte. Questo processo passa per l'accettazione da parte degli stranieri di quella prospettiva che nel Novecento diverrà il modello americano. Esso vede il progresso degli Stati Uniti legato alla combinazione di due sistemi sui quali la società americana pone estrema fiducia, ovvero il capitalismo come sistema economico e la democrazia come sistema politico avanzato (Porter 2010). Tra questi due pilastri si colloca in maniera trasversale la disciplina dell'etica protestante, la quale mette al centro il valore del lavoro come forma di vocazione religiosa e come strumento di grazia e di beneficio spirituale e materiale per l'individuo e la società (German 1997; Basten e Betz 2013; Allen 2017). L'aspetto politico e teleologico spiega anche i pregiudizi nei confronti dei cattolici, per i quali è necessaria l'intercessione della Chiesa con Dio, e ai quali basta pregare e compiere opere pie per ottenerne la grazia. Il processo di inclusione nella società *White Protestant American*, per gli italiani e i migranti in generale, può avvenire solo con l'assimilazione della cultura americana, ovvero l'*American style* citato nella didascalia, e un rifiuto della propria cultura di appartenenza. Queste considerazioni si condensano in parte nella raffigurazione dell'uomo con la barba, il quale controlla gli italiani che lavorano. Egli rappresenta il ruolo di controllo che la società americana deve esercitare nel tentativo di disciplinare gli italiani. Nel frattempo, sempre da una posizione elevata, il resto della collettività americana sta a guardare, scruta il lavoro degli italiani, e in attesa di rimettersi in

movimento. Mentre gli uomini sono indaffarati e concentrati sul lavoro di pulizia della strada, a sinistra è raffigurata una donna con una bambina. Entrambe gettano uno sguardo su ciò che accade. In fondo, seppur nei loro ruoli marginali e di mera osservazione, anche loro sono parte della società americana e anch'esse trarranno benefici dagli immigrati, una volta che questi saranno assimilati.

Questo iconotesto è l'esempio di ciò che Stuart Hall (1997) evidenzia sui meccanismi attraverso i quali le culture dominanti costruiscono e rappresentano l'"altro" attraverso i media, l'arte e le pratiche culturali. Le rappresentazioni prodotte dal gruppo egemonico, si struttura intorno a stereotipi ed elementi esotizzanti che non riflettono la realtà. Essi producono significati sociali e culturali che rafforzano relazioni di potere. In questo senso, la cultura diventa un ambito in cui si disputano significati e identità, e in cui l'identità, la razza e la differenza vengono definite attraverso discorsi e immagini. Seguendo la prospettiva di Hall, l'iconotesto appena analizzato evidenzia la non neutralità della rappresentazione culturale degli italiani negli Stati Uniti, perché carico di significati che riflettono e rinforzano le relazioni di potere della cultura *White Protestant American*.

Capitolo III Lo sguardo di Jacob August Riis sugli Italiani di New York. Tra semantica verbale e semantica visuale

3.1 Jacob August Riis. Dalla precaria esperienza del migrante al giornalismo

Prima di addentrarci sulla analisi delle immagini fotografiche prodotte e pubblicate da Jacob August Riis (1849-1914) nella sua opera più importante, *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York* (1890), occorre contestualizzare alcuni fattori chiave per comprendere meglio la fotografia e la figura di Riis, che verranno sviluppati nelle prossime pagine. Il primo è relativo alla sua esperienza di vita come emigrato a New York e la sua educazione protestante, che hanno influenzato in maniera determinante la scelta e il modo di raccontare gli immigrati nel Lower East Side di Manhattan. Il secondo elemento, che fa da sfondo, è il contesto storico nel quale Riis produce i suoi lavori, che vede un grande numero di immigranti che si concentra nel Five Points di New York, area che diventa un bacino di manodopera a basso costo per la crescita economica degli Stati Uniti, ma che subisce anche gli effetti negativi della prima Grande Depressione tra il 1873 e il 1895. In questo periodo storico, inoltre, la tecnologia fotografica vive una serie di limiti tecnici che determinano il risultato finale della produzione di immagini. Al tempo stesso, i fotografi dell'epoca praticano una forte sperimentazione, e Riis sarà tra coloro che getteranno le basi per nuove tipologie di retorica fotografica, ovvero quelle del fotogiornalismo e della fotografia documentaria, segnando una rottura con la fotografia con il pittorialismo della seconda metà dell'Ottocento. Questo passaggio incide nel risultato finale delle immagini di Riis dal punto di vista estetico e compositivo, e di conseguenza nelle emozioni che le sue fotografie possono suscitare nel pubblico che le guarda. Inoltre, l'analisi del lavoro complessivo di Riis non può non tenere conto del ruolo della scrittura giornalistica associata alla fotografia, ma anche alla retorica positivista che influenza l'autore. Dal punto di vista metodologico la prosa scientifico-giornalistica e la fotografia documentaria di Riis verranno analizzate nelle loro interrelazioni, tentando di andare oltre il metodo comparativo tra parole e immagini che ha contraddistinto fino ad ora tutti gli studi sull'opera di questo autore. Il metodo comparativo è stato utilizzato sia dai detrattori di Riis, sia dagli studiosi che hanno rivalutato nel tempo la sua figura e i suoi lavori. Infine, sarà analizzata l'eredità di Riis in termini di archivio pubblico e come specchio della società americana dell'epoca. L'analisi di questi ambiti aiuteranno a dare forma alla struttura del lavoro complessivo di Riis in termini di obiettivi, metodologia sul campo, estetica delle immagini. Permetteranno di

comprendere il potere narrativo finale che intercorre tra immagini e parole, e decostruire il patto di fiducia che Riis, come qualunque altro fotografo, vuole instaurare con lo spettatore. Jacob Riis fu il primo a documentare in maniera articolata gli italiani di New York con il mezzo fotografico. Riis viene considerato una figura poliedrica: sociologo, riformatore, giornalista, precursore del *muckraker journalism* e della fotografia sociale. In effetti, nel tentativo di denunciare all'opinione pubblica la condizione di degrado di migliaia di persone a New York, riesce a far convergere tutti questi campi. La fotografia diviene per Riis un veicolo che fa da collante ideale per costruire il racconto della cronaca sociale di New York, composto da diversi espedienti narrativi che vanno dall'analisi sociologica fino ad articoli investigativi e di cronaca nera (particolarmente accattivanti per i giornali americani), e un uso magistrale della fotografia, sia dal punto di vista tecnico, sia come strumento di narrazione. Nella costruzione delle scene delle sue immagini fotografiche, Riis agisce come un regista che ha il pieno controllo dell'ambiente e dei soggetti in posa per lui. La sua fotografia è una produzione studiata nei minimi dettagli. Riis, oltre a riconoscere l'utilità delle immagini come strumento per la ricerca sociale (metodo che si stava già consolidato tra gli studiosi nella seconda metà dell'Ottocento), fu il primo a riconoscere il potere delle immagini fotografiche come strumento di narrazione dei fatti di cronaca, gettando le basi della nascita del fotogiornalismo e della fotografia documentaria sociale.

L'autore, tra l'altro anche lui immigrato (danese) negli Stati Uniti, fece confluire la documentazione fotografica raccolta nel volume *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York*, pubblicato nel 1890. Il testo ha l'ambizione di voler essere un'articolata analisi sociale delle condizioni di vita degli emigranti all'interno dei *tenements*, con particolare attenzione alla comunità italiana, alla quale viene dedicato un capitolo specifico nel libro. Il lavoro si focalizza sul Five Points, l'area di Manhattan nella quale, dalla metà dell'Ottocento, si concentrava un alto numero di migranti europei arrivati a New York. All'epoca questa era considerata dall'opinione pubblica americana l'area nella quale vivevano i marginati, i poveri e i criminali. Lo spazio urbano del Five Points costituisce infatti per i newyorkesi un'area off-limits con limiti che demarcano, come si evince già dal titolo del libro di Riis, un confine sociale e urbano tra gli slum degradati e i migranti che li vivono, da un lato, e il resto della città composta dalla borghesia bianca e protestante dall'altro. L'obiettivo di Riis è quello di sensibilizzare l'opinione pubblica e influenzare i riformatori sociali verso riforme e leggi a favore degli emigranti a basso reddito che vivono nei *tenements*, descrivendo le condizioni di vita all'interno di alloggi degradanti, senza servizi e in pessime condizioni igieniche. Oltre l'analisi sociologica (il cui risultato sarà appunto il libro citato in precedenza), Riis pubblicherà anche una serie di reportage che raccontano le attitudini e la vita quotidiana degli immigrati nei Five Points, pubblicati in diverse riviste americane.

Come accennato precedentemente, l'esperienza personale di vita come lavoratore migrante di Jacob Riis, al suo arrivo negli Stati Uniti, influenzerà in qualche modo la sua scelta futura di documentare le condizioni di vita delle comunità migranti a New York. Di origine danese e cresciuto con un'educazione protestante, all'età di quindici anni decide di lasciare Ribes, suo paese natale, per cercare lavoro e fortuna a Copenaghen, dove lavora come carpentiere per quattro anni. Successivamente, Riis decide di ritornare a Ribes, dove corteggia la sua futura moglie, Elisabeth Dorothea Nielsen Goetz, la quale declina la sua proposta di matrimonio in quanto promessa dal padre a un altro uomo. Dagli scritti biografici la delusione per Elisabeth sembra avere un ruolo importante per le sue scelte future, ma probabilmente Riis già da tempo cercava di costruirsi una stabilità economica e sociale. Certamente subito dopo il rifiuto del matrimonio, nell'ottica di costruirsi nuove possibilità che la Danimarca non gli concedeva, Riis matura l'idea di abbandonarla per gli Stati Uniti (Yochelson e Czitron 2007; Buk-Swienty 2008).

Nel giugno del 1870, all'età di 21 anni, dopo un viaggio via mare Riis sbarca a New York. Questa fase della sua vita, descritta in prima persona nel suo diario personale appare piena di difficoltà pratiche ed emotive. Oltre a soffrire della malinconia verso casa e ferito dal rifiuto della donna che amava, Riis diventa un lavoratore itinerante, muovendosi tra Pennsylvania, New Jersey e New York State. La gamma di occupazioni che svolge è vasta: lavora in segheria, in una fabbrica di mobili, in una fabbrica di ghiaccio, come venditore ambulante di libri, ferri da stiro e altro ancora. Tutte queste occupazioni però non gli forniscono la stabilità che cerca. Riis vive in prima persona le difficoltà quotidiane che la manodopera a basso costo, soprattutto quella composta da emigranti, sperimenta negli Stati Uniti. Sfruttamento, paghe basse e condizioni di vita misere e degradanti sono il contesto in cui milioni di emigranti vivono, nonostante siano la base della manodopera, insieme al sistema schiavista, che aveva permesso agli Stati Uniti di raggiungere durante tutta la prima parte del XIX secolo una veloce espansione economica in tutti gli ambiti produttivi. L'industrializzazione del paese avveniva a pieno ritmo. La produzione agricola, soprattutto di cereali e cotone, copriva un'enorme richiesta di questi beni sul mercato internazionale. Prolifera ovunque nel territorio americano l'estrazione delle risorse naturali, in particolare petrolio, acciaio, oro e carbone. Avviene l'espansione edilizia delle grandi città, delle infrastrutture pubbliche e dei trasporti. La crescita economica segue di pari passo la crescita demografica (Kumar 1976; Greasley e Oxley 1994). Intorno al 1850 l'annessione di diversi stati all'Unione, tra cui il New Mexico (1848), la California (1850), l'Oregon (1859) e altri ancora negli anni a venire, formalizzerà in termini nazionali l'espansione politica ed economica verso Ovest e le coste dell'oceano Pacifico (Hyde 1993). Questa fase culminerà nel periodo successivo alla fine della Guerra di secessione americana (1861-1865), dalla quale si avrà l'assetto della struttura istituzionale e federale attuale degli Stati Uniti.

Nonostante questa fase fiorente durata diversi decenni, proprio nel periodo in cui Riis arriva e trova occupazione nel territorio americano, gli Stati Uniti e l'intera economia globale prendono una traiettoria diversa, avvicinandosi a un lungo periodo di depressione economica. Questa fase di recessione economica avviene tra il 1873 e il 1895, incidendo anche nella vita degli emigranti stranieri e delle comunità meno abbienti che costituiscono la manodopera dei vari settori produttivi. Questo spiega anche le difficoltà che segnano l'esperienza di Riis, nel suo tentativo di trovare una stabilità economica tra bassi impieghi, sfruttamento e costo della vita inflazionato, che lo spingono a muoversi continuamente da un luogo all'altro, verso nuove opportunità di impiego.

Spinto dall'esigenza di una maggiore stabilità, nel 1873 Riis torna a New York dove riesce a ottenere un ingaggio come reporter per l'agenzia *New York News Association*. Riis ha già esperienza nell'editoria. Il padre in Danimarca aveva lavorato per dei quotidiani ed egli lo aveva coadiuvato in alcune mansioni editoriali. Riis inizia così il suo ingresso nella stampa americana. Ottiene una posizione come editorialista e successivamente si trasferisce al *South Brooklyn News*, che addirittura dopo qualche tempo riesce ad acquistare. La nuova linea editoriale che Riis impone ha molto successo, e riesce a rilanciare il giornale ripagando il debito di seicento dollari contratto per l'acquisto del quotidiano (Buk-Swienty 2008). Nello stesso anno, venendo a conoscenza della morte del promesso marito di Elizabeth, si propone nuovamente a lei via corrispondenza. Nel 1876 tornerà brevemente in Danimarca per sposarla, e lo stesso anno ritorneranno a vivere entrambi a Brooklyn. Dopo diversi anni Riis sembra trovare quella stabilità che da tempo cercava, che probabilmente lo porta verso una nuova fase della sua vita.

Riprendendo il lavoro al *South Brooklyn News*, dopo la parentesi del matrimonio in Danimarca, Riis si avvicina alla fotografia in modo inaspettato, dimostrando già da questo episodio una visione molto creativa dell'utilizzo che egli fa delle immagini e di una tecnologia ancora in divenire. Dopo aver rivenduto il *South Brooklyn News* ai vecchi proprietari, Riis inizia a dedicarsi al commercio pubblicitario e, cosa fondamentale, a fare la sua prima esperienza con la fotografia. Egli recupera dalla sua cantina un vecchio stereopticon, comunemente chiamato lanterna magica, e decide di utilizzarlo per scopi commerciali. Crea una società insieme a John Mackellar e Ed Wells, e i tre si mettono a pubblicizzare negozi che vendono prodotti e attrezzi per l'agricoltura, viaggiando per le campagne e i piccoli villaggi di Long Island (Buk-Swienty 2008). L'attività inizia a rendere molto, e i tre decidono di installarsi anche a Brooklyn, proponendo il loro servizio pubblicitario anche ad altre tipologie di attività commerciali (Yochelson e Czitrom 2007):

[...] giving open-air exhibitions in which the ads of Brooklyn merchants were cunningly interlarded with very beautiful colored views, of which I had a collection. [...] When the season was too far

advanced to allow of this, I established myself in a window at Myrtle Avenue and Fulton Street and appealed to the city crowds with my pictures (8).

Lo stereopticon o lanterna magica, (fig. 9) è uno strumento che proietta delle immagini dipinte generalmente su un vetro, su una parete predisposta in una stanza buia. Si tratta di una scatola chiusa contenente una candela che proietta illuminazione tramite un foro sul quale è applicata una lente, esattamente come un moderno proiettore. Questo strumento, molto diffuso fino a metà Novecento (ne esistevano di versioni per bambini), con primi utilizzi che risalgono già al 1650 circa, iniziò a cadere in disuso con l'avvento della sperimentazione cinematografica, che partì proprio dallo stereopticon. Inizialmente esso proiettava delle immagini fisse singole. In una versione più evoluta, vennero costruiti stereopticon nei quali poter inserire diverse immagini fisse che, tramite un movimento di rotazione, davano l'effetto di una scena in movimento, antesignani dei proiettori cinematografici.



Figura 9 Lanterna magica del 1890 circa. Modello Aubrey Franks Limited, dimensioni 285 mm x 160 mm x 470 mm. Credit: Science Museum Group (<https://jstor.org/stable/community.26399491>).

L'esperienza con lo stereopticon mostra la creatività di Riis nell'uso della fotografia e la sua curiosità riguardo la tecnologia fotografica dell'epoca, la quale suscitava interesse e fascino nel pubblico pressoché ovunque nel mondo. Ovviamente l'utilizzo delle immagini per scopi commerciali era una pratica affermata da molto tempo, già prima dell'invenzione della fotografia. Basti pensare alle illustrazioni sui giornali o i manifesti, o addirittura le immagini dipinte sulle pareti di alcune attività commerciali di Pompei tra il VIII a.C. e il 79 d.C., osservabili ancora oggi all'interno del sito archeologico, come ad esempio le taverne

che avevano dipinte sulle pareti le immagini con le quali promuovevano i cibi offerti. Anche la fotografia veniva già utilizzata per scopi commerciali, fin dai suoi esordi dopo l'invenzione di Fox Talbot nel 1839. Ma l'utilizzo che Riis fa della lanterna magica per scopi pubblicitari, proiettando addirittura sugli alberi o sui vetri delle finestre per permettere al pubblico che passava in strada di vedere la pubblicità, fa pensare che egli sia stato un precursore di quello che oggi vediamo nei display pubblicitari di Times Square o Piccadilly Circus.

Nel 1877, l'attività di Riis entra in crisi. Egli prova ad espandere la sua attività commerciale pubblicitaria contattando varie redazioni giornalistiche e clienti, ma lo stesso anno la società inizia ad avere difficoltà nel procacciarsi nuovi clienti. L'industria ferroviaria era coinvolta in lungo periodo di scioperi che paralizzarono il sistema ferroviario e la logistica. Questo implicò la difficoltà di viaggiare in altri luoghi e quando ci provarono, addirittura Riis e i suoi soci si ritrovarono in situazioni di pericolo. I tre decisero così di chiudere l'attività (Buk-Swienty 2008). A ogni modo, con l'esperienza dell'attività pubblicitaria, Riis inizia a utilizzare i materiali e le tecnologie che aveva a disposizione in un periodo di grossa sperimentazione nel campo della fotografia. Ad esempio, nel caso delle lanterne magiche, Riis e i due soci John Mackellar e Ed Wells cambiarono la luce della candela con un mix di ossigeno e idrogeno, versati su una pietra calcarea, che forniva una luce più intensa e brillante. Questa fase di pratica fotografica diventa propedeutica per Riis in relazione alla successiva documentazione dei *tenements*. Egli arrivò al lavoro sul campo con una predisposizione tecnica e un alto grado di maturità nel comprendere il potere della fotografia come strumento di comunicazione. Occorre considerare che fino a quel momento storico i fotografi per lo più ritraevano soggetti in studio, nature morte oppure paesaggi, tentando di riprodurre l'estetica della pittura.

Dopo la chiusura dell'attività pubblicitaria, il *New York Tribune* propone a Riis un periodo di prova come reporter per seguire i casi di cronaca cittadina. Riis inizia dunque a scrivere articoli che vengono ripresi e diffusi da altri giornali e riviste, grazie al fatto che il *New York Tribune* ha una membership con *Associated Press*. Con il lavoro al *Tribune* Riis riesce a mettersi in luce, soprattutto grazie a una serie di scoop e alla sua abilità giornalistica che prevede una buona dose di *fiction* nella stesura delle sue cronache. Il suo stile narrativo cattura l'attenzione dei lettori. Dopo qualche tempo, il proprietario del giornale gli propone di diventare *police reporter*. Adesso la sua vita si divide tra Brooklyn, dove vive con la moglie, e 303 Mulberry Street, dove ha l'ufficio vicino al commissariato di polizia, cosa che gli permette di avvicinarsi al Lower East Side di Manhattan e potere osservare da dentro la vita nel Five Points. Nel quartiere Riis si ritrova in un contesto sociale che lo aiuta a trovare temi utili alla sua scrittura. L'impatto visivo con la Mulberry Bend doveva essere forte, e certamente ha avuto un ruolo nel fornire a Riis spunti per la retorica utilizzata nelle sue

cronache. La Mulberry Bend era circondata da un dedalo di vicoli stretti, bui, sporchi, e attorno ai quali si svolgeva la quotidianità di migliaia di persone non certo benestanti. A fare da circondario c'erano gli alloggi fatiscenti, e la strada principale era densa di persone e attività commerciali. La via era rumorosa e attraversata frequentemente da carri per i trasporti di mercanzie e persone, come pure dalle *Black Marias*, termine gergale con il quale venivano chiamati i carri neri trainati da cavalli e utilizzati per portare i criminali al quartier generale della polizia a Mulberry Street. Questo contesto umano e visivo si presta bene a fare da sfondo ad articoli che scuotono il lettore americano, alla ricerca di quei racconti che dalla prima metà del Novecento sarebbero stati definiti *noir*. Basti pensare che il primo reportage che Riis scrive svela un diffuso mercato nero dei cadaveri dissepolti dai cimiteri e acquistati da alcuni medici per la sperimentazione scientifica. Il reportage gli garantì una posizione ancora più stabile in redazione e un aumento di stipendio (Buk-Swienty 2008).

Riis inizia a frequentare il quartier generale della polizia a Mulberry Street e a seguire i pattugliamenti nel quartiere, divenendo un reporter che si può definire *embedded*⁹ al corpo di polizia di New York. Benché egli avesse un certo margine di manovra e di libertà, essere *embedded* ebbe certamente delle implicazioni sul suo lavoro, soprattutto sul livello relazionale e di interazione con i soggetti fotografati. Un ulteriore elemento è che il lavoro con la polizia, oltre che essere *embedded*, aveva alla base un incarico sia del *New York Tribune* che della polizia stessa. Ciò significa che la redazione aveva definito gli scopi editoriali di Riis in una concomitanza di intenti con la polizia, la quale si aspettava un ritorno di immagine. In effetti, i primi lavori di Riis con la polizia hanno al centro l'ispettore Thomas Byrnes, capo dell'ufficio di polizia, il quale sembrava nutrire una forte ambizione. Riis trovò in lui un partner molto disponibile, ma anche un personaggio che potesse ispirarlo nella scrittura degli articoli. Riis scrisse della *Rogues Gallery*, una collezione di 1600 fotografie di criminali che Byrnes aveva messo in piedi, e che in poco tempo divenne una delle attrazioni turistiche principali in città (Yochelson e Czitron 2007). Questo andava di pari passo ai racconti sulla *Chamber of Horrors* di Byrnes, una stanza nella quale l'ispettore aveva esposto armi e strumenti di criminali e ladri. Dentro la stanza erano esposti anche reperti tetri che, oltre a fornire materiale per appagare la morbosità del pubblico, secondo

⁹ Il termine nasce dal giornalismo di guerra e verrà formalizzato dal Dipartimento della Difesa degli Stati Uniti molto più avanti negli anni, per l'esattezza nel 2003 durante la guerra in Iraq. Questo fu il risultato di un lungo processo maturato dal governo americano inizialmente con le prime restrizioni durante la guerra in Vietnam (1955-1975), e successivamente nelle fasi finali della guerra in Bosnia, nel tentativo di sostenere gli sforzi internazionali che portarono agli accordi di Dayton nel 1995 (Altheide 2005; McLaughlin 2016). Per i vertici dell'esercito americano il controllo sugli operatori dell'informazione doveva ottenere tre risultati: ' [...] avere supporto mediatico negli USA per le operazioni militari, tenere alto il morale delle truppe e utilizzare i media per promuovere una conformità di intenti per raggiungere gli accordi di Dayton' (Nash 1998: 131-132). Il termine fu così coniato per indicare i corrispondenti, i fotografi e i cameramen incorporati nelle unità militari e sottoposti all'obbligo di accettare delle regole specifiche. Un esempio, forse quello più eclatante, è di mostrare il materiale raccolto alla censura dell'esercito prima di inviarlo alla redazione per la pubblicazione finale, oppure sottostare a divieti specifici su ciò che non si può fotografare (Kelley 2017).

l'ispettore avrebbero dovuto far desistere i cittadini dal violare la legge. Un esempio sono dei cappucci neri utilizzati per le esecuzioni di quattro criminali, e una maglietta sporca di sangue indossata da un criminale morto accoltellato. Oltre questi macabri particolari, dalle cronache di Riis emerge che la *Chamber of Horrors* fungeva pure da *confessional*, ovvero era il luogo dove Byrnes interrogava i criminali. La fotografia in figura 10, dal titolo *Photographing a Rogue. Inspector Byrnes Looking On*, mostra il *confessional*, ma è anche un esempio di come Thomas Byrne utilizzasse lo strumento fotografico per promuoversi tra il pubblico. Questa fotografia illustrava il libro *Professional Criminals of America*, pubblicato nel 1884 dallo stesso ispettore (a destra nella foto). Nel 1895, Riis ottenne una copia del negativo e questa fotografia entrò nella sua collezione. La posa dei soggetti è ciò che viene definita *staging action*. I soggetti dovevano rimanere in posa per non creare effetti di mosso, per cui simulavano l'azione. La composizione dell'immagine diviene così una *performance*.

Riis non fa nessuna menzione della brutalità e della violenza che Byrnes utilizzava con regolarità nell'estorcere le confessioni, ma anzi ne evidenzia la forza del carattere, la sua astuzia psicologica, ed elenca le statistiche dei successi dell'ispettore (Yochelson e Czitron 2007). In realtà, sembrerebbe che Riis avesse instaurato con la polizia e Byrne un rapporto contraddittorio di critica e compiacimento. Ad esempio, Riis riuscì anche a svelare la corruzione della polizia del quartiere, che spesso era in affari con i criminali (Buk-Swienty 2008). Il reportage incrinò il rapporto con Byrne, anche se Riis non svelò che lo stesso ispettore era coinvolto in giri loschi. Questa ambiguità probabilmente era dettata da un dilemma, ovvero denunciare i fatti ma al tempo stesso cercare di mantenere le relazioni con le proprie fonti. A ogni modo, la celebrità data da Riis e da altri giornalisti aiutò Byrnes a salire i ranghi della polizia, e diventare un celebre sovrintendente.



Figura 10 *Photographing a Rogue. Inspector Byrnes Looking On.* Museum of the City of New York (<https://jstor.org/stable/community.26399491>).

3.2 Jacob Riis tra *muckraking journalism* e *public lectures*

Riis, nello stesso periodo in cui inizia a lavorare al *Tribune*, si converte al Metodismo. L'educazione e la cultura religiosa hanno un ruolo importante nel delineare le motivazioni e il suo livello di coinvolgimento nel voler denunciare il degrado dei migranti. La sua morale cristiana alimenta la convinzione sul ruolo solidale e sulla necessità di empatia che la società borghese cristiana più agiata avrebbe dovuto avere nel risollevare e aiutare i gruppi più marginali attraverso le riforme sociali e le associazioni filantropiche. Questo lo influenza anche nel considerare il lavoro di reporter come un compito di funzione pubblica, il cui obiettivo è influenzare azioni legislative utili a migliorare la società. Proprio per questo Riis verrà definito come uno dei precursori del *muckraker journalism*.

Il termine *muckraking*¹⁰ fu coniato dal presidente Theodore Roosevelt con un'accezione dispregiativa perché volta a indicare i giornalisti che, a suo avviso, si concentravano troppo sullo smascheramento della corruzione nel mondo degli affari e del governo e non riportavano notizie più positive. Roosevelt era impegnato nel sostenere le sue politiche, e nel farlo spesso utilizzava la stampa per promuovere il suo *Square Deal*. Infastidito dalla mancanza di attenzione dei giornalisti verso gli argomenti a lui utili, nel

¹⁰ Il termine *muckraker* può essere tradotto come *raccoglitore di letame, fango*, colui che si sporca le mani con questi elementi.

1906 durante un evento pubblico, prendendo ispirazione dalla lettura di *Pilgrim's Progress* di John Bunyan (1678), afferma:

[...] you may recall the description of the Man with the Muck-rake, the man who could look no way but downward with the muck-rake in his hands; who was offered a celestial crown for his muck-rake, but who would neither look up nor regard the crown he was offered, but continued to rake to himself the filth of the floor [...] (Roosevelt 1906).

I giornalisti ribaltarono l'accezione negativa del termine, utilizzandolo per indicare una tipologia giornalistica con obiettivi e metodi specifici che dovevano rappresentare l'essenza stessa del giornalismo. Infatti, oltre l'obiettivo di denuncia della corruzione politica e finanziaria, il *muckraker journalism* basa la sua essenza su un metodo di indagine meticoloso per giungere a un racconto della realtà considerato oggettivo. Esso prevede tecniche investigative giornalistiche che includono l'esame minuzioso dei documenti, la conduzione di interviste, fino a rischiose attività sotto copertura. Ciò criticava e differiva dall'approccio alla base del cosiddetto *Yellow Journalism* e diffuso tra molti quotidiani. L'approccio del *Yellow Journalism* prevede che i giornalisti sensazionalizzano le storie usando l'immaginazione anziché raccontare la realtà della cronaca, senza un lavoro di indagine sul campo. Il termine *muckraker*, che incluse anche gli scrittori che denunciavano scandali politici e problematiche sociali, sancì l'unione tra giornalismo, fotografia, scrittura e attivismo civico. Non a caso uno dei temi più a cuore per i *muckraker*, così come per Riis, era la necessità di ottenere riforme sociali adeguate alla risoluzione dei problemi e delle disuguaglianze sociali. Questa nuova visione del ruolo del giornalista, così come del fotoreporter e degli scrittori coinvolti nella loro opera di denuncia, si spiega all'interno del contesto della cosiddetta *Progressive Era*. Tra il 1890 e il 1920, dunque durante la cosiddetta *Gilded Age*, negli Stati Uniti si diffuse un forte attivismo sociale, il cui obiettivo era quello di ottenere delle riforme politiche in tutto il paese. I progressisti cercarono di denunciare e sensibilizzare l'opinione pubblica riguardo i problemi inerenti agli effetti negativi della rapida industrializzazione, dell'urbanizzazione massiccia, della concentrazione della proprietà industriale in monopoli, e i molti casi di corruzione politica e malaffare. I progressisti evidenziarono pure le condizioni misere e di sfruttamento alle quali milioni di immigrati negli Stati Uniti erano sottoposti. I riformatori erano allarmati dalla diffusione di *slum* e quartieri ghetto, dalla povertà e dallo sfruttamento del lavoro che coinvolgeva anche i bambini. Quest'ultimo tema fu centrale ad esempio per Lewis Hine, il fotografo che seppur con approcci diversi, segna una continuità con Riis nel racconto delle comunità migranti nella prima metà del Novecento, prima con Ellis Island e poi con l'area urbana di Manhattan. Se in effetti la *Progressive Era* portò a delle riforme sociali, rimase un problema di fondo

con il quale era difficile confrontarsi, e i cui effetti si sono protratti fino ad oggi. Questa fase di opulenza economica degli USA si tradusse in un ampio divario sociale ed economico tra i ceti ricchi e quelli poveri che però aveva basi fortemente razziali. Per cui la disparità di classe si legò indissolubilmente alla disparità e alla discriminazione razziale (Campbell 2002; Orser 2011).

In questo contesto, a rappresentare una delle tematiche più importanti per i riformisti newyorkesi, erano le condizioni di vita nei *tenements* e la ghettizzazione dei migranti nel Five Points. Riis, mentre è impegnato con la cronaca seguendo la polizia, scrive anche articoli di approfondimento sugli Stati Uniti in generale, concentrandosi su politica, personalità di spicco della società americana, scandali che coinvolgono l'élite sociale. Attraverso queste esperienze giornalistiche egli inizia a sviluppare man mano i temi critici e la voce distintiva che avrebbero contraddistinto la stesura dei libri più importanti della sua carriera, quali il già citato *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York* (1890), e i successivi, ma ripetitivi, *The Children of the Poor* (1892), *Out of Mulberry Street* (1896), *The Battle with the Slum* e *The Making Of An American* (1901). La possibilità di seguire la polizia nelle sue mansioni quotidiane, spinge Riis a raccontare diversi casi di cronaca, ma anche a fargli comprendere meglio le dinamiche della città, nonché di avere accesso a luoghi ritenuti oscuri e pericolosi. Altro punto importante è che l'ufficio di Riis si trova al 303 di Mulberry Street nel cuore del Five Points. Riis ha l'opportunità di inserirsi nel contesto dei *tenements*, di conoscerne le persone. I turni notturni in redazione lo portano a vivere il momento potenzialmente peggiore e più pericoloso della giornata nel Five Points. Ma Riis sembra essere a suo agio (Yochelson e Czitrom 2007):

Leaving work between two and four in the morning, he walked through Five Points and Mulberry Bend in the Sixth Ward, past the cheap entertainment halls and lodging houses of the Bowery, through the city's oldest tenements in the Fourth Ward, to the Fulton Street ferry, where he crossed the East River to his Brooklyn home (127).

Nello stesso periodo in cui Riis lavora come *police reporter* sono attivi dei personaggi dai quali egli trarrà l'ispirazione utile a rifinire il suo approccio e il suo posizionamento etico. Questi sono il già citato Felix Adler, fondatore e direttore della *Society for Ethical Culture*, e l'attivista Charles Wingate (1847-1909). Wingate era un giornalista molto produttivo negli anni Settanta dell'Ottocento. Anch'egli considerato precursore del *muckraker journalism*, fu attivo nel denunciare casi di corruzione politica con articoli pubblicati sulla *North American Review*. Il suo impegno politico, la sua abilità di scrittura e il momento storico nel quale le riviste iniziano ad avere una circolazione di massa, fanno sì che Wingate diventi celebre. Egli incarna la perfetta sintesi tra giornalismo e attivismo politico, e anch'egli dopo qualche

tempo vede nei *tenements* l'argomento principale dei suoi articoli, pubblicati in particolare dal *Sanitary Engineer*. Benché Wingate fosse considerato un radicale, impegnato tra l'altro nel sostenere i sindacati e gli scioperi dei lavoratori, e quindi lontano dal conservatorismo di Riis, quest'ultimo ne fu molto influenzato. Fu soprattutto il rapporto tra il giornalismo e l'attivismo di Wingate che ispirò Riis, approccio che successivamente egli adottò e che fu utilizzato per divulgare il lavoro sui *tenements* (Yochelson e Czitron 2007).

Il motivo per il quale molti giornalisti iniziarono ad interessarsi ai *tenements* intorno agli anni Settanta dell'Ottocento appare chiaro. Tra il 1841 e il 1890 circa quindici milioni di emigranti si spostò dall'Europa meridionale ed orientale verso gli Stati Uniti. Lo stanziamento di molti di loro a New York accelerò la trasformazione della città, la sua demografia, la società. Riis, ormai reporter *embedded* alla polizia all'interno del Five Points, racconta questo luogo attraverso molteplici articoli nei quali si condensano descrizioni della miseria umana, dati statistici raccolti dalle fonti di polizia o dalle commissioni, critiche alla narrazione spesso mitizzata dall'opinione pubblica riguardo gli slum e le persone che li vivono. Nel tentativo di dare un ordine alla realtà complessa che osserva, inizia ad utilizzare per i suoi articoli delle chiavi interpretative volte a definire in 'tipi razziali' e i vari gruppi sociali che compongono la comunità migrante di New York. In particolare, inizia a delineare nelle sue cronache una 'mappatura razziale' delle comunità di migranti che sarà il fondamento di *How the Other Half Lives* nel 1890.

Ultima figura importante, che segna il passaggio di Riis alla fotografia, è Charles Chandler (1836-1924). Egli ha avuto sicuramente un'influenza nel rapporto che Riis matura con la fotografia come strumento di divulgazione. Chandler era un chimico, molto impegnato in studi e lavori che riguardavano la sanità e la salute pubblica di New York. Nel 1876 avviò una serie di letture pubbliche utilizzando le lanterne magiche che mostravano le immagini dei *tenements*. Chandler utilizzò circa 40-50 fotografie dei *tenements*, suscitando molto clamore nella stampa. Purtroppo, nessuna delle slides di Chandler è sopravvissuta, e non sappiamo se Riis ebbe la possibilità di seguire dal pubblico le *public lectures*. Certamente, considerato il successo di Chandler, Riis aveva letto le cronache degli eventi pubblici che questi aveva tenuto. L'esperienza e il successo di Chandler, unitamente all'esperienza dell'utilizzo delle lanterne magiche per scopi pubblicitari da parte di Riis, segnano un momento di passaggio per l'autore verso l'utilizzo della fotografia nel racconto dei *tenements*.

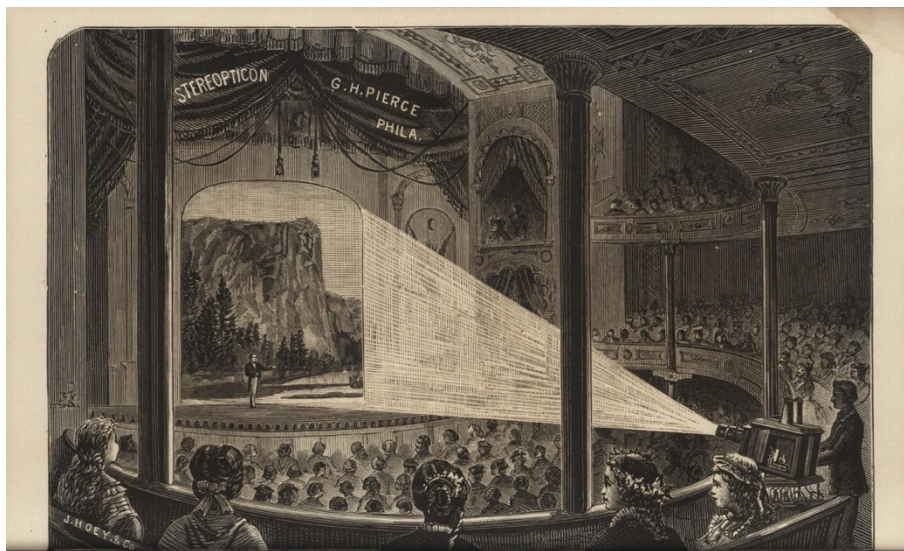


Figura 11 Una presentazione pubblica illustrata su Yosemite in *Illustrated catalogue of stereopticons, magic lanterns, and dissolving view apparatus*, T. H. McAllister's Catalogue of Stereopticons, Pierce Publisher, Philadelphia 1888.

Dal 1884, Jacob Riis espande il suo lavoro. Egli è coinvolto attivamente con letture pubbliche durante le quali racconta la vita nei *tenements*, e nel frattempo continua a formarsi attraverso gli articoli e gli eventi pubblici degli autori citati in precedenza (Buk-Swienty 2008). Nel gennaio 1888, intitola una delle sue presentazioni *The Other Life: How It Lives and Dies in New York*. Questo è il titolo con il quale presenta il suo lavoro di documentazione sui *tenements* presso una lettura pubblica organizzata alla *New York Society of Amateur Photographers*. Il lavoro adesso è composto da un'ampia sezione fotografica che comprende centinaia di immagini, e viene proiettata con lo stereopticon. Queste immagini sono state prodotte da Riis tendenzialmente tra il 1887 e il 1888, con l'aiuto di due assistenti, Richard Hoe Lawrence e Henry Granger Piffard. Jacob Riis inizia così a mostrare anche le sue fotografie, le quali suscitano un forte impatto emotivo nel pubblico presente alle letture pubbliche. Purtroppo, di tutta la documentazione di Riis riguardo la cronaca delle presentazioni pubbliche è sopravvissuto solo un record delle letture illustrate e utilizzate nel 1891, durante una presentazione presso un'organizzazione cristiana di lavoratori a Washington DC. Questo record contiene una descrizione delle slides utilizzate, circa sessanta, e varie annotazioni riguardo le reazioni del pubblico (Yochelson e Czitrom 2007). Fortuna maggiore ebbe invece il suo fondo fotografico a un passo dall'essere perduto per sempre. Nel 1912, quando Riis vendette la sua casa a Richmond Hill, nel Queens, abbandonò i suoi 415 negativi in vetro, le 326 diapositive e le 192 stampe su carta in una soffitta, dove rimasero nascosti fino agli anni '40, quando Alexander Alland, un fotografo immigrato e conoscitore dell'opera di Riis, riuscì a recuperarli (Roberts 2015). Oggi sono conservati al *Museum of the City of New York*.

Durante le letture pubbliche Jacob Riis si esibisce con il metodo *vaudeville* che consiste in un certo grado di improvvisazione e abilità oratoria. Le cronache degli eventi raccontano che egli adatta la sua performance al pubblico che ha di fronte. Non segue un testo scritto, ma improvvisa seguendo la sua memoria. Riis, mentre mostra le slides con le immagini fotografiche, utilizza giochi di parole e dialettali, aneddoti, humor etnico, richiami alla filantropia ed empatia cristiana, con intermezzi sacri accompagnati da canti o dalla musica dell'organo (Yochelson e Czitrom 2007): “[...] a highly theatrical and crowd-pleasing blend of shocking photographic images, anecdotes drawn from over a decade of police reporting, guided tour, celebrations of Christian philanthropy, and a lot of dialect humor at the expense of immigrants” (89).

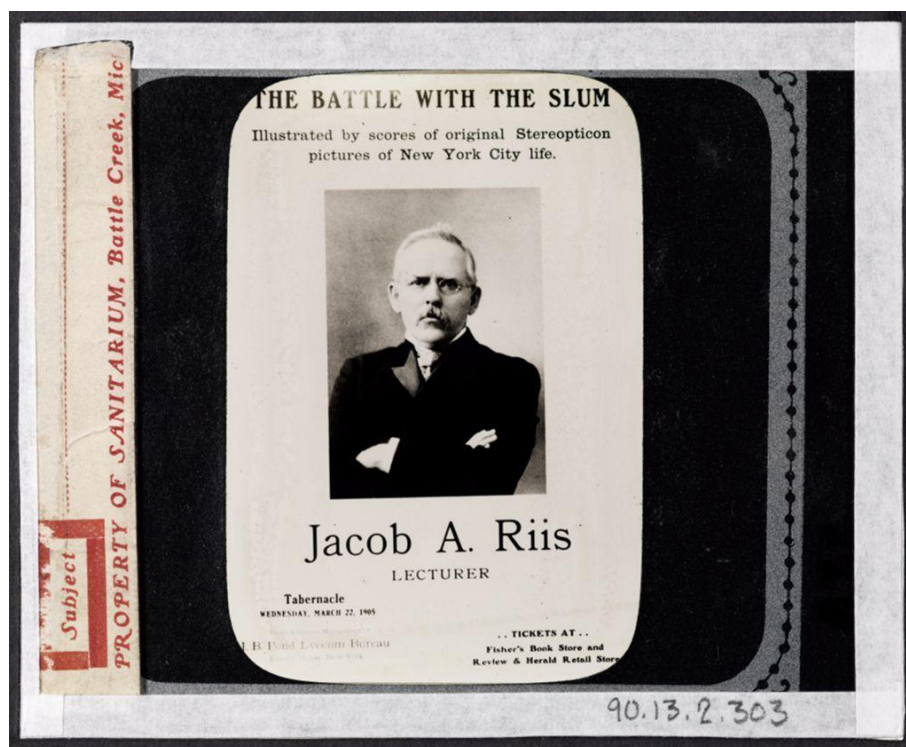


Figura 12 Jacob A. Riis, *The Battle with the Slum*, Poster for Riis Lecture, 1905. Museum of the City of New York (<https://jstor.org/stable/community.12142006>).

Il successo è enorme e Jacob Riis riceve recensioni positive su diversi quotidiani, come il *New York Tribune* e il *New York News*, anche se questi declassificano la sua performance come mero *entertainment* (Yochelson e Czitrom 2007). Spinto dal successo, qualche mese dopo, nel marzo 1888 Riis deposita il copyright del titolo del suo lavoro. Nel 1889, *Scribner's Magazine* pubblica un lungo articolo scritto da Riis dal titolo *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements*. Il testo dell'articolo era corredato da illustrazioni che replicavano le sue fotografie. Riis così utilizza per la prima volta il titolo di quello che poco tempo dopo diverrà la sua opera più importante.

3.3 L'ambiguità retorica di Riis in *How the Other Half Lives*. Tra semantica verbale e semantica visuale

A seguito delle recensioni positive dell'articolo diffuso tra Stati Uniti e Inghilterra, Riis nel 1890 decide di far convergere tutto il suo lavoro in un'unica pubblicazione. Anche il libro va oltre i risultati aspettati, con un'ampia distribuzione internazionale. Non a caso il libro ha visto numerose ristampe fino a tempi recenti. L'opera, più che per le abilità artistico fotografiche di Riis, viene recepita dal pubblico e dalla stampa come uno scrigno che racconta i segreti inenarrabili della città di New York. Una delle recensioni pubblicitarie del libro, pubblicata il 23 novembre 1890 sul *New York Press* con il titolo *In the World of Literature*, è indicativa della percezione e dell'immaginario che l'opinione pubblica ha dei *tenements* e dei suoi abitanti, e di come queste vengano sfruttate in termini di marketing:

The reader feels that he is being guided through the dirt and crime, tatters and rags, the byways and alleys of nether New York by an experienced Cicerone. No work yet published [...] show so vividly the complexion and countenance of the "Downtown Back Alley", "The Bend", "Chinatown" "Jewtown", "the Cheap Lodgin Houses", the haunts of the Negro, the Italian, the Bohemian poor, or gives such a veracious picture of the toughs, the tramps, the waifs, the drunkards, paupers, gamins, and the generally gruesome population of this centre of civilization.

Jacob Riis struttura il libro in 25 capitoli, cuciti intorno ai vari gruppi divisi per appartenenza etnica. L'inizio del libro contiene un paio di capitoli introduttivi che spiegano la genesi dei *tenements* e la loro struttura in maniera dettagliata, con tanto di misurazioni degli spazi e planimetrie degli alloggi. I capitoli finali sono dedicati a ciò che è stato fatto in termini di regolamentazione e leggi, e Riis propone ciò che andrebbe ancora fatto dal punto di vista legislativo. Riis supporta la sua analisi con dati statistici e numeri raccolti dai record della polizia e dalle istituzioni pubbliche, avvalorando il suo approccio analitico e scientifico. Tutti gli altri capitoli invece, sono dedicati a tematiche specifiche e alla composizione umana dei *tenements*.

Riis ha accumulato esperienza nel produrre una narrazione accattivante per il lettore. Così come nei suoi articoli precedenti da *police reporter*, anche nel libro utilizza toni scientifici e statistiche per poi passare ad aneddoti ed espressioni umoristiche. La struttura e la narrazione del libro rispecchiano il tentativo di Riis di mettere un ordine alla complessa composizione cosmopolita dei *tenements*, e alle

dinamiche sociali articolate che avvengono tra le varie nazionalità che vivono in questi luoghi. Riis tenta di delineare una mappatura culturale dell' 'altro esotico' per ricreare un ordine da una situazione che gli appare caotica. Nel farlo, utilizza come punto di riferimento la società americana, delineando la distanza culturale tra questa e le altre nazionalità ed evidenziandone le differenze. In questo modo cerca anche di tradurre per il suo pubblico dinamiche e culture complesse. L'ordine scientifico che Riis vuole applicare ai *tenements*, oltre che fornire spiegazioni plausibili riguardo il suo contesto sociale, cerca anche di rassicurare la media borghesia *White Anglo-Saxon Protestant*, bianca e protestante, che subisce un fascino morboso per i racconti sui *tenements*. La fascinazione è composta da un misto di timore e curiosità verso gli *slum*, definiti da Riis come luoghi di "prolific of untold depravities" (1890:10). Ma la rassicurazione che Riis vuole fornire al lettore, si basa sulle soluzioni che la scienza e i legislatori possono fornire per risolvere i problemi dei *tenements*. La convinzione di fondo di Riis, ma anche di altri autori impegnati nel racconto dei *tenements*, è che per quanto il Five Points sia degradato e pericoloso, attraverso le risposte della scienza, le riforme sociali, il ruolo civilizzatore della cultura bianca protestante, gli stranieri possono essere corretti, così da risolvere le loro attitudini negative. Occorre dunque riuscire a inserirli in un processo di assimilazione per poterli includere nel discorso nazionale, appiattendolo qualunque differenza sociale e culturale.

Le differenze culturali delle comunità migranti e le loro attitudini e abitudini quotidiane, sono lo spunto per poter fornire una descrizione dettagliata di loro basata su razzismo e pregiudizi. Tutto il libro è corredato da descrizioni e classificazioni razziali. Ad esempio, Riis evidenzia come i tedeschi siano i più propensi ad imparare l'inglese e, insieme ai polacchi e agli ebrei, quelli che risparmiano maggiormente e che con maggior facilità sono propensi a diventare commercianti e lavoratori specializzati. Essi vivono il loro tempo libero tra le mura domestiche, dimostrando anche un certo grado di indipendenza dagli effetti negativi del contesto che li circonda e che può deviare la loro attitudine laboriosa e tranquilla. I boemi, che Riis assimila una versione povera dei tedeschi, sono considerati una razza fiera, e registrano il minor numero di criminali rispetto le altre nazionalità, anche se vittime del commercio di sigari che essi dominano all'interno dei *tenements*. Sotto questi due gruppi ci sono gli italiani, che rispetto altri gruppi "learn slowly, if it at all" (26) e gli ebrei concentrati nell'accumulazione di ricchezza, "Money is their God" (60). Questi gruppi hanno in comune la tendenza a portare con sé i loro *slums* ovunque essi vadano, e inoltre non sono convertibili al protestantesimo. I cinesi per Riis sono il gruppo che meno recepisce ogni possibilità di adattamento - "they simply remains stationary" (24). Questi vengono descritti come insensibili di fronte alla cristianità, degenerati giocatori

d'azzardo e fumatori di oppio. Riis ci va ancora più pesante quando cita il ruolo che Chinatown esercita sulle donne cinesi, facendole diventare irrecuperabili schiave a causa dei vizi e della droga infernale. Non c'è, per loro, né speranza né possibilità di recupero, ma solo la morte morale, mentale e fisica. Nella loro esclusività, i cinesi, continua Riis, sono una terribile minaccia per la società.



Figura 13 Jacob Riis, Richard Hoe Lawrence, Henry G. Piffard, *Chinese Opium Joint*, lantern slide, 1887-1888. Museum of the City of New York (<https://jstor.org/stable/community.12163738>).

Benché Riis non dedichi un capitolo specifico agli irlandesi, gran parte del libro fa riferimento ad essi. Riis con tono sarcastico evidenzia gli stereotipi legati ad essi, dal quale emerge anche un certo grado di anticattolicesimo da parte dell'autore. Essi vengono descritti come propensi a formare *gangs*, violenti, bevitori cronici, accattoni. Per Riis, la spiegazione sta nel fatto che gli irlandesi sono i più antichi abitanti dei *tenements*. Per tale motivo, rispetto ad altre comunità, essi manifestano gli effetti negativi di questo periodo prolungato di permanenza nel Five Points. Infine, ci sono i *Black Americans*, ai quali dedica un capitolo intitolato *The color line in New York*, linea del colore che demarca le differenze sociali, politiche ed economiche tra le 'razze' che vivono i *tenements*, e tra i *Black Americans* e il resto dei migranti e dalla società *White Anglo-Saxon Protestant*. Questo gruppo sociale, che meriterebbe un'analisi più approfondita, viene però descritto in maniera più simpatetica. Per Riis,

la linea del colore rappresenta la condanna che la natura ha inferto ai *Black Americans* nel collocarli nella zona più bassa della gerarchia razziale e sociale. A tal punto che anche gli altri gruppi etnici hanno atteggiamenti discriminanti nei loro confronti all'interno del Five Points. Ma Riis riabilita i *Black Americans*. In fondo, essi sono cittadini americani e orgogliosi di esserlo: "He is loyal to the backbone, proud of being American and of his new-found citizenship" (87). Secondo Riis, dopo circa venticinque anni di emancipazione dalla schiavitù, finalmente pian piano i neri americani hanno assimilato la cultura dominante americana. Un esempio è l'alta frequentazione domenicale di questi nelle chiese protestanti, aspetto che Riis da cristiano praticante, elogia. L'autore aggiunge che nonostante una selezione naturale che li ha posti ai gradini più bassi della gerarchia razziale, la loro ambizione è la scalata sociale. Per tutti questi motivi i *Black Americans* hanno una marcia in più rispetto gli altri gruppi. Essi hanno: "the art of putting the best foot foremost, of distinguishing his poverty by making a little go a long way, our negro has no equal" (ibidem). Purtroppo, secondo Riis, la vicinanza con gli italiani e gli altri gruppi limita la possibilità per gli afroamericani di raggiungere quella che egli definisce una 'seconda emancipazione'. Riis evidenzia anche i pregiudizi che gli altri gruppi di migranti hanno nei confronti dei *Black Americans*, a tal punto che nessuno di loro vuole stare in alloggi dove sono presenti questi, alloggi che, tra l'altro, ai *Black Americans* vengono affittati a prezzi maggiorati. Il passaggio di Riis sui *Black Americans* condensa tutto il suo retaggio culturale e di analisi dei *tenements*, ma che esprime anche i pregiudizi generali dell'epoca. L'ampio riferimento di Riis al processo di selezione naturale che divide le razze del mondo, conferma la credenza del gruppo egemone in una gerarchia razziale ed etnica che lo pone al vertice. Tuttavia, dopo aver rassicurato il suo pubblico che non sta fomentando l'anarchia razziale, Riis prova a colpire la coscienza collettiva dei lettori, suggerendo che la supremazia razziale conferisce responsabilità razziale. Per cui se la selezione naturale ha portato gli *White Anglo-Saxon Protestant* al vertice più alto della scala razziale, li obbliga anche ad assistere quei gruppi meno dotati e gerarchicamente subordinati, così che tutti possano elaborare insieme il loro destino più alto (Hug 1997).

In effetti, benché Riis si ostini a raccontare le attitudini e i comportamenti dei migranti nel Five Points in relazione a continue opposizioni etniche negative, non fornisce alcun racconto riguardo le dinamiche sociali tra le varie comunità in termini di relazioni economiche e commerciali, rapporti di vicinato, scambi culturali o qualunque altra interazione che potrebbe farci comprendere la realtà complessa nel Five Points. Per James B. Lane (1974): "Riis mistook the ignorance of immigrants for stupidity and their endurance of squalid conditions to mean acceptance or condolence

of vile habits” (39). Riis non ci conduce oltre i coloriti episodi di cronaca che raccontano la deriva violenta delle *gangs*, il degrado e lo sfruttamento. Susan Sontag (1973) descrive Riis come un sentimentale molto più interessato alla sua “coscienza spettacolarmente buona” (55), rispetto le sofferenze degli abitanti delle baraccopoli che racconta, elemento che per la studiosa evidenzia l’esplicita distanza che Riis ha riguardo l’argomento che affronta. Con questo non si vuole negare l’aspetto difficile della vita nei *tenements* e all’interno del Five Points. Il degrado, la povertà e la violenza erano una costante con la quale i migranti si confrontavano, ma queste erano generate da un contesto di ghettizzazione, e da una classe media americana senza nessun interesse concreto sulla riqualificazione dell’area. Essa traeva ricchezza dal mercato immobiliare e dagli affitti dei *tenements* o dallo sfruttamento della manodopera a basso costo nell’edilizia e nel sistema industriale e portuale. Questa classe egemone bianca e protestante è la stessa che decreta il successo di Riis.

La duplice interazione tra la costruzione dell’immaginario popolare e il modo in cui questo influenza Riis negli scopi e nella costruzione della sua narrativa, è facile comprenderlo nel momento in cui alle fotografie si associa la scrittura. La semantica visuale si rafforza con quella delle parole. Riis dedica agli italiani ben due capitoli del libro, intitolati rispettivamente *The Italian in New York* e *The Bend*. Nel primo capitolo dedicato agli italiani Riis esordisce:

[...] here promptly reproduces conditions of destitution and disorder which, set in the framework of Mediterranean exuberance, are delight of artists, but in fact of American community become its danger and reproach. The reproduction is made easier in New York because he finds the material ready to hand in the worst slum tenements. [...] He is content to live in a pigsty and submits to robbery at the hands of the rent-collector without murmur. (1890: 24-25).

Continuando con le descrizioni sugli italiani, basate sempre su un approccio comparativo tra le origini delle varie comunità, Riis li definisce:

Like Chinese, the Italian is a born gambler. His soul is in the game from the moments the cards are on the table, and very frequently his knife is in it too before the game is ended. No Sunday is passed in New York since “the Bend” became a suburb of Naples without one or more of these murderous affrays coming to the notice of the police. [...] the Italian is gay lighthearted, and if his fur is not stroked the wrong way, inoffensive as a child. Where his headquarters is, In the Mulberry Street Bend, these vile dens flourish and gather about them all the wrecks, the utterly wretched, the hopelessly lost on the lowest slope of depraved humanity. And out of their misery he makes profit (ivi, 25-28).

Riis racconta la Mulberry Bend utilizzando le stesse chiavi interpretative. Essa è descritta come il luogo più depravato dell'intero Five Points:

Where Mulberry Street crooks like an elbow within hail of the old depravity of the Five Points, is the "Bend", foul core of New York's slum. [...] Here, too, shunning the light, skulks the unclean beast of dishonest idleness. "The Bend" is the home of the tramp as well as the rag-picker. (ivi, 29).

Questi ultimi passaggi con le descrizioni degli italiani e della Mulberry Bend aiutano a comprendere il legame che Riis instaura tra la scrittura con la penna e la scrittura con la luce, legame che per alcuni autori genera una forte contraddizione. Prima di arrivare a questi studi, occorre fare brevemente cenno al modo in cui l'eredità di Riis è stata accolta dopo la sua scomparsa. Riis rimase nel dimenticatoio dalla sua morte nel 1914, fino al 1947 quando il già citato Alexander Alland trovò per caso il fondo fotografico abbandonato. Alland organizzò una mostra a New York che riportò una nuova e rinvigorita attenzione nei confronti della vita e delle opere fotografiche di Riis. Da allora, l'interesse e l'ammirazione per la fotografia di Riis e il modo in cui racconta la vita degli immigrati nei quartieri popolari di New York sono cresciuti costantemente, fino ad ispirare generazioni di fotografi, pubblicazioni e mostre. Un articolo apparso sul *New York Times* promuove e racconta la mostra su Riis organizzata nel 1995, dal titolo *A Century Apart: Images of Struggle and Spirit*. La mostra fu il risultato dell'eccezionale lavoro di riproduzione dei negativi di Riis da parte del *Museum of the City of New York*, il più grande archivio delle sue opere visive. Sam Roberts, autore dell'articolo, dichiara che:

The museum's exhibition validates Riis, a Danish immigrant, as America's first photojournalist. Today, his legacy resonates in heart-rending contemporary images that transform the poor from faceless abstractions into human beings, just as his own did in the 1890's' (1995: 28).

Mentre l'aspetto fotografico di Riis rimane indiscusso e la sua eredità visiva viene considerata straordinaria e di inestimabile valore, sia dal punto di vista estetico, sia dal punto di vista etico, nel modo in cui racconta i soggetti fotografati, per quel che riguarda la scrittura le posizioni appaiono essere diverse. Il lavoro complessivo di Riis viene analizzato molto spesso tenendo separati i due ambiti di scrittura scientifico-giornalistica e fotografia, e senza tenere in considerazione il ruolo del racconto orale

durante le letture pubbliche. Alcuni autori, ad esempio, ritengono che il livello di scrittura di Riis non sia allo stesso livello di raffinatezza della sua fotografia. Pertanto, mentre le sue immagini sono documenti impressionanti della sofferenza umana nei *tenements*, le sue parole sono solo un cliché che riflette l'accettazione da parte di Riis di pregiudizi popolari, in particolare legati a stereotipi etnici peggiorativi.

Riis viene dunque criticato nell'ambito nel quale egli si riconosce maggiormente. Tutto appare ancor più curioso, se si considera come Riis desse più valenza alle sue abilità di scrittore rispetto a quelle di fotografo, nonostante la sua fama sia legata soprattutto alla sua eredità fotografica. Lo studioso Bill Hug (1997) si chiede se in fondo Riis potrebbe aver cercato, nel comporre le sue foto e i suoi testi, di mettere in atto atteggiamenti contrastanti tra questi due linguaggi, in modo che l'uno contraddicesse l'altro. Nel farlo, egli avrebbe tentato di innescare un paradosso o una dialettica tra una scrittura non certo raffinata e ricca di pregiudizi e una fotografia potente e più empatica, con lo scopo di dare forza al suo racconto complessivo e fare accettare il discorso sugli immigrati ad un pubblico fermo su convinzioni razziste e criminalizzanti. Benché la maggior parte degli studiosi ritenga che una strategia retorica così sottile fosse ben oltre le capacità di Riis, Peter Hales (1984) suggerisce che nelle parole che il fotografo utilizza per le immagini, soprattutto in *How the Other Half Lives*, utilizzi espedienti retorici ma molto efficaci per il suo pubblico, al fine di intensificare la forza delle sue foto. Hales ritiene inoltre che l'autoritratto di Riis come maldestro fotografo dilettante sia una posa attentamente elaborata e altamente efficace per la sua strategia comunicativa complessiva. Per Hales, la presa di distanza di Riis rispetto al valore artistico delle sue fotografie e dall'essere fotografo, gli permise di distogliere l'attenzione del pubblico dalle manipolazioni e dalle distorsioni del mezzo fotografico. Gli spettatori così, potevano credere di essere testimoni di una "non messa in scena". Secondo questa analisi, l'insistenza di Riis sull'anonimato del metodo fotografico ha sedotto i suoi spettatori, proprio nella misura in cui è riuscito a rendere sé stesso e il suo mezzo (apparentemente) irrilevanti di fronte al mondo avvincente e potente che appare nelle sue fotografie.

Occorre considerare anche un ulteriore elemento non certo secondario, che potrebbe rafforzare la tesi di un paradosso strategico voluto da Riis. Egli conosceva bene la realtà degli immigrati negli USA. Non solo perché li documentava, ma anche perché egli stesso era un immigrato. Aveva vissuto sulla propria pelle le difficoltà quotidiane e gli stenti degli immigrati, ampiamente documentate nella sua autobiografia *The Making of an American* (1901). Il titolo del libro è eloquente. Nel libro Riis racconta la vita in Danimarca e le difficoltà incontrate al suo arrivo negli Stati Uniti nel 1870, all'età di ventuno anni, dopo un viaggio in piroscalo da Glasgow.

Il racconto continua con l'evolversi della sua vita da immigrato, con riferimenti agli sforzi spesso disperati per poter sopravvivere, fino alla svolta del lavoro come giornalista e il suo impegno per le riforme sociali.

In effetti, il percorso di Riis mi spinge a porre delle domande in relazione al suo posizionamento rispetto ai soggetti che racconta e il contesto nel quale opera. Come si colloca Riis tra la sperimentazione in prima persona del conflitto tra il senso di sé del migrante, come essere umano che lotta per sopravvivere in un ambiente ostile, e la convinzione di molti americani che criminalizzano i migranti e li considerano razzialmente inferiori? Riis aveva vissuto la drammatica condizione dei migranti, lo sfruttamento lavorativo e le difficoltà economiche. Come è possibile che non sia stato capace di analizzare la vita delle comunità nel Five Points, senza legarla agli effetti del contesto sociale, economico e politico degli Stati Uniti in quel periodo storico? Del resto, la sua unica analisi contestuale è legata al degrado e alla povertà dei *tenements*, considerati da Riis come elementi perpetuatori di una condizione di vita dalla quale diviene difficile emanciparsi. Perché far partire la sua analisi dalla prospettiva della classe *White Anglo-Saxon Protestant* dominante? Questa vedeva un nesso tra ereditarietà e attitudini negative dei migranti, prospettiva con la quale egli stesso si scontrò dal suo arrivo negli Stati Uniti. Perché accusare i migranti di essere degenerati, per poi prodigarsi per influenzare delle riforme e permettergli una vita migliore? Se le attitudini negative sono legate a un'ereditarietà genetica e culturale che non lascia scampo, allora a che servono le riforme?

Bill Hug (1997) spiega alcune di queste contraddizioni analizzando l'evoluzione della retorica etnica di Riis, da *How the Other Half Lives* agli scritti successivi e rivalutandolo. Benché questa retorica costituisca un filo teso lungo il quale Riis cammina, essa sembra smorzarsi nel corso del tempo fino a scomparire. In molte affermazioni o scritti successivi scompaiono i riferimenti al nesso tra ereditarietà genetica e attitudini negative, e le sue affermazioni mostrano un'empatia maggiore. Addirittura, Riis evidenzia il ruolo e gli effetti peggiorativi che il contesto dei *tenements* può esercitare nei suoi abitanti. Oppure afferma che i giovani maschi nei quartieri popolari possono essere altrettanto sensibili alle influenze positive degli Scout quanto i ragazzi di altre origini, lasciando dunque spazio ad azioni correttive. Per cui, secondo Hug, Riis sapeva che se sperava di pubblicizzare efficacemente la difficile situazione degli abitanti dei quartieri popolari, avrebbe dovuto farlo soddisfacendo prima i bisogni del suo pubblico *White Anglo-Saxon Protestant* di affermare le proprie convinzioni razziali. Solo allora avrebbe potuto iniziare a scalfirle. Inoltre, agli inizi Riis ha difficoltà a organizzare i suoi incontri pubblici (Yochelson e Czitron 2008). Prova a coinvolgere chiese e associazioni protestanti, ma spesso queste

declinano la proposta perché non interessate, e sicuramente dovette sfruttare le possibilità iniziali per poter riuscire ad ampliare i suoi interventi pubblici. Se Riis, o il personaggio che si è costruito, sembra a prima vista semplice, schietto, persino ingenuo, a un esame più attento la sua posizione diventa ambigua, contraddittoria, complessa. Riis si presenta come una guida turistica fredda e smaliziata che accompagna il suo pubblico nel Five Points, ma dall'altra è anche un attivista sociale riconosciuto. Da un lato sembra affermare la superiorità *White Anglo-Saxon Protestant*, al tempo stesso difende l'umanità dei migranti.

Non saprei dire quanto Riis fosse più o meno consapevole di questa scelta strategica. In effetti in Riis è presente un'ambiguità di fondo che lo accompagna lungo l'evoluzione della sua carriera. Questa ambiguità, che a un contemporaneo può apparire quasi assurda considerati i toni utilizzati da Riis nella sua scrittura, può avere un senso se si contestualizza il periodo storico e la cultura della società dominante nella quale egli vive da migrante, e alla quale si rivolge nel tentativo di sensibilizzarla. Per dirla con le parole di Hug: "If his words contradict not only his pictures but themselves as well, perhaps this reveals flaws in his audience's thinking, not in his own" (Hug 1997: 53). L'obiettivo primario di Riis, impegno che conduce in modo costante lungo la sua carriera, è volto alla denuncia delle condizioni di vita misere dei migranti nei *tenements*, per arrivare a delle riforme sociali. Raggiungere l'obiettivo di sensibilizzare una società americana che sente il continuo bisogno di rassicurazioni circa il mantenimento dei propri privilegi, e chiusa nei suoi pregiudizi razzisti, non sarà stata un'operazione facile. Se è pur vero che la sua scrittura è poco raffinata e basata su stereotipi, essa è stata una chiave molto efficace per spingere il pubblico americano e le istituzioni pubbliche verso una maggiore attenzione sulle condizioni di vita nei *tenements*. Non bisogna dimenticare che Riis è arrivato a raccontare i *tenements* sulla base di un'esperienza di scrittura giornalistica che aveva avuto successo. Così come riuscì a fare affidamento sulle sue capacità performative *vaudeville* durante le *public lectures*. Per cui, al momento della stesura della sua opera più importante, egli sapeva come accattivarsi il pubblico con espedienti di scrittura maliziosa e un abile uso del mezzo fotografico. In quest'ultimo caso, Riis aveva compreso che la rappresentazione visuale dei *tenements* attraverso la fotografia, poteva essere efficace in termini retorici e comunicativi. Ciò era vero fin dalla fase di costruzione del set fotografico, nel quale ogni elemento era tutt'altro che spontaneo e organizzato con cura, se non in tutte, almeno in gran parte delle immagini fotografiche acquisite.

Nel tentativo di dare una risposta ai quesiti posti dagli studi citati in precedenza riguardo il paradosso tra parole e immagini fotografiche, tenterò di analizzare

l'approccio di Riis e *How the Other Half Lives* attraverso una prospettiva che contestualizza il modo in cui Riis ha lavorato sul campo e l'influenza della tecnologia utilizzata. In seguito, tenterò un'analisi in termini fototestuali di *How the Other Half Lives*. Tra questi due ambiti di analisi, occorrerà far riferimento anche al contesto sociale e culturale nel quale Riis lavora e di come questo influisca nella lettura della sua opera da parte del pubblico americano dell'epoca e per quel che riguarda l'eredità lasciata da Riis, dunque nei termini della memoria storica collettiva.

3.4 Jacob Riis e il lavoro sul campo. L'influenza della tecnologia fotografica sulla scena e sul risultato estetico finale

Nel libro, il testo è corredato da diverse immagini fotografiche che Riis ha prodotto tra il 1887 e il 1888. Nel 1887, un suo amico, John T. Nagle, membro della *Society of Amateur Photographers of New York*, lo aveva messo in contatto con altri due membri, i già citati Richard Hoe Lawrence e Henry Granger Piffard, affinché potessero aiutarlo. Occorre precisare che la società amatoriale attirava a sé *gentlemen* benestanti (considerati tra l'altro i costi della fotografia), i quali avevano spesso anche interessi scientifici. Ciò si ricollega a quanto appena citato riguardo la valenza scientifica che veniva attribuita alla fotografia. Ad esempio, Piffard, professore di dermatologia alla New York University e fondatore dell'*American Dermatological Association*, aveva brevettato differenti invenzioni, tra cui uno strumento che utilizzava i primi raggi X, quindi delle immagini per diagnosticare le malattie della pelle. Questo fa capire l'interesse che i tre autori potevano avere riguardo la fotografia come strumento di analisi scientifica della realtà sociale. Si forma così il gruppo che verrà definito da Riis *the raiding party*, costituito dai tre fotografi e uno o due poliziotti che li accompagnavano nei loro giri dentro i *tenements*. Lawrence e Piffard saranno di molto aiuto per Riis. Sono bravi fotografi, inoltre l'ingombrante attrezzatura dell'epoca richiede un lavoro complesso, sia in termini di trasporto sia in fase di preparazione dello scatto. Peraltro, è probabile che utilizzassero più di una camera fotografica. Questa considerazione è dedotta dal fatto che molti negativi prodotti erano volti all'utilizzo stereoscopico. Per comprendere meglio il funzionamento della stereoscopia, basta ricordare quei piccoli visori *View-Master* inventati da William Gruber e commercializzati dal 1938. Questi, soprattutto dagli anni Cinquanta del Novecento, erano diffusi presso molte famiglie. I *View-Master* hanno due mirini binoculari attraverso i quali si vedono delle immagini fotografiche tridimensionali. Queste sono fornite da piccole diapositive in un disco di carta che si fa ruotare con un pulsante, e che quasi sempre mostrano luoghi turistici o panorami. In particolare, in

Italia circolavano quelle del Santuario di Lourdes, delle capitali europee oppure dei panorami naturalistici. Il disco con le diapositive prende il nome di *reel*, (che può essere tradotto in bobina), termine che oggi è molto utilizzato per indicare i brevi contributi video o di immagini che scorrono su *Instagram*, *Facebook* o *Tik Tok*. Tra l'altro, i *reels* sui display degli smartphone possono scorrere in maniera semiautomatica con il tocco di un dito della mano, in un modo che ricorda lo scorrimento delle diapositive *View-Master*. A differenza degli stereoscopi precedenti, il sistema *View-Master* utilizza diapositive che includono in una sola immagine due diapositive complementari sovrapposte. Gli stereoscopi precedenti invece, come quelli utilizzati all'epoca di Riis, utilizzavano gli stereogrammi ovvero due immagini parallele (fig. 14).



Figura 14 Jacob A. Riis, *Street Arabs in Night-Quarters*, Mulberry Street, esempio di stereogramma di Riis, 1890 circa. Museum of the City of New York (<https://jstor.org/stable/community.12166741>)

Queste immagini gemelle per essere prodotte devono essere catturate simultaneamente da due obiettivi posti parallelamente, e con un angolo leggermente diverso sull'asse ottico. In entrambi i casi, che si tratti degli stereogrammi di Riis o delle diapositive stereoscopiche *View-Master*, la sovrapposizione delle due immagini sfrutta la stereopsi o visione binoculare. In pratica, le immagini sono proiettate all'interno di un visore costruito in modo da far sì che ogni immagine sia destinata separatamente a ciascun occhio. In questo modo, le due immagini vengono percepite dal cervello come due immagini complementari dello stesso oggetto, cosa che normalmente giungerebbe a esso tramite i due occhi. Il cervello, ingannato dall'illusione creata dalle immagini separate e destinate a ciascun occhio, restituirà la

percezione di un'unica immagine, associata a una sensazione di profondità più o meno realistica. In pratica, tutto ciò che si trova a distanze differenti da quella su cui lo sguardo converge viene elaborato dal cervello come due immagini distinte. La visione binoculare, infatti, permette di cogliere anche leggere differenze tra le immagini, e questo nel caso della proiezione stereoscopica produce l'illusione della tridimensionalità.

Per poter avere due stereo-negativi, come spiegato in precedenza, occorre una camera composta da due lenti focali che permettono l'esposizione simultanea di un negativo doppio. Nel fondo di Riis sono presenti stereogrammi 5x8 suddivisi in due mezzi negativi 5x4. Oltre ai negativi 5x4 stereoscopici, nel fondo sono presenti anche molti negativi singoli 5x8 e 4x5, esposti dunque con camera a lente singola. Per cui è probabile che il *raiding party* portasse con sé più di una camera o che in base al lavoro programmato a volte portasse quella a singola lente a volte quella stereoscopica. Inoltre, la produzione di immagini stereoscopiche da parte di Riis ci spinge, a mio parere, verso un dettaglio molto interessante. Le lanterne magiche utilizzate da Riis come proiettore per le letture pubbliche, non permettevano la visione stereoscopica tridimensionale. Da questo si può supporre che Riis avesse deciso di produrre degli stereogrammi da poter essere utilizzati con lo stereoscopio. Sul come, a mio parere ci potrebbero essere due ipotesi. La prima è legata a un utilizzo privato da parte del pubblico americano. Lo stereoscopio, brevettato da Charles Wheatstone nel 1838 fu accolto con enorme entusiasmo diffondendosi presso le famiglie più benestanti. Lo strumento era dunque destinato alla fruizione privata o come attrazione per intrattenere gli ospiti nei salotti borghesi. Può darsi che Riis avesse deciso una distribuzione delle fotografie in ambito privato, ma questa teoria mi appare remota. I possessori dello stereoscopio probabilmente avrebbero preferito le classiche foto di panorami o città a quelle dei *tenements*. Inoltre, non c'è traccia nella sua biografia riguardo i tentativi di una commercializzazione del genere presso le case dei benestanti. La seconda ipotesi è quella per la quale Riis pensò di produrre delle immagini stereoscopiche da utilizzare durante particolari eventi pubblici, con l'ausilio di uno stereoscopio posizionato da qualche parte e messo a disposizione del pubblico. A ogni modo, è possibile che egli sfruttò l'illusione della tridimensionalità per coinvolgere il pubblico in un viaggio immersivo all'interno del Five Points, un po' come oggi si usa fare e attraverso l'ausilio di visori specifici con la *Virtual Reality* e la *Augmented Reality*.

Un ulteriore elemento importante è l'utilizzo del flash da parte di Riis. Nel 1887, mentre Riis passa i suoi turni notturni come giornalista al *New York Tribune* di 303 Mulberry Street, legge dell'evoluzione degli esperimenti sulla luce flash, e che consiste nell'utilizzo della polvere di magnesio e clorato di potassio per dare

un'illuminazione istantanea all'esposizione della camera fotografica (Yochelson e Czitrom 2007). Per gran parte dell'Ottocento si sperimentò la possibilità di creare una fonte luminosa artificiale per congelare il movimento riducendo le esposizioni e per illuminare luoghi bui. Nel corso del tempo, si iniziò a sperimentare il magnesio. La sperimentazione di questa sostanza ebbe impulso dal 1860, quando divenne molto più accessibile ai fotografi a seguito di un crollo del prezzo di mercato. I difetti nel suo utilizzo erano la pericolosità, l'impossibilità di sincronizzarlo automaticamente all'otturatore, e il risultato di avere delle immagini che viravano verso il blu a causa della sensibilità dello spettro cromatico tendente al ciano delle lastre fotografiche e dei negativi ortocromatici¹¹. Il flash è una rivoluzione per la fotografia. Esso permise di risolvere due problemi tecnici legati ai limiti della fotografia fino a quel tempo. Il primo era la possibilità di bloccare il tempo, congelando entro certi limiti il movimento, catturandolo. L'altro era quello di svelare i luoghi bui. Questi due superamenti tecnici portarono a un cambiamento di prospettiva tecnica e culturale nel rapporto tra fotografo e produzione di immagini: il flash permise al fotografo di crearsi la luce dove questa non c'era. Riis intuisce che la luce flash può essere utile per dare illuminazione ai luoghi bui e angusti dei *tenements*. Nell'immagine fotografica successiva (fig. 15), dal titolo *Family in Room in Tenement House*, si vede chiaramente il riflesso del flash sul vetro della vetrina dietro i soggetti e nei volti dei soggetti stessi. La luce di rimbalzo nel vetro e l'illuminazione dei volti, soprattutto dei soggetti a sinistra, favorita dalle pareti e dai vestiti bianchi e riflettenti, fa dedurre che il flash fosse posizionato alla sinistra del fotografo. Lo stesso vale per l'immagine fotografica *Five Cents a Spot* (fig. 16), nella quale l'illuminazione del lampo del flash viene riflessa soprattutto dai lenzuoli bianchi sulla destra e dagli oggetti metallici sulla sinistra.

¹¹ La luce è formata da uno spettro elettromagnetico al quale corrisponde una gamma cromatica. Le lastre fotografiche e i primi negativi ortocromatici erano sensibili solo allo spettro blu, in misura minore alla luce verde e non erano sensibili allo spettro rosso. Nel 1906 vennero introdotte le pellicole pancromatiche che erano sensibili all'intero spettro dei colori visibili fino a una soglia maggiore, il cui risultato era tradotto in fotografia con una gamma di grigi maggiore. Oggi la maggior parte delle pellicole in bianco e nero è pancromatica.



Figura 15 Jacob A. Riis, *Family in Room in Tenement House*, 1910. Museum of the City of New York (<https://jstor.org/stable/community.12116713>).



Figura 16 Jacob Riis, Richard Hoe Lawrence, Henry G. Piffard, *Lodgers in a Crowded Bayard Street Tenement, Five Cents a Spot*, 1889. Museum of the City of New York (<https://jstor.org/stable/community.14733981>).

L'aspetto logistico del materiale portato dietro e l'utilizzo del flash sono ulteriori elementi di invasività utili a comprendere il metodo di lavoro di Riis. Si immagina un gruppo di circa cinque persone con attrezzatura ingombrante, che entra negli alloggi

degli abitanti dei *tenements* e li mette in posa per essere fotografati. Per quel che riguarda la fotografia *Five Cents a Spot*, che ritrae un gruppo di italiani (fig. 16), sappiamo ad esempio che è stata scattata intorno a mezzanotte, e che Riis era in compagnia di un poliziotto che doveva visionare le condizioni igieniche degli alloggi e che scrisse un report dopo la visita (Yochelson e Czitrom 2007). Questa invasività, che al di là delle modalità con cui si fotografa è già insita nell'atto fotografico, assume ancora più pervasività con l'utilizzo del flash che all'epoca consisteva in un certo quantitativo di polvere di magnesio che veniva fatta detonare. La fiammata produceva un gran quantitativo di fumo tossico, con odore sgradevole, e all'interno degli alloggi doveva dare la sensazione che ci fosse un incendio. Lo stesso Riis racconta di come, alcune volte, gli inquilini dei *tenements* si ritrovarono a scappare dagli alloggi pensando fosse stato appiccato un incendio. In effetti, l'utilizzo della polvere di magnesio produceva un effetto piroclastico per il quale le scintille si riversavano nell'ambiente circostante, a tal punto che lo stesso Riis in un'occasione quasi diede fuoco alla sua abitazione.

Con Riis per la prima volta, il flash viene utilizzato fuori dagli studi fotografici e come strumento per il fotoreportage. Il flash permette a Riis di dare luce agli ambienti bui e angusti dei *tenements*, ma anche di dare un'estetica molto potente alle sue fotografie. Oltre questo bisogna evidenziare un altro aspetto legato alla luce flash. La luce è l'unica costante nella fotografia, senza di essa la fotografia non esisterebbe. La luce ha una influenza sull'estetica dell'immagine e di conseguenza sul significato ad essa associato. I fotografi stessi hanno sempre conosciuto il potere e l'influenza della luce e ne sono sedotti. Ma esiste anche una relazione di significati che la luce ha all'interno di una società più ampia. La luce permette di tenere il controllo sulla città, sulle sue strade, sui cittadini che la abitano. In quel periodo storico per altro, si stava diffondendo l'illuminazione pubblica almeno nelle città più importanti. Ciò permise di attenuare quel buio che rende ignoti gli spazi della città durante la notte e pone limiti alla vista, e conseguentemente alla capacità di sorveglianza e di controllo degli individui e dei quartieri, (Foucault 1975; 2005). La luce dell'illuminazione pubblica permise di uscire dall'ignoto. Come ci spiega Walter Benjamin in *The Arcades Project* (1982):

One knew of places where the way led down into the underworld. Our waking existence likewise is a land which, at certain points, leads down into the underworld – a land full of inconspicuous places from which dreams arise. All day long, suspecting nothing, we pass them by, but no sooner has sleep come than we are eagerly groping our way back to loose ourselves in the dark corridors. By day, the labyrinth of urban dwellings resembles consciousness; the

arcades (which are galleries leading into the city's past) issue unremarked onto the streets. At night, however, under the tenebrous mass of the houses, their denser darkness protrudes like a threat, and the nocturnal pedestrian hurries past – unless, that is, we have emboldened him to turn into the narrow lane. (84).

Il flash diviene così uno strumento che permette di portare la luce dentro quelli che vengono percepiti come gli inferi di New York, rappresentati dai *tenements*, luoghi bui e ignoti che necessitano di essere sorvegliati e controllati. Il flash diviene funzionale al lavoro che Riis compie insieme alla polizia di New York che lo segue all'interno dei *tenements*. Tutto l'approccio di Riis trova così coerenza con la necessità da parte delle autorità pubbliche di esercitare un certo grado di controllo sugli abitanti dei *tenements*, anche attraverso la presenza stessa dei poliziotti sulla scena fotografica. La luce del flash dentro gli alloggi permette inoltre al lettore medio americano a non brancolare più nel buio e nei conseguenti timori che questi luoghi ignoti rappresentano, riprendendo coscienza, con tutti i limiti legati agli stereotipi razzisti sui migranti, di luoghi della città nei quali non avrebbe mai messo piede.

L'utilizzo del flash è solo uno degli elementi che costituiscono la forza estetica delle immagini di Riis. Le camere fotografiche dell'epoca necessitavano di tempi di esposizione lunghi. I soggetti, per poter essere ripresi in maniera nitida, dovevano rimanere in posa e immobili, soprattutto se si trovavano all'interno di ambienti con poca luce. Anche quando la fotografia esprimeva un'azione, questa era composta attraverso la tecnica della *staging action* (fig. 10) con la quale i soggetti, pur rimanendo immobili, simulavano un'azione che si svolgeva. Certamente il flash accorciava i tempi di esposizione e di apertura dell'otturatore ma era difficile fare delle riprese che congelassero il movimento fornendo una completa nitidezza.

A ogni modo, con o senza flash, tutte le foto di Riis diventano delle grandi messe in scena con dettagli studiati nei minimi particolari. Un esempio di ciò è *Bandit's Roost*, forse la fotografia più celebre di Riis (fig. 17). Ritornerò anche più avanti su questa fotografia, perché essa sarà analizzata attraverso ciò che Hans Belting (in Coglitore 2008) definisce “rituale della rappresentazione”. In questa fase mi limiterò ad un'analisi semantica visuale più di superficie per dare una spiegazione della grammatica fotografica di Riis.



Figura 17 Jacob Riis, Richard Hoe Lawrence, Henry G. Piffard, *Bandit's Roost 59 Mulberry Street*, stampa da negativo, 1887. Museum of the City of New York.

La fotografia è stata scattata a *Bandit's Roost*, un vicolo di Mulberry Street nel quale vivevano principalmente italiani, e che era considerato uno dei luoghi più pericolosi del Five Points. Non a caso il nome del luogo è traducibile come 'il nido del bandito'. La foto probabilmente è stata scattata da Lawrence e Piffard sotto la direzione di Riis (Yochelson e Czitrom 2007). I tre, oltre questa fotografia, ne scatteranno un'altra che mostra *Bandit's Roost* in un momento di celebrazione religiosa con la processione di San Rocco. Ma è questa la fotografia che è entrata nell'immaginario popolare, a tal punto da ispirare molto tempo dopo Martin Scorsese per il suo *Gangs of New York* (2002), tratto dall'opera *The Gangs of New York: An Informal History of the Underworld* scritto da Herbert Asbury nel 1928. Il film è ambientato tra il 1846 e il 1862 e la storia si sviluppa attraverso due personaggi principali, Amsterdam Vallon (Leonardo Di Caprio), il quale cerca vendetta contro il gangster William Cutting, detto *The Butcher* (Daniel Day-Lewis), assassino di suo padre. Lo sfondo è quello del Five Points, e in particolare Paradise Square. Nel film Paradise Square è il luogo nel quale gli *White American*, protestanti e nazionalisti che si considerano nativi, si scontrano violentemente contro le bande degli immigrati capeggiate dal prete Vallon, padre di

Amsterdam. Il prete Vallon viene ucciso da *The Butcher*, e Amsterdam lascerà il Five Points per ritornarci nel 1862 con l'intento di uccidere l'assassino del padre e vendicarne la morte.

Martin Scorsese ideò la sceneggiatura con Jay Cocks negli anni '70 del Novecento, ma il film fu ripreso e prodotto molti anni dopo, nel 2002. Gli autori fecero uno studio del periodo storico in cui il film è ambientato, e lo scenografo e costumista Dante Ferretti ricreò una dettagliata ricostruzione scenografica del Five Points presso gli studi di Cinecittà a Roma, dove il film è stato girato. In una intervista con lo scrittore e giornalista Kevin Baker¹², Scorsese afferma che per riprodurre i set sono state visionate le incisioni e i disegni di quel periodo storico e ovviamente le fotografie di Jacob Riis. Addirittura, per una scena del film, Scorsese avrebbe voluto inquadrare *Bandit's Roost* dalla stessa prospettiva di ripresa di Riis:

We built an alley specifically to that photograph "Bandits' Roost", I think the photograph's called. We built the alley to look exactly like it, but in the scenes that we set up I just couldn't find the time, or the room to show it from that angle. But we did another scene where we reversed it and went right through the alley with a steady cam. [...] We used a number of Riis photographs and made drawings from them to build the sets. We also recreated Paradise Square, at the heart of the neighborhood, from old engravings and drawings of the Five Points.

Oltre la scenografia che riproduce nei dettagli le case, le strade e le piazze del Five Points, il film prende ispirazione dalle foto di Riis anche nella riproduzione dei costumi e nelle caratteristiche generali dei personaggi. L'esempio è ancora *Bandit's Roost*, che mostra diversi uomini in posa nel vicolo e delle donne che si affacciano dalle case verso l'esterno. Tutti i soggetti, posizionati lateralmente lungo le direttrici prospettiche dell'immagine, ci guidano verso l'interno dell'immagine. Guardando la fotografia, lo sguardo va subito verso i due uomini a destra in primo piano, che nella loro posa minacciosa con un bastone in mano fanno subito intuire chi comanda da lì in poi. Certamente intimoriscono e fanno desistere chi vorrebbe entrare. Il particolare del bastone è elemento sul quale ruota tutta l'immagine. Esso cambia completamente il senso del significato che la fotografia trasmette a chi l'osserva. Ingrandendo l'immagine, infatti, gli sguardi e le espressioni dei soggetti appaiono meno pericolosi di quello che sembrano. Se non ci fosse il bastone tutta l'immagine sarebbe una rappresentazione pacifica degli abitanti del vicolo e dei suoi frequentatori. Ma basta questo dettaglio per far virare la fotografia verso un messaggio molto potente e più

¹² L'intervista è disponibile al link: <https://kevinbaker.info/interview-with-martin-scorsese/>.

complesso. Mentre il vicolo e ciò che c'è attorno rappresentano lo *studium*, ovvero il contesto razionale nell'immagine, l'uomo con il bastone è il *punctum*, l'elemento emotivo attorno al quale ruota l'intera fotografia (Barthes 1980). Il cappello sopra gli occhi dei due soggetti e il volto in ombra di quello che tiene il bastone in mano, rendono ancora più forte questo messaggio. Il posizionamento laterale di questi due soggetti fa pensare alla possibilità di poter entrare nel vicolo, e il riflesso bianco sul pavé aiuta il movimento dello sguardo verso l'interno, accompagnandoci tra i due gruppi laterali di uomini e donne messi un po' in alto sulle scale del secondo piano prospettico. La loro posizione marca i confini di un varco verso l'ignoto.

Tutti i soggetti in posizione rialzata sembrano aspettare che il visitatore entri. Sono il pubblico che attende di assistere all'attraversamento, mentre esercitano un controllo su colui che lo compie e su ciò che accade nel vicolo. Lungo le linee prospettiche della fotografia ci sono altre donne affacciate alla finestra, le quali scrutano da una posizione rialzata ciò che accade intorno. Le donne affacciate alle finestre osservano chi entra nel vicolo, ma questi non può vedere cosa c'è dentro le case. Le donne alla finestra segnano il confine reale e simbolico tra ciò che l'occhio può vedere e ciò che non può vedere, ma anche tra ciò che il fotografo vuole mostrare agli osservatori americani e ciò che vuole nascondere loro, alimentando la loro sensazione di mistero nei confronti del luogo raccontato. Questa è accentuata dalla luce e dalla sfocatura sui panni che creano un sipario che rende il vicolo più angusto e gli dona un senso di irrealtà. I panni stesi, oltre a dare un racconto pittoresco e scenografico del vicolo, accentuano il restringimento dell'ingresso, spingendo l'occhio a focalizzarsi verso i piani prospettici secondari e la fine del vicolo, oltre il quale l'occhio non vede, e che rappresenta il punto di fuga dell'immagine. Il punto di fuga in fotografia, così come in pittura, è il punto verso il quale le linee parallele sembrano convergere. Questo oltre a fornire un senso di profondità all'immagine, tende a ordinare lo spazio compositivo con gli elementi che compongono la fotografia.

Questo gioco tra il percettibile e l'impercettibile riporta al senso di distanza fisica, sociale e culturale tra gli americani che vivono in altri quartieri e gli italiani della Mulberry Bend. Per poter vedere cosa c'è in fondo al vicolo occorre avventurarsi attraverso i primi uomini con il bastone, superare i piani rialzati dove si trovano gli uomini e le donne che guardano verso il visitatore e che sembrano aspettare il suo attraversamento. Superato questo varco composto dalle scale in legno, si entra dentro un luogo dove lo sguardo fotografico non può arrivare, verso l'incognita di ciò che è oltre. Con il varco tra le due scale l'entrata del vicolo si restringe. Il secchio e la sabbia posti più avanti segnano quasi un ostacolo che bisogna aggirare per potersi fare avanti, limitando la possibilità di percorrere il vicolo con disinvoltura. Una volta varcata la

soglia sembrerebbe non ci sia possibilità di tornare indietro. L'ultimo uomo in fondo sembra che aspetti il visitatore per accompagnarlo come Caronte verso l'Ade, e da un luogo dal quale non si torna. Cosa ci sarà lì l'osservatore non lo saprà mai, né avrà mai voglia di tentare di entrare a *Bandit's Roost*.

In realtà, lo stesso Riis risolve in parte il mistero dietro il luogo della fotografia, perché attraverso il racconto che fa di *Bandit's Roost* ci dice che: "On either side of the narrow entrance to *Bandit's Roost*, one of the most notorious of these, is a shop that is fair sample of the sort of invention necessity is the mother in the Bend" (1890: 31). Riis continua poi con la descrizione dei negozi che sono informali, fuori dalle mappe cittadine e angusti. Dunque, ai due lati dell'immagine le due scale rappresentano l'ingresso di un paio di spacci informali che vendono tabacco e beni di prima necessità per le famiglie che vivono la loro quotidianità newyorkese intorno alla Mulberry Bend. Nella costruzione semantica dell'immagine fotografica, questa realtà quotidiana fatta di relazioni sociali e di utilità che gli italiani vivono, per altro in un contesto migratorio molto difficile, viene manipolata fino a scomparire e a dare un significato diverso da quello che potrebbe essere la realtà quotidiana di *Bandit's Roost*, omettendo dinamiche che invece avrebbero potuto spiegare in maniera più accurata la vita nei *tenements* e nel Five Points.

Con *Bandit's Roost*, Riis dimostra di essere è un abile comunicatore. Come visto, egli è capace di utilizzare contemporaneamente scrittura giornalistica, fotografia documentaria e arte oratoria. Con questi tre ingredienti sa bene cosa e come può suscitare interesse nel pubblico. Per cui da un lato, nel costruire la sua retorica egli è influenzato dall'immaginario del pubblico che vuole raggiungere. Per dirla con parole semplici, egli vuole raccontare al suo pubblico ciò che a questo piace sentire. Al tempo stesso, come in un circolo vizioso, il suo lavoro alimenta ancora di più l'immaginario popolare sugli argomenti che tratta, esattamente come le illustrazioni razziste delle riviste illustrate. In termini di performatività visuale, guardando la composizione di *Bandit's Roost* e delle altre foto all'interno dei *tenements*, c'è forse differenza tra le scene delle immagini fotografiche di Riis e quelle scattate negli *atelier* commerciali dei fotografi di ritratto di metà Ottocento? La manipolazione di Riis nel comporre le immagini fotografiche non è forse simile a quella di Nadar discussa precedentemente? Nadar trovò una sintesi perfetta tra la tradizione del ritratto aristocratico, e l'intimità prodotta dall'utilizzo del dagherrotipo. La classe borghese era proiettata verso l'idea di modernità, ma al contempo rimaneva legata alla tradizione e a vecchie consuetudini sociali. La messa in scena delle riprese di Nadar, attraverso gli scenari, i costumi, gli accessori e la postura adottata dai soggetti, fornivano alle sue immagini fotografiche un tocco di modernità. In questo modo egli riusciva ad andare in contro ai desideri dei

suoi clienti, e al modo in cui questi volevano autorappresentarsi. Gli espedienti narrativi visuali utilizzati da Nadar si ritrovano anche nelle immagini fotografiche di Riis. Egli, al contrario di Nadar, può tuttalpiù gestire la posa dei soggetti e forse disporre gli oggetti in qualche ordine. Ma non necessità di costumi o ulteriori elementi, perché sono già tutti nella scena. La posa dei soggetti, al di là che essa sia passiva come in *Five Cents a Spot* (fig. 16) o attiva come in *Bandit's Roost*, i vestiti che questi indossano, gli ambienti e gli oggetti circostanti, si prestano ad aiutare Riis nella costruzione compositiva dell'immagine e nei significati che porta. Questo è l'ambito nel quale il bastone inserito in *Bandit's Roost* assume un ruolo potente nella costruzione di un messaggio che dalla fotografia si allarga, fino ad implicare il posizionamento culturale della società *White Anglo-Saxon Protestant* nei confronti degli italiani. *Bandit's Roost* cristallizza visualmente tutti gli elementi che costituiscono l'immaginario popolare sugli italiani, e da questo immaginario la foto stessa è influenzata nei termini della percezione e della lettura che il pubblico americano le dà. Lo stesso vale per il resto dell'opera complessiva di Riis, dunque non solo *How the Other Half Lives*, ma anche le pubblicazioni successive che trattano gli stessi temi.

3.5 La relazione strutturale tra testi e immagini fotografiche in *How the Other Half Lives*

Dopo aver dato una panoramica del libro e della scrittura verbale e visuale, proverò a riprendere questi ambiti per metterli in interconnessione. Lo scopo è provare a comprendere, attraverso una prospettiva non comparativa, la tensione ambigua tra le due forme retoriche utilizzate nella stesura di *How the Other Half Lives*, e ampiamente evidenziata dagli autori citati in precedenza. Questa ambiguità appare più paradossale se si considera l'esperienza personale e migratoria di Riis. In questo contesto tra esperienza di vita e linguaggio verbale carico di pregiudizi, anche le fotografie di Riis, a mio parere, assumono una certa ambiguità nonostante l'apparenza umanista e meno razzista in comparazione alle descrizioni verbali. Da un lato, le immagini fotografiche raccontano in maniera cruda le condizioni misere nelle quali un pezzo di umanità è costretta a vivere nei *tenements*. Dall'altra, se associate al contesto socioculturale e della scrittura verbale, a mio parere denotano una forma molto più stereotipata, che forse in parte scompare nel momento in cui le immagini si dissociano dal testo scritto o dal contesto culturale nel quale sono state prodotte. A mio avviso, proprio per questo motivo la scrittura e la fotografia di Riis non possono essere scisse e devono essere analizzate tenendo conto delle interrelazioni che si instaurano tra di esse, e non

attraverso un metodo comparativo. Assieme a queste due pratiche andrebbe incluso ciò che spesso negli studi su Riis si perde, ovvero l'influenza della sua esperienza nel racconto orale e la performatività *vaudeville*. Soprattutto considerato il ruolo che le letture pubbliche hanno avuto per la sua celebrità e per averlo spinto verso la produzione di *How the Other Half Lives*. Inoltre, occorre ricordare che gli incontri pubblici divennero l'occupazione principale di Riis prima e dopo la pubblicazione del libro. Le letture pubbliche permettevano a Riis di ricongiungersi direttamente con il pubblico in un evento di grande ritualità aggregativa. Grazie alle abilità maturate con le *public lectures*, unitamente all'esperienza della scrittura giornalistica, Riis comprende come applicare un certo grado di performatività nelle sue modalità comunicative. Durante le *public lectures*, la performatività permetteva a Riis di tenere sotto controllo e rendere efficace il suo racconto attraverso la retorica orale e la retorica visuale con la proiezione delle *slides*. Egli gestiva il senso di ciò che voleva comunicare, senza fraintendimenti, e manipolando l'aspetto emotivo del racconto attraverso una interazione diretta con il pubblico. Le *public lectures* diventavano così un rituale aggregativo nel quale il pubblico benestante *White Anglo-Saxon Protestant* doveva confrontarsi con la vita degradata di milioni di immigranti, e sentire la necessità di trovare risposte adeguate.

Il libro, al contrario, poteva venire meno a questa performatività rituale. Come osserva Christopher Carter, facendo riferimento a sua volta a Maren Stange (2008):

Riis's luminous text often took the form of stereopticon lectures that combined sensationalist oratory with ten-foot square enlargements of his pictorial "evidence", all of which strengthened the congregation's sense that "social oversight was both its duty and its right" (118).

L'oralità permette a Riis di gestire o manipolare il pubblico in maniera diretta per sensibilizzarlo e coinvolgerlo, spingendolo a sentire il dovere di intervenire per trovare una soluzione al problema dei *tenements*. Come menzionato in precedenza però, con *How the Other Half Lives* questa possibilità di controllo sull'efficacia del racconto avrebbe potuto venire meno. Riis sostituisce così le parole orali con l'unione tra verbale e visuale. Per cui, le didascalie nel libro hanno permesso a Riis di spazzar via ogni possibile dubbio nella lettura che lo spettatore dell'epoca avrebbe potuto fare delle immagini fotografiche. In questo modo Riis lo avrebbe riportato verso ciò che voleva comunicare in maniera diretta e cruda. Ciò si ricollega in qualche modo a ciò che Peter Hales (1984) menzionato in precedenza, afferma riguardo le parole associate alle fotografie, ovvero che i testi di Riis, benché non raffinati, erano però molto efficaci. Ma i testi hanno bisogno di rafforzarsi a vicenda con le immagini fotografiche,

costituendo quello che a mio parere diviene un'unica narrativa complessiva e potente. Ovviamente anche la fotografia, come l'etimologia del termine indica, è una forma di scrittura ma è una pratica diversa dallo scrivere con la penna. Non necessariamente un abile fotografo è anche un abile scrittore con la penna e viceversa. In Riis però, il tentativo di una comparazione tra le sue due abilità di scrittura potrebbe costituire un limite che non ci permette di comprendere a fondo la sua retorica complessiva. Inoltre, la sua presunta presa di distanza dalla fotografia forse confonde ancora di più le carte. A mio avviso, con il metodo comparativo utilizzato sia dai detrattori sia dagli studiosi che lo rivalutano, la fotografia e le parole diventano come due immagini stereoscopiche che vengono osservate contemporaneamente per comprendere Riis nella sua profondità. Forse la distanza che si percepisce tra questi due ambiti, così come accade con lo stereoscopio, è quell'elemento che apparentemente permette di dare una profondità alla retorica complessiva di Riis. Ma la distanza percepita tra le due pratiche utilizzate dall'autore, così come nella fotografia stereoscopica, si potrebbe basare su un'illusione che può portare a fraintendere la strategia comunicativa di Riis. Ciò mi fa pensare che analizzare la fotografia e la scrittura di Riis mettendole in comparazione e non in interconnessione, inevitabilmente ci porta a scindere il Riis fotografo dal Riis scrittore. Come ricorda Roberta Coglitore (2016):

Se per una tradizione gerarchica delle arti siamo portati a credere che l'autore illustri la sua scrittura con alcune immagini fotografiche, dovremmo abituarci invece a pensare che l'autore compone la combinazione di parole e immagini in maniera unitaria, utilizzando la propria competenza e il proprio gusto artistico (54).

Il metodo di Riis mi fa pensare a questa combinazione accurata tra parole e immagini fotografiche descritta da Coglitore. Proprio perché Riis era un abile comunicatore, non credo che avesse volutamente cercato di prendere le distanze dalla fotografia a tal punto da decidere di mettere in secondo piano il Riis fotografo, perché questo avrebbe potuto inficiare la sua retorica complessiva. Così come non penso abbia volutamente generato un paradosso tra parola e immagini fotografiche, che probabilmente c'è, ma che si è generato per altri motivi che spiegherò più avanti. In effetti gli autori citati in precedenza aprono a delle domande lecite. Se la fotografia permette un salto di qualità per Riis in termini di celebrità ed efficacia nel coinvolgimento del pubblico, perché lui prende le distanze da questa? Hanno ragione Hug e Hales nel pensare che ciò faccia parte della costruzione di un personaggio? Forse è vero che le fotografie di Riis sono molto potenti e qualitativamente migliori della sua scrittura, ma sono veramente così differenti dai testi nei termini del linguaggio

utilizzato e in ciò che comunicano? Senza il testo e le didascalie, cosa avrebbero comunicato le fotografie da sole? Qual è il posizionamento e la percezione culturale nella lettura che il pubblico americano ha delle foto di Riis? C'è così tanta distanza in termini di pregiudizi tra le illustrazioni di *Harper's Magazine* e le fotografie di Riis sui *tenements*? Come hanno contribuito alla creazione di un immaginario sugli italiani di New York, a tal punto da ispirare il cinema?

La presunta presa di distanza strategica di Riis dalla fotografia potrebbe essere spiegata parzialmente da un'altra prospettiva, e che può essere quella del fotografo. Qui subentra un elemento che riguarda la percezione della fotografia come *medium* per la rappresentazione del reale, sia da parte dei fotografi, sia nel modo in cui il pubblico percepisce le fotografie, dunque non solo all'epoca di Riis. L'utilizzo della fotografia di Riis all'interno del libro, unitamente alla scrittura verbale, è solo uno strumento documentario che permette di dare forza alla sua retorica complessiva. Questo forse spiega perché egli non consideri prioritario il lato artistico delle sue foto rispetto al ruolo della fotografia come testimonianza della realtà. Se oggi si prova a chiedere a qualunque fotogiornalista o fotoreporter se considera le sue fotografie un oggetto artistico, salvo poche eccezioni, nel migliore dei casi risponderà che sì, potrebbero esserlo nel momento in cui vengono esposte in una mostra, ma principalmente sono concepite e acquisite come un mezzo di testimonianza documentaria della realtà. I fotografi impegnati nel reportage e fotografia documentaria hanno come intento principale quello di denunciare condizioni misere, violazioni di diritti etc., esattamente come Riis. Lo scopo è sensibilizzare il pubblico e dare una testimonianza storica di un contesto sociale specifico. Detto questo, qualunque fotografo cercherà anche di dare un senso estetico alle proprie immagini in fase di scatto, anche quando ciò avviene nei casi più estremi che prevedono tempi rapidissimi, istantanei e utili a catturare l'istante decisivo' di Henry Cartier-Bresson (1952). Nei tempi istantanei, il fotografo non ha tempo di riflettere né di mettere i soggetti in posa, ma la composizione estetica dell'inquadratura avviene in maniera apparentemente istintiva. Ciò avviene in un processo di adattamento nei confronti di quello che accade e che non può essere controllato, a iniziare dalla luce ambientale che detta le regole dell'illuminazione della scena, fino ai soggetti ritratti. In una frazione di secondo si condensa l'esperienza della pratica del fotografo nel cercare una composizione che rispetti le regole compositive, e che occhio e cervello elaborano velocemente, permettendo di dare un ordine alla scena tramite gli elementi nell'inquadratura. Questo è l'allineamento della mira tra cervello, occhio e cuore di cui parla il già citato Cartier Bresson (1957). Da qui emerge però l'ambiguità della fotografia tra l'essere un oggetto di documentazione – non importa se reale o presunto,

ed essere un oggetto artistico, argomento ampiamente dibattuto e mai risolto. Come ricorda John Berger in *Capire una fotografia*:

Per loro natura le fotografie hanno poco valore [...] poiché non possiedono il valore della rarità. Il principio stesso della fotografia è che l'immagine che ne scaturisce non sia unica, bensì riproducibile all'infinito. Pertanto, in termini novecenteschi, le fotografie sono documento di cose viste. [...] Il nostro errore è stato classificare le cose come arte considerando certe fasi del processo creativo. In tal modo, logicamente, si può convertire in arte qualsiasi manufatto umano (2024 [1967]: 24).

L'estetica è insita nella fotografia, la quale mutua le regole compositive dalla pittura, e qui forse avviene l'inganno. La pittura è l'arte del disporre, del dare un ordine agli elementi ritratti. In fotografia, invece, secondo Berger, il vero contenuto è ciò che non è visibile, considerato che la fotografia "isola, preserva e presenta un istante sottratto a un *continuum*" (ivi: 25). Berger si riferisce all'istante che viene congelato e registrato dal fotogramma all'interno di un evento più ampio che non viene raccontato e che si perde. Ma la fotografia è un continuo gioco di somme e sottrazioni fin dall'inquadratura, nella quale basta escludere un piccolo particolare per cambiare completamente il significato della foto. Questo porta a una composizione anche estetica che ordina la grammatica dell'immagine fotografica, la quale è funzionale nel costruire delle immagini potenti, e di conseguenza al messaggio che con quella fotografia si vuole dare. L'ordine estetico che viene dato all'inquadratura permette di costruire e convogliare il messaggio che il fotografo desidera trasmettere e aiuta a coinvolgere emotivamente il pubblico. Il rapporto tra la fotografia giornalistica e documentaria con ciò che può essere considerato arte ed estetica ha confini molto più sottili rispetto la foto in studio, spesso contraddittori e a lungo dibattuti. Un esempio di questo può essere la forza iconografica di immagini che ritraggono dei soggetti in condizioni drammatiche, tema ampiamente discusso da Susan Sontag (1973). Come osserva Abigail Salomon-Godeau (in Parson 2017), la quale si interroga sul rapporto tra ciò che è documentario e arte, ciò che entra in gioco è il fenomeno dei soggetti documentaristici (o fotogiornalistici), riutilizzati come oggetti d'arte. Per cui, il soggetto percepito come ambito della documentazione, viene ora risignificato come immagine per la contemplazione estetica. Ma il fatto che l'estetica abbia un ruolo nella composizione fotografica non vuol dire però che il fotogiornalista o il fotoreporter si consideri principalmente un artista, e che il suo scopo principale sia quello di aver quotate le proprie fotografie nel mercato dell'arte. Sarà più che altro il pubblico o il mercato dell'arte a decretarlo tale o sarà il fotografo stesso che per lavori specifici, e

dunque più liberi da vincoli ontologici o dal controllo editoriale, deciderà di utilizzare un taglio più creativo e artistico con lo scopo di pubblicare un libro o organizzare delle mostre.

Il fotogiornalismo, il fotoreportage e la fotografia documentaria hanno regole etiche e deontologiche molto precise e che ne demarcano i campi, il cui obiettivo è quello di dare una rappresentazione dei fatti il più possibile aderente alla realtà. Lo scopo principale è infatti raccontare la cronaca degli eventi o una tematica, che per altro non dovrebbero essere manipolati dal fotografo. Per cui il significato che dovrebbe convogliare la fotografia giornalistica e documentaria avrebbe idealmente la priorità sull'aspetto prettamente estetico. Se poi significato giornalistico e forza estetica coincidono, allora si avrà la differenza tra una buona foto e una foto eccezionale e potente. È vero che Riis era più libero da questi vincoli e la scena era composta e manipolata da lui e dai suoi colleghi, i quali organizzavano tutto nei minimi dettagli. Benché questa organizzazione tenesse conto dell'estetica finale delle fotografie, cosa che come abbiamo visto il fotografo cerca sempre, lo scopo principale di Riis era quello di dare forza al suo racconto complessivo sulla realtà dei *tenements*. Funzionale a questo è stato nascondere la manipolazione al pubblico, perché avrebbe smorzato il valore documentaristico del racconto. Il rapporto tra manipolazione e descrizione di ciò che dovrebbe apparire reale ha sempre alimentato un dibattito che vede al suo centro il rapporto di fiducia tra fotografo e pubblico, e non mancano casi di manipolazione celebri, addirittura con fotoritocchi, e che vanno da Eugene Smith fino a Steve McCurry¹³.

Dunque, le fotografie per Riis sono uno strumento potente di narrazione, ma l'autore non sembra manifestare velleità artistiche in relazione alle sue abilità fotografiche, a tal punto che non si definirà mai come fotografo. Come dichiara J. Riis Owre, nipote dell'autore: "I don't remember my mother or my aunts and uncles talking of their father as a photographer. In his letters he never mentions a camera" (Yochelson e Czitrom 2007:126). In effetti, le prime foto prodotte da Riis per *How the Other Half Lives* sono indistinguibili da quelle che hanno scattato Lawrence e Piffard. Per l'autore

¹³ Nel 2016, il fotografo Paolo Vignone, visitando la mostra *Il mondo di Steve McCurry* alla Regia Venaria di Torino, si accorse che in una fotografia erano presenti chiare tracce di errori nella manipolazione in un cartello segnaletico stradale che appariva nell'immagine. L'immagine in realtà era stata manipolata in più parti. Dopo un post sui social di Paolo Vignone, la notizia subito si diffuse a livello internazionale e addirittura l'agenzia Magnum corse ai ripari ritirando l'immagine dalla sua pagina web. Diverse foto di McCurry vennero pubblicate su diversi siti online, nei quali si mostravano ulteriori immagini fotografiche di McCurry manipolate con il fotoritocco, con l'eliminazione di soggetti o elementi che disturbavano la composizione. Il caso alimentò un dibattito legato alla rottura del patto di fiducia tra fotografo e pubblico in termini di trasparenza. Nel caso specifico di McCurry, questo fu ulteriormente aggravato dalle giustificazioni maldestre che il fotografo fornì: <https://www.paoloviglione.it/a-proposito-di-steve-mccurry/> e <https://time.com/4351725/steve-mccurry-not-photojournalist/>.

è importante raccogliere una testimonianza visiva della realtà dei *tenements*, e non gli importa se apporre nelle didascalie solo la propria firma o anche quella di Hoe Lawrence e Piffard. Questi hanno dato un enorme contributo a Riis nel superare possibili limiti tecnici in fase di acquisizione delle immagini, e nel lavoro di postproduzione e stampa delle copie dei negativi stereoscopici e singoli. Cosa diversa accadrà per la stesura di un altro libro, *Children of the Poor* (1892), nel quale Riis sembrerebbe adottare un metodo diverso, stabilendo anche un rapporto più stretto con i soggetti che racconta e che intervista a lungo, ma questa esperienza sarà solo una parentesi. Negli anni successivi, addirittura Riis lavorerà con fotografie collezionate e prodotte da altri fotografi.

Bisogna considerare anche la fotografia in relazione all'epoca storica nella quale egli opera, e questo a mio parere non è un aspetto secondario. Dal punto di vista artistico, la fotografia della seconda metà dell'Ottocento era legata alla corrente del pittorialismo, che prevedeva una riproduzione fotografica di ciò che veniva fatto in pittura e con gli stessi criteri compositivi. Nella maggior parte dei casi si trattava di ritratti fotografici fatti in studio, panorami o *still life* (il corrispettivo fotografico della natura morta in pittura), dunque tutto ciò che poteva essere tenuto fermo e così riprodotto nel supporto fotosensibile della camera fotografica che richiedeva lunghe esposizioni. È qui che Riis è un precursore dei tempi. Egli rompe con questo approccio e porta la camera fotografica in giro per la città per documentare la condizione umana. Utilizza il flash in esterno e come strumento per il reportage per la prima volta nella storia della fotografia. Come abbiamo visto il flash fornisce un taglio estetico alle immagini di Riis, e ancora oggi la tecnologia utilizzata dai fotografi è funzionale alla costruzione del linguaggio fotografico. Un esempio è l'utilizzo dei grandangoli per distorcere le linee prospettiche o l'utilizzo di una postproduzione in bianco e nero con forti contrasti, espedienti tecnici che rendono la fotografia più drammatica di quello che potrebbe essere nella realtà. Ma l'intento di Riis con il flash non è quello di dare un taglio artistico alle sue foto, ma di dare luce alle stanze buie degli alloggi affinché lo sguardo dello spettatore possa entrarci dentro.

Per cui, se si guarda alla produzione di immagini all'interno del metodo e del lavoro complessivo, per Riis la fotografia diviene una prova documentaria e scientifica, uno strumento di documentazione forense della realtà del Five Points, che ben si lega ai continui riferimenti che egli fa delle statistiche raccolte dalla polizia e dalle commissioni pubbliche. Occorre ricordare che uno dei successi dell'invenzione e diffusione della fotografia dalla prima metà dell'Ottocento, è legato alla funzione che le si attribuisce come strumento che riproduce e oggettivizza la realtà, fornendo valore alle teorie scientifiche o utile alla burocrazia, andando oltre quello che può

essere il suo valore artistico-pittorico. La fotografia si diffonde tra gli archeologi, gli etnografi e antropologi, i naturalisti. Diviene fin da subito uno strumento potente per classificare e catalogare il mondo naturale, così come il genere umano. L'aspetto tecnico-scientifico della fotografia fu contestualmente assimilato nell'amministrazione pubblica, negli archivi di polizia, negli ospedali, con la duplice funzione di catalogazione e sorveglianza. Non a caso le fotografie furono utilizzate dal citato ispettore Byrne per classificare i criminali e per dimostrare al pubblico il nesso scientifico tra il comportamento criminale e le caratteristiche anatomiche e fisiognomiche dei soggetti arrestati. Ai fini della produzione di schedature e pubblicazioni scientifiche, la fotografia viene costantemente utilizzata per dare una rappresentazione dei criminali, delle persone affette da disturbi psichici, nello studio dei ceti popolari, delle società che nel frattempo vengono soggiogate dal colonialismo europeo (Sealy 2019; Steinbach e Fletcher 2025). Allo stesso modo, e dalla stessa prospettiva di utilizzo del mezzo fotografico, la fotografia permette a Riis di catturare i luoghi e i soggetti in un fotogramma, mostrando al pubblico una riproduzione della vita nei *tenements* e di dare una prova tangibile di ciò che racconta attraverso i suoi aneddoti. Le sue immagini forniscono una prova visiva e oggettiva dei continui riferimenti che egli fa dei dossier delle commissioni e delle statistiche della polizia. Il pubblico percepisce così il lavoro di Riis come una rappresentazione fedele e analitica della realtà, che invece viene manipolata dall'autore con l'intento di stabilire una tensione tra ciò che è il potere iconografico del soggetto/oggetto del racconto, e gli intenti che egli vuole raggiungere con il suo messaggio e per coinvolgere il pubblico.

Questo ci porta a un passaggio che aggiunge un ulteriore tassello di analisi nel modo in cui la fotografia viene percepita come strumento di documentazione del reale (Barthes 1980, Mitchell 1986, Ostman 1999; O'Donnell 2004; Parson 2017). La fotografia con Riis diviene reportage e documentaria. Egli è considerato ancora oggi il pioniere della fotografia documentaria sociale, benché questa avrà maggiore impulso negli anni a venire, e in particolare dagli anni '20 del Novecento con i lavori commissionati a diversi fotografi dalla *Farm Security Administration*. L'agenzia, voluta da Franklin Delano Roosevelt, ebbe il compito di documentare, soprattutto in aree rurali, gli effetti della Grande Depressione. Oltre l'*FSA* un ulteriore stimolo alla nascita della fotografia documentaria sociale, sarà dato dal ruolo delle riviste e dei periodici che in quell'epoca storica diventano strumenti divulgativi di massa (Bate 2017). In questi anni emergono nomi che diventeranno leggendari per la storia della fotografia: Dorothea Lange, Gordon Park, Walker Evans, James Agee, Eugene Smith, sarà coinvolto anche Lewis Hine che verrà affrontato più avanti, e la lista potrebbe continuare. Ma il termine 'documentario' può rappresentare una trappola (Godmilow

e Shapiro 1997). Nel caso di Riis questa trappola si lega allo scarto tra l'aspetto manipolante che viene abilmente nascosto e ciò che lo spettatore percepisce come realtà dei fatti. Questo avviene non solo in termini di influenza della scena, posizionando i soggetti e gli oggetti in maniera da far apparire la scena spontanea, ma anche nel modo in cui Riis traduce la realtà che osserva per lo spettatore, traduzione influenzata dalla necessità di Riis di voler coinvolgere il pubblico dal punto di vista emotivo.

Queste considerazioni costituiscono l'ambito nel quale, a mio parere, l'analisi del linguaggio delle fotografie di Riis non può essere scisso dal linguaggio del testo e delle didascalie, ma occorre focalizzarsi nell'interconnessione tra queste. Al tempo stesso, occorre comprendere il contesto socioculturale nel quale le immagini fotografiche sono state prodotte, e il contesto nel quale il lavoro di Riis è stato selezionato come materiale della memoria collettiva negli Stati Uniti, dunque è divenuto archivio pubblico. Da questa prospettiva di analisi può essere utile intendere *How the Other Half Lives* come un fototesto ovvero, usando la definizione di Carrara (2020), come “un ecosistema mediale, una co-implicazione artistica basata su una relazione strutturale ‘complessa, aperta e reticolare’” (370) tra testo verbale e immagine fotografica. Il fototesto viene considerato una forma dell'iconotesto, quest'ultimo definito da Peter Wagner (1996) come un “artefatto in cui i segni verbali e visuali si mescolano per produrre una retorica che dipende dalla copresenza di parole e immagini” (16). A differenza dell'iconotesto, il fototesto utilizza la fotografia. Come Michele Cometa (2016) evidenzia: “Inutile dire che l'uso della fotografia, al posto di quella che era prima la *pictura* realizzata attraverso il disegno, l'incisione e la stampa, fa la differenza [...] con implicazioni che sconvolgono la storia delle immagini” (74-75). Cometa pone l'accento sul ruolo complesso che intercorre nel rapporto tra immagine, dispositivo e sguardo. Per cui, allo scopo di poter interpretare e analizzare la relazione strutturale tra l'immagine e la scrittura verbale del fototesto, occorre tenere in considerazione tre livelli retorici. Questi sono composti dalla retorica dei paratesti, che nel caso del libro di Riis sono le didascalie che integrano informazioni, la retorica del *layout*, quindi relativa al supporto del dispositivo e di conseguenza all'impaginazione, infine la retorica dello sguardo, inerente alla ricezione delle foto di Riis da parte del pubblico americano.

Riguardo il *layout* del libro, come accennato in precedenza è suddiviso in 25 capitoli, che seguono una narrazione abbastanza semplice e lineare per il lettore. Il titolo del libro, *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements* è eloquente, e va dritto al punto. Riis invita il pubblico americano e i legislatori a gettare uno sguardo verso la comunità migrante, che nel 1890 rappresenta demograficamente la

metà della popolazione di New York. Il titolo rimarca la distribuzione urbana della città che vede una divisione tra la parte nord di Manhattan come zona di insediamento della borghesia bianca e protestante e la parte sud invece con la presenza delle comunità di migranti europei ed asiatici, che vivono in condizioni misere e di squallore (Beito e Royster Beito 2006; McGann 2012). Questa demarcazione urbana di insediamento tra i due gruppi connota un confine simbolico culturale e razziale (Yamin 1998; Orser 2011; Li Bidlingmaier 2019).

Nei capitoli iniziali, Riis descrive i *tenements* fornendo informazioni al pubblico, e introducendolo nel contesto con informazioni generiche sul luogo. Egli inizia dal primo capitolo intitolato *Genesis of the Tenement*. In questo capitolo Riis fornisce una descrizione breve ma accurata del luogo, con tanto di planimetria degli alloggi. Il capitolo successivo, il secondo si intitola *The Awakening*, nel quale parla del ruolo dell'epidemia di colera del 1832 nel portare al primo *Tenement-House Act* del 1867, e dunque al 'risveglio' dei legislatori e opinione pubblica sul tema dei *tenements*. Dai capitoli successivi, Riis descrive la popolazione dei *tenements*, come visto suddivisa per gruppi etnici. Agli italiani dedica il capitolo V e il capitolo VI nel quale descrive la Mulberry Bend. Tra un capitolo descrittivo delle varie comunità e l'altro, inserisce qualche capitolo su temi specifici, che lo aiutano nel dare una panoramica esaustiva dei *tenements*. Infine, l'ultimo capitolo dal titolo *How the Case Stands*, nel quale fissa lo stato delle cose al momento della scrittura del libro, e propone delle soluzioni. Il libro si chiude con delle appendici con dati statistici sui *tenements*. La struttura narrativa del libro appare dunque molto chiara e lineare, e accessibile a un pubblico generico. Riis trova la giusta sintesi tra la prosa giornalistica, con aneddoti di cronaca nera, e una scrittura scientifica che comprende analisi sociologica e dati statistici. Tra questi due stili di scrittura emerge il ruolo importante delle immagini fotografiche. Queste apparentemente potrebbero apparire come mera illustrazione del testo, con il rischio di una svalutazione del potere delle immagini, nonché del lavoro sul campo svolto da Riis negli anni. Ma Riis riesce a sistematizzarle con il testo, facendo in modo che l'unione complessiva delle due modalità di scrittura verbale e visuale, eviti che una possa prendere il sopravvento sull'altra. Qui entra in gioco la retorica delle didascalie, che fa da ponte tra le immagini e il testo generale. L'associazione della didascalia alla fotografia assottiglia ulteriormente lo scarto tra una possibile distanza percettiva dell'osservatore dalla realtà rappresentata, e il coinvolgimento che il fotografo vuole raggiungere con ciò che mostra. Non a caso, il ruolo delle didascalie raggiunge la sua espressione massima con quelle tipologie fotografiche volte alla descrizione di eventi reali, dunque il fotogiornalismo, il fotoreportage e la fotografia documentaria. Di conseguenza, questo aspetto può riguardare qualunque fotografo o

documentarista impegnato nel raccontare i fatti. Tale prospettiva permette una continuità tra linguaggio visuale e linguaggio scritto, rafforzando l'idea che ciò che viene descritto attraverso l'unione di questi due linguaggi, sia oggettivamente dimostrabile e 'ufficiale'. Ma se la fotografia, come ampiamente evidenziato precedentemente, non può fornire una rappresentazione oggettiva del reale, di conseguenza non possono farlo neppure le parole interconnesse ad essa. Già Riis, così come i successivi fotografi che hanno raccontato la povertà o le vittime, deve aver capito la natura paradossale che può innestarsi tra immagini e parole, e in ciò che anni dopo verrà associato all'idea di racconto documentario. Questo rapporto esiste sia nella forma della didascalia nel caso della fotografia documentaria, sia come voce narrante nei video documentari, quest'ultima comunque affidata sempre a un testo scritto che viene letto. Come afferma Hug (1997), il termine documentario ha due aspetti contraddittori che spesso si sovrappongono:

The first we use when we speak of 'documentary proof' and 'legal documents' of 'documentary history' and 'historical documents': a document of this sort Stott terms "official". There is, on the other hand, the sort he describes as "human", the opposite of the official kind; it is not objective, but thoroughly personal, in that a human document carries and communicates human feeling, the raw material drama (46).

Per William Stott (1973), la documentazione dell'umano implica un passaggio dalla sfera oggettiva a quella soggettiva. Un documento umano "trasporta e comunica sentimenti umani, la materia prima del dramma". Secondo Christopher Carter (2008), Jacob Riis unì la prosa alle immagini per intensificare sia l'attrattiva patetica, sia l'apparente obiettività delle sue argomentazioni, trovando terreno fertile considerato che dalla metà del diciannovesimo secolo il pubblico associò la fotografia alla trasparenza storica. Carter osserva che poiché le parole avevano il potere di contrastare il mutismo e contestualizzare con precisione, la fotografia e la stampa subirono il tipo di processo che Bolter (2001) descrive come *remediation*. Ovvero fotografia e stampa furono mediate di nuovo in una forma documentaria che divenne rapidamente un luogo comune culturale. Per Bolter il senso letterale della fotografia come 'scrittura con la luce' cattura la pratica compositiva di Riis particolarmente bene nella misura in cui raffigura lo scatto di immagini come iscrizione, e quindi implica una continuità con il linguaggio scritto. Si costituisce così una circolarità tra immagini e testi nella quale: "[...] il testo non commenta le immagini. Le immagini non illustrano il testo [...]". Testo e immagini, nel loro intreccio, vogliono assicurare la circolazione, lo scambio di questi significanti: il corpo, il viso, la scrittura, e leggervi il distacco dei segni"

(Barthes 1970 in Cometa e Coglitore 2016: 94). Riis, attraverso la fotografia e la scrittura documentaria seduce il suo pubblico ad accettare le sue fotografie come documenti di tipo ‘ufficiale’, oggettivizzando il contesto che racconta con la scrittura. Le didascalie convalidano l’ufficialità di ciò che viene mostrato in foto, circoscrivendo in maniera netta i confini del messaggio che vuole trasmettere con le sue foto, ed eliminando qualunque interpretazione diversa da quella che lui vorrebbe. Al contempo, così come potrebbe accadere a qualunque fotografo in qualunque epoca, egli sfrutta il potere evocativo dell’aspetto soggettivo della condizione umana che vive il dramma per suscitare forti emozioni nel pubblico.

Altro passaggio che a mio avviso potrebbe essere utile è che occorre pensare alle immagini fotografiche dei *tenements* di Riis nel suo libro, come a una serie fotografica. Del resto, la narrativa visuale di *How the Other Half Lives* si sviluppa attraverso diverse foto e queste contribuiscono alla costruzione del *layout* del fototesto insieme alla prosa e al testo accessorio composto dalle didascalie. Occorre così pensare il linguaggio fotografico di Riis basato su immagini multiple, la cui sequenza segue una logica narrativa ben precisa, e che si lega a quella delle parole scritte con le quali si rafforzano a vicenda. Come osserva Michele Cometa (2008):

Le fotografie hanno bisogno della parola a causa dello “statuto poroso” (Bloch), lacunoso, parziale delle immagini stesse che non solo reclamano paradossalmente la parola, ma la invadono vi si insediano come dimostra la lunga storia della metafora. [...] Nessuna immagine singola potrà dire il disastro delle torri gemelle, come nessuna immagine singola può rivelare la verità, ma, come ha scritto Didi-Huberman, la “coniunzione delle immagini sempre lacunose e relative, apre una via per mostrare malgrado tutto ciò che non si può vedere” (49-51).

Per cui, nel raccontare la realtà dei *tenements* e svelare al pubblico americano ciò che questo non può o non vuole vedere, Riis ha bisogno di cucire assieme immagini in serie e di associare queste ai testi, sia nella forma della prosa del libro, sia nella forma delle didascalie. Scrittura e immagini fotografiche concorrono a realizzare un passaggio da ciò che ‘indicibile, inimmaginabile’, a una ‘rivelazione o disvelamento’ (ivi: 45). L’abilità narrativa di Riis trova terreno fertile nel suo pubblico, e qui entriamo nel terzo e ultimo livello retorico del fototesto. È in quest’ambito che mi sorge la domanda su come poter valutare l’effettiva distanza tra le illustrazioni di *Harper’s Magazine* e le fotografie di Riis. È vero che gli intenti di Riis e degli editori e giornalisti delle riviste erano opposti. Nel primo caso egli cerca di essere accattivante ma l’intento è di sensibilizzare, scuotere la coscienza di un pubblico difficile da coinvolgere e da

portare verso il proprio punto di vista. Le riviste invece cercano di vendere copie attraverso racconti sensazionalistici corobati da illustrazioni razziste, e che sfruttano cinicamente l'immaginario popolare sui *tenements*. Dal punto di vista visuale, questo implica il modo in cui il pubblico americano osserva e recepisce le illustrazioni e le fotografie di Riis. Per Riis la sua operazione non è semplice, il pubblico va prima coinvolto e poi scalfito e questo può spiegare in effetti i toni che egli utilizza nella scrittura ed evidenziati da Hales e Hug. Certamente la fotografia, messa a sistema con le sue parole, lo aiuta in questo intento. Ma la differenza nell'osservare una semplice illustrazione e una fotografia, sta principalmente nel grande tranello che la fotografia pone allo spettatore, in parte affrontato precedentemente con l'aspetto documentario delle immagini fotografiche, il quale amplifica un'ambiguità di fondo che però è già insita nel modo in cui osserviamo le fotografie.

A ogni modo, le immagini fotografiche di Riis divengono un riflesso della società americana egemone. *Bandit's Roost*, così come le foto precedenti, sono un esempio di ciò che viene definito da Hans Belting (in Coglitore 2008) 'rituale della rappresentazione'. Per Belting il ruolo del pittore, prima dell'avvento della fotografia, è stato di porsi come testimone oculare della scena che dipinge, e dunque come intermediario tra l'opera e lo sguardo del pubblico. In questo modo, la soggettività del pittore cattura e guida lo sguardo dell'osservatore. Lo stesso principio potremmo applicarlo alle immagini di Riis con la differenza che la fotografia, al contrario della pittura, venne percepita dal pubblico in maniera diversa. Essa generò l'illusione della liberazione dello sguardo dello spettatore dalla soggettività dell'autore. Questo perché la fotografia ha fin da subito prodotto nei suoi spettatori l'illusione di essere testimoni in prima persona della scena rappresentata. In realtà, così come lo sguardo pittorico, anche lo sguardo fotografico è mediato dal fotografo. Per cui, così come i pittori reclamavano il proprio posto nell'immagine per mettersi al posto dello spettatore e vedere l'immagine con i propri occhi, Riis si posiziona tra i soggetti dei *tenements* e il suo pubblico attraverso il suo sguardo, oggettivizzato e autorizzato dalle sue fotografie che appaiono come una rappresentazione del reale. Egli però, al contrario dei pittori, crea l'illusione di permettere al suo pubblico di condividere con lui la possibilità di essere testimoni oculari del mondo che racconta. Così facendo si crea un nesso tra sguardo e immagine e di conseguenza tra immagine e realtà. Questo comporta inoltre, una reciprocità di sguardi tra spettatore e soggetti ritratti, mediati in realtà dallo sguardo di Riis, e che nelle sue foto giocano un ruolo centrale considerato che tutti i soggetti sono rivolti con il loro sguardo verso lo sguardo del fotografo-spettatore. Le foto mostrate in precedenza, possono essere assimilabili al quadro *Las Meninas* di Velázquez che Belting prende come caso studio. Così come nel quadro di Velázquez,

anche nelle foto di Riis si instaura un gioco di reciprocità che Belting, citando Foucault (1966), spiega come:

[...] un faccia a faccia, occhi che ci sorprendono, sguardi dritti o che incrociandosi si sovrappongono. In questo spazio lo spettatore e il modello si scambiano, si potrebbe dire, incessantemente gli sguardi. Nessuno sguardo rimane neutrale nel quadro e davanti al quadro, e soggetto e oggetto, spettatore e modello si scambiano illimitatamente gli sguardi (13-14).

I soggetti ritratti in foto guardano lo spettatore, e tra loro e chi osserva la fotografia c'è continuità spaziale. È come se lo spettatore fosse fisicamente all'ingresso del vicolo o sulla soglia degli alloggi nei *tenements*. Il rituale della rappresentazione diviene l'oggetto della rappresentazione. Lo spettatore, grazie allo sguardo di Riis, gode di uno sguardo privilegiato dentro il vicolo di *Bandit's Roost* che altrimenti gli verrebbe precluso, considerato che non avrebbe mai messo piede lì dentro per paura. Così come Velázquez assume la regia degli sguardi nel suo dipinto, Riis assume lo stesso ruolo di regia nelle sue foto. Nelle foto di Riis, gli sguardi dei soggetti si legano ai volti, in contrapposizione a un ideale di corpo e di fisiognomica che svolge un ruolo centrale in questa rappresentazione. Esso permette di dare una forma ai soggetti ritratti, appagando la morbosità del giudizio morale e pseudo-scientifico nella classificazione dei migranti. Per Andreas Beyer (in Coglitore 2008): 'La dottrina Lavater, di ispirazione e matrice cristiana, cercava di distinguere nel volto tra il bene e il male, in base a parametri etici ed estetici e secondo un procedimento che è stato giustamente definito un tribunale continuo' (31-32). Si potrebbe affermare che quella citata da Beyer è la stessa cultura cristiana che potrebbe fornire al pubblico americano protestante alcune delle chiavi di interpretative per leggere le fotografie di Riis. Andando oltre questa affermazione, si potrebbe dire che queste prerogative culturali implicano il modo in cui l'osservatore americano dà forma all'immagine dentro di sé, in ciò che Belting definisce 'sguardo immaginale' (2008: 6). Per l'autore: "le immagini si creano già nel corpo, ma si rendono visibili solo nei media a loro destinati. Il mezzo è il *milieu* delle immagini che si rendono visibili" (7). Le immagini dei migranti e dei *tenements* si generano già nell'inconscio dello spettatore americano. Attraverso un percorso rizomatico (Deleuze e Guattari 1980), l'immagine mentale assumerà forma sul *medium* fotografico, il quale fornirà il *milieu* e avrà la funzione di rendere visibile l'immagine che è già dentro l'osservatore, e che aspetta solo di materializzarsi. L'immagine fotografica rappresenta il filo che lega l'inconscio al conscio. Per cui, viene da sé che così come per i criminali, anche i volti dei migranti diventano funzionali nel tentativo di trovare una corrispondenza tra la loro

fisiognomica e attitudini criminose e immorali, e a definire una classificazione razziale in 'tipi' che già giace dentro la mente dell'osservatore americano. Dunque, le immagini rappresentano il nostro sguardo. Non solo quello dell'osservatore, ma anche quello del fotografo. Lo stesso processo rizomatico che lega 'sguardo immaginale' e la loro materializzazione come immagini fotografiche coinvolge anche i fotografi al momento della composizione in fase di scatto. Lo sguardo di Riis si ricongiunge così con lo sguardo della società americana. Questi ultimi passaggi sono l'ambito nel quale mi chiedo se in fondo le fotografie di Riis siano così distanti dai suoi testi. Forse tra la prosa e la fotografia di Riis non corre sempre quella distanza che cerchiamo ostinatamente di evidenziare, a tal punto da sentire una tensione paradigmatica tra esse.

Rimane un'ultima domanda, ovvero come poter valutare la distanza tra le fotografie di Riis e le illustrazioni razziste delle riviste. Per farlo, occorre prendere ancora in considerazione i volti dei soggetti ritratti. Il volto, sempre secondo Beyer, permette allo spettatore di specchiarsi nell'altro. Il soggetto ritratto diventa così un *alter ego* nel quale lo spettatore cerca delle corrispondenze. Lo sguardo però si ritrova, per dirla con le parole di Belting (2008), in "società, cioè impegnato come sguardo del singolo in un'esperienza collettiva" (5). Lo sguardo dello spettatore è così suggestionato dalla reciprocità di sguardi con i soggetti rappresentati, ma l'immagine fotografica sarà anche un riflesso della cultura dominante che si definisce grazie al suo sguardo sull'"altro", cercando un posizionamento nel mondo. Questa ritualità della rappresentazione fatta di sguardi reciproci e specularità, nel quale soggetti ritratti e spettatore si confrontano, è metafora del modo in cui migranti e società americana si guardano in maniera speculare. Nel confronto di sguardi con i volti dei soggetti ritratti, lo spettatore americano dovrà per forza immedesimarsi in loro. Con lo 'sguardo ricambiato' (17), come lo definisce Belting, lo spettatore sarà disorientato, cercherà di sfuggire da questo. Probabilmente, anche grazie al ruolo della morale e carità cristiana, l'osservatore americano socialmente privilegiato sentirà del pudore o dell'imbarazzo nei confronti dei migranti ritratti. Da un lato li criminalizza, pone delle distanze, ne rimarca i confini di separazione. Dall'altra, egli sentirà il piacere proibito di vivere una condizione migliore, più agiata, di essere parte di una comunità che si pone razzialmente e culturalmente al di sopra dei soggetti che ricambiano il suo sguardo. Conclude Belting: "Nelle immagini lo sguardo è implicito in ciò che esse stesse gli offrono e nei tabù con cui gli pongono dei limiti. Tuttavia, le immagini rendono lo sguardo un oggetto del proprio desiderio [...]" (24). Grazie allo sguardo ricambiato, assente nelle illustrazioni, benché i soggetti ritratti nelle fotografie di Riis disorientino l'osservatore americano mettendolo in crisi, questo non potrà fare a meno di osservarle. Ciò forse permette di dare una risposta circa la valutazione della distanza

tra le riviste illustrate e la fotografia di Riis in *How the Other Half Lives*. Lo strumento di misurazione diviene così l'impulso di voyeurismo della società americana nei confronti degli abitanti dei *tenements*, desiderio voyeuristico che viene appagato dalle fotografie di Riis molto più di quanto potessero fare le illustrazioni.

3.6 L'eredità di Jacob August Riis e le nuove prospettive di ricerca tra archivi, memoria e traduzioni culturali *Italian American*

La ricerca ha voluto dare delle risposte a una serie di quesiti riguardo il ruolo e il contributo di Jacob Riis e delle sue opere, nella costruzione di un immaginario collettivo americano nei confronti delle comunità migranti, e in particolare quella italiana. Questo processo si traduce nel ruolo di Jacob Riis nella costruzione di un archivio pubblico nazionale fotografico sui *tenements* del Five Points, nell'area urbana del Lower East Side di Manhattan di New York. In particolare, la ricerca si è focalizzata sull'analisi di *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York* (1890). La complessità dell'esperienza di vita e delle modalità di lavoro di Jacob Riis all'interno del Five Points (Yochelson e Czitron 2007; Buk-Swienty 2008), e l'ambiguità che apparentemente emerge nel rapporto tra la sua scrittura verbale e visuale, pongono ulteriori interrogativi sul suo percorso volto a denunciare le misere condizioni di vita all'interno dei *tenements* (Hales 1984; Hug 1997; O'Donnell 2004; Yochelson e Czitron 2007). La presunta presa di distanza di Riis dalla fotografia, segnalata da diversi autori e in particolare Peter Hales (1984) e Bill Hug (1997), rende ancora più complessa la comprensione del profilo di Riis e ci porta verso ulteriori domande di partenza. In primo luogo, se la fotografia permette un salto di qualità per Riis in termini di celebrità ed efficacia nel coinvolgimento del pubblico, perché lui prende le distanze da questa? Inoltre, Hales e Hug hanno ragione nel pensare che lo scarto qualitativo tra scrittura e immagini faccia parte di una strategia ragionata di Riis, con l'obiettivo di costruire un personaggio e rendere più efficace la sua attività di sensibilizzazione del pubblico borghese americano sui *tenements*? Quest'ambiguità di fondo ci spinge verso ulteriori livelli di analisi in merito al fondo fotografico di Riis. In particolare, se è vero che le fotografie di Riis sono molto potenti, di approccio umanista e qualitativamente migliori della sua scrittura, sono veramente così differenti dai testi, nei termini del linguaggio utilizzato e in ciò che comunicano? Senza il testo e le didascalie, cosa avrebbero comunicato le fotografie, da sole? Qual è il posizionamento e la percezione culturale nella lettura che il pubblico americano ha delle foto di Riis? Oppure come è letto oggi Riis dai discendenti di chi è stato nei *tenements*? C'è così tanta distanza in termini di pregiudizi razziali tra le illustrazioni popolari di *Harper's Magazine* e le fotografie di Riis sui *tenements*? Che differenze ci sono tra queste? Perché le immagini fotografiche di Riis

hanno contribuito alla creazione di un immaginario sugli italiani di New York, a tal punto da ispirare il cinema e i successivi riformatori? Per dare risposta a questi quesiti è stato necessario utilizzare un metodo di analisi che prende in considerazione molteplici ambiti che agiscono contemporaneamente e si influenzano a vicenda. Prendendo spunto dagli studi di antropologia visuale (Collier e Collier 1986; Hockings 1995; Pinney 2011; Pink 2006), e in particolare di Marcus Banks (2025), l'analisi complessiva di Riis necessita di differenti livelli di lettura che mettono in relazione gli elementi iscritti nell'immagine e che producono la semantica visuale, ma al tempo stesso occorre contestualizzare i significati che questa semantica esprime. Occorre comprendere il ruolo del contesto culturale che influenza in termini di interpretazione gli elementi e i significati descritti nell'immagine fotografica, il ruolo che quell'immagine ha per la società che la produce e la osserva. Le immagini fotografiche divengono così il riflesso socioculturale della società che la genera e le utilizza. In particolare, è stato utile considerare tre macroaree di analisi. Queste sono costituite dal: contesto socioculturale nel quale le immagini sono state prodotte e osservate, il contesto fotografico e visuale, che comprende anche un'analisi fototestuale dell'opera di Riis, e il contesto di archivio, relativo alla natura dell'eredità di Riis nei termini di una narrazione egemone che non tiene conto delle voci delle comunità dei *tenements*. Per comprendere quest'ultimo ambito, è stato necessario comprendere la semantica visuale di Riis, e ciò che pur ruotando intorno alle immagini fotografiche, non viene mostrato da queste. In quest'ultimo caso è stato necessario analizzare il lavoro sul campo di Riis. In particolare, occorre comprendere il ruolo e l'influenza della tecnologia fotografica, e il modo in cui si gestisce la scena e l'interazione con i soggetti.

Come primo passaggio di analisi, ho cercato di contestualizzare il lavoro di Riis sulla base della sua esperienza di vita da migrante negli Stati Uniti, e le abilità performative acquisite nel tempo, che hanno contribuito a fornirgli ampie capacità comunicative. Nel comprendere gli scopi di Riis con il suo lavoro, è necessario evidenziare l'influenza dell'esperienza della sua esperienza di emigrante danese negli Stati Uniti. Prima di approdare alle redazioni dei giornali, Riis ha vissuto in diverse località americane svolgendo differenti occupazioni lavorative. Egli ha vissuto in prima persona la precarietà e lo sfruttamento alle quali milioni di migranti negli Stati Uniti erano sottoposti. Questa esperienza è stata fondamentale per Riis nella decisione di focalizzare il suo lavoro sulla denuncia della vita nei *tenements*, con l'obiettivo primario di spingere l'opinione pubblica e i *decision makers* verso delle riforme sociali. La sua educazione protestante e la conversione al metodismo, l'influenza di altri riformatori e attivisti illustri come Felix Adler, Charles Wingate e Charles Chandler, hanno permesso a Riis di attribuire al suo lavoro di giornalista una funzione di attivismo sociale. In questo modo, egli definisce i contorni etici del suo lavoro, divenendo

di fatto un *muckraker*. Infatti, benché Riis abbia una posizione più conservatrice e non si riconosca in questo movimento, in realtà incarna le prerogative dei *muckrakers*.

Un'altra esperienza biografica propedeutica a Riis per il lavoro sui *tenements* è l'utilizzo della tecnologia fotografica durante le sue esperienze come agente pubblicitario. Egli utilizza in maniera creativa la lanterna magica per promuovere le attività commerciali dei suoi clienti. Con il tempo, Riis continuerà a nutrire una forte curiosità in ambito fotografico, e ciò lo porterà a sperimentarne la tecnologia che in quell'epoca storica era in fermento. Le lanterne magiche verranno utilizzate per proiettare le *slides* con le immagini durante le *public lectures*, e Riis produrrà anche negativi stereoscopici per sfruttare in qualche modo l'effetto della tridimensionalità. Al tempo stesso, esplorerà l'utilizzo della luce flash all'interno dei *tenements* (passaggio al quale tornerò più avanti). Insieme all'analisi delle abilità retoriche di scrittura e fotografia di Riis, un ruolo importante, a mio parere, va a ciò che spesso negli studi su Riis si perde, ovvero l'influenza della sua esperienza nel racconto orale e la performatività *vaudeville*. Questo ambito è importante per comprendere quale fosse l'obiettivo primario di Riis con il suo lavoro di divulgazione sui *tenements*. Le letture pubbliche sono state necessarie a definire la sua celebrità, e per averlo spinto verso la produzione di *How the Other Half Lives*. Gli incontri pubblici erano l'occupazione principale di Riis prima e dopo la pubblicazione del libro. Grazie alle abilità maturate con le *public lectures*, unitamente all'esperienza della scrittura giornalistica, Riis comprende come raffinare e rendere efficaci le sue abilità comunicative. Durante le *public lectures*, la performatività permetteva a Riis di tenere sotto controllo e rendere efficace il suo racconto attraverso la retorica orale e la retorica visuale con la contestuale proiezione delle *slides*. Egli gestiva la sua narrazione senza fraintendimenti, e manipolando l'aspetto emotivo del racconto per arrivare a una interazione diretta ed efficace con il pubblico. Le *public lectures* diventavano così un rituale aggregativo. Il pubblico benestante *White Protestant American* si ritrovava faccia a faccia con la vita degradata di milioni di immigranti. Di fronte alle fotografie proiettate da Riis, il pubblico non poteva volgere lo sguardo altrove. Probabilmente, molte delle persone tra il pubblico avevano interazioni sociali quotidiane con le comunità di migranti nei quartieri di New York. Ad esempio, questi erano la manodopera principale a basso costo per molteplici attività produttive industriali, nell'edilizia, per la logistica del porto e nei commerci. Eppure, nonostante ciò, il gruppo egemone americano poneva nei confronti di questi gruppi sociali una distanza, non solo economica ma anche culturale e sociale basata su criteri razziali. In effetti, per Riis non doveva essere facile raggiungere lo scopo di sensibilizzare questo pubblico. Doveva fare affidamento su tutte le sue abilità comunicative. È in quest'ambito che forse emerge una ambiguità tra i suoi nobili scopi di riforma e la retorica carica di pregiudizi e significati razzisti che utilizza per accattivarsi il consenso del pubblico americano.

Analizzare le singole immagini di Riis da sole, isolatamente, non permette di comprendere appieno i significati nascosti che le immagini portano con sé. Questo passaggio è utile a comprendere il contesto visuale della lettura fotografica, così come il contesto dell'archivio di Riis. Occorre dunque effettuare un'analisi del contesto sociale e culturale nel quale Riis opera. Nel farlo, è stata utile la decostruzione della sua pubblicazione più importante, *How the Other Half Lives*, che ci permette di comprendere il rapporto tra la scrittura e la fotografia di Riis, l'efficacia della sua retorica complessiva, entrambe nell'ottica del contesto sociale e culturale dell'epoca. Per farlo, ho ritenuto di dover andare oltre il metodo comparativo, a mio parere limitante, e di analizzare la pubblicazione in termini fototestuali. Ciò permette di capire il potenziale della pubblicazione, che non è il risultato della mera somma tra la componente testuale e visuale. Esso è il risultato di un "ecosistema mediale" (Carrara 2020: 370), composto dalle interrelazioni tra il *layout* del libro, il ruolo dei testi e paratesti, il ruolo delle immagini fotografiche, peraltro intendendo queste non come singole fotografie illustrative, ma come una serie fotografica (Cometa e Coglitore 2016). Inoltre, per poter comprendere il fondo di Riis come narrazione nazionale e istituzionale, occorre tentare di guardare 'intorno' all'immagine, facendo attenzione a quello che apparentemente non si vede nelle immagini fotografiche. Questo aspetto permette di comprendere cosa è stato scelto e selezionato come memoria storica del lavoro di Riis, e cosa invece è stato mantenuto nell'oblio.

Riguardo il *layout* del libro, come accennato in precedenza è suddiviso in 25 capitoli, che seguono una narrazione abbastanza semplice e lineare per il lettore. Il titolo del libro, *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements* è eloquente, e va dritto al punto. Riis invita il pubblico americano e i legislatori a gettare uno sguardo verso una comunità, quella migrante, che ormai nel 1890 rappresenta demograficamente la metà della popolazione di New York. La distribuzione urbana della città vede così una divisione tra la parte nord di Manhattan come dimora della borghesia bianca e protestante e la parte sud invece con le comunità di migranti europei ed asiatici, che vivono in condizioni misere e di degrado (Beito e Royster Beito 2006; McGann 2012). La divisione urbana di insediamento tra i due gruppi, nel tempo diventa anche un confine simbolico culturale, carico razzismo e pregiudizi (Yamin 1998; Orser 2011; Li Bidlingmaier 2019).

Riis introduce il lettore in questi luoghi, orientandolo con una serie di informazioni che forniscono una conoscenza di base del contesto dei *tenements*. Una parte introduttiva descrive la genesi dei *tenements*, e ulteriori capitoli descrivono il contesto umano e sociale degli alloggi, e infine Riis propone delle critiche e dei consigli per i legislatori. I capitoli finali sono dedicati a ciò che è stato fatto in termini di regolamentazione e leggi, e Riis propone ciò che andrebbe ancora fatto dal punto di vista legislativo. Riis supporta la sua analisi con dati statistici e numeri raccolti dai record della polizia e dalle istituzioni

pubbliche, avvalorando il suo approccio analitico e scientifico. Tutti gli altri capitoli invece, sono dedicati a tematiche specifiche e alla composizione umana dei *tenements*. Il testo trova la giusta sintesi tra la prosa giornalistica, con racconti di cronaca nera, coniugati a una scrittura scientifica che comprende un'analisi sociologica corredata da dati statistici. Tra questi due stili di scrittura emerge il ruolo importante delle immagini fotografiche. Le immagini fotografiche sono molto di più che una mera illustrazione del testo. Riis riesce a sistematizzarle con il testo, facendo in modo che le due forme di rappresentazione si rafforzino a vicenda, senza che una possa prendere il sopravvento sull'altra. Qui entra in gioco la retorica delle didascalie, che fa da ponte tra le immagini e il testo generale. L'associazione della didascalia alla fotografia assottiglia ulteriormente lo scarto di una possibile distanza dell'osservatore dalla realtà rappresentata. Non a caso, il ruolo delle didascalie raggiunge la sua espressione massima con quelle tipologie fotografiche volte alla descrizione di eventi reali, dunque il fotogiornalismo, il fotoreportage e la fotografia documentaria. Tale prospettiva permette una continuità tra linguaggio visuale e linguaggio scritto, rafforzando l'idea che ciò che viene descritto attraverso l'unione di questi due linguaggi, sia oggettivamente 'dimostrabile' e 'ufficiale'. Ma se la fotografia, come ampiamente evidenziato precedentemente, non può fornire una rappresentazione oggettiva del reale, di conseguenza non possono farlo neppure le parole interconnesse ad essa. Eppure, i criteri scientifici oggettivi utilizzati da Riis, trovano forza proprio nel legame complessivo che si instaura tra verbale e visuale. I dati, i numeri, la descrizione giornalistica e la fotografia documentaria utilizzate da Riis, forniscono una narrativa dei *tenements* che verrà considerata autorevole, diventando fonte di ispirazione per ulteriori riformatori e studi sui *tenements*, non tenendo conto però che le fondamenta scientifiche e descrittive utilizzate da Riis, nei testi così come nelle immagini fotografiche, affondano sui pregiudizi scientifici e popolari dell'epoca. Queste considerazioni implicano a priori una distorsione interpretativa nell'analisi sociologica fornita dall'autore sui *tenements*.

Oltre l'approccio scientifico positivista, l'autorevolezza di Riis si fonda sul suo approccio documentaristico. L'aspetto documentario chiude il cerchio con l'analisi e la descrizione sociologica, biologica e culturale presuntamente oggettiva che l'autore fornisce al pubblico. Come afferma Hug (1997), il termine documentario ha due aspetti contraddittori che spesso si sovrappongono. Il primo è relativo a un significato del termine che utilizziamo quando parliamo di 'prova documentaria' e 'documenti legali', di 'storia documentaria' e 'documenti storici'. Ovvero un documento che Stott definisce 'ufficiale'. Esiste, d'altra parte, un significato di documentario volto a descrivere l'umano, e quindi opposto al significato di 'documento ufficiale'. Il documento umano per Hugh non può essere oggettivo, ma profondamente personale, in quanto porta e comunica sentimenti umani. D'altronde, per William Stott (1973), la documentazione dell'umano implica un passaggio dalla sfera

oggettiva a quella soggettiva. Un documento umano “trasporta e comunica sentimenti umani, la materia prima del dramma”. Secondo Christopher Carter (2008), Jacob Riis unì la prosa alle immagini per intensificare sia l’attrattiva patetica, sia l’apparente obiettività delle sue argomentazioni, trovando terreno fertile considerato che dalla metà del diciannovesimo secolo, dunque all’epoca di Riis, il pubblico associò la fotografia alla trasparenza storica. Carter osserva che poiché le parole avevano il potere di contestualizzare con precisione, la fotografia e la stampa subirono il tipo di processo che Bolter (2001) descrive come *remediation*. Ovvero fotografia e stampa furono mediate di nuovo in una forma documentaria che divenne rapidamente un luogo comune culturale. Per Bolter il senso letterale della fotografia come ‘scrittura con la luce’ cattura la pratica compositiva di Riis particolarmente bene nella misura in cui raffigura lo scatto di immagini come iscrizione, e quindi implica una continuità con il linguaggio scritto. Si costituisce così una circolarità nel quale verbale e visuale, nel loro intreccio, assicurano una circolazione e uno scambio di significanti. Nel caso di Riis, questi significati si diramano attraverso la rappresentazione visuale del corpo, dei volti e degli elementi che costituiscono le sue immagini fotografiche, unitamente a una scrittura scientifica e giornalistica che descrive e definisce. Riis, attraverso la fotografia e la scrittura documentaria seduce il suo pubblico portandolo ad accettare le sue fotografie come documenti di tipo ‘ufficiale’, oggettivizzando il contesto che si amplia con la scrittura. Le didascalie convalidano l’ufficialità di ciò che viene mostrato in foto, circoscrivendo in maniera netta i confini del messaggio che vuole trasmettere con le sue foto, ed eliminando qualunque interpretazione diversa da quella che lui vorrebbe. Al contempo, egli sfrutta il potere evocativo dell’aspetto soggettivo della condizione umana che vive il dramma per suscitare forti emozioni nel pubblico.

Per comprendere ancora meglio il potenziale complessivo della narrativa di Riis, occorre approfondire maggiormente l’ambito fotografico documentario. Questo implica anche il modo in cui Riis intende lo strumento fotografico. Egli non ha velleità artistiche, e questo spiega il suo distacco dalla fotografia come disciplina artistica. Per lui la fotografia è uno strumento scientifico e documentaristico, e non ha fine prettamente artistico. La fotografia diviene per Riis uno strumento etnografico. Pensare le immagini di Riis da una prospettiva etnografica, apre verso ulteriori considerazioni e livelli di analisi. Per comprenderli, occorre considerare l’approccio sul campo utilizzato da Riis e l’influenza della tecnologia utilizzata. L’attenzione alla tecnologia utilizzata dai fotografi è importante, perché da questa scaturisce l’estetica finale delle immagini fotografiche. È da questa estetica che prendono forma i ritratti e le immagini fotografiche dei *tenements*. L’epoca nella quale Riis vive, è un’epoca storica nella quale scienza e burocrazia sono funzionali a forme di egemonia sociale, politica ed economica. Con questi due strumenti si dirama il controllo su altri gruppi sociali subalterni. Questo riguarda contemporaneamente le popolazioni che

costituiscono le colonie, ma anche nei confronti di gruppi sociali all'interno degli Stati, che vanno gestiti e controllati. Le modalità utilizzate dai gruppi dominanti nei Paesi europei, erano le stesse utilizzate dal gruppo egemone *White Protestant American* (per altro anch'essi di origini europee), nei confronti delle minoranze straniere negli Stati Uniti. Tra amministrazione e scienza, entra in gioco la fotografia. L'appropriazione socio-scientifica della fotografia ha portato a un genere che Sekula definisce "instrumental realism" (1981:16). Ovvero la fotografia diviene funzionale nelle scienze alla diagnosi e al controllo sociale, alla sistematica denominazione, categorizzazione e isolamento di un'alterità che si pensa sia determinata da una biologia che si manifesta attraverso il 'linguaggio' del corpo e dei volti. Per cui, la rappresentazione fotografica dei volti e dei corpi dei migranti, passa per una prospettiva razziale che appare scientificamente biologica. Così facendo, le chiavi interpretative con cui si osservano e percepiscono i ritratti fotografici delle catalogazioni scientifiche si ritrovano nella lettura che il pubblico ha delle fotografie di Riis. Rispetto alle illustrazioni dei periodici, la fotografia fornisce un senso di maggiore, e la lettura delle immagini fotografiche espande i limiti cognitivi insiti nell'osservazione delle illustrazioni o della pittura (Henderson 2012). In questo modo, i ritratti documentaristici di Riis 'dimostrano' scientificamente i confini biologici, fisiognomici e culturali tra il gruppo egemone e l'altra metà che vive nel Lower East Side di Manhattan.

Questa prospettiva permette di capire la presa di distanza di Riis dalla fotografia, a tal punto di non dichiararsi mai fotografo. La fotografia è uno strumento che al pari della sua scrittura e capacità orale, permette di accompagnare il pubblico all'interno dei *tenements*. Grazie al realismo della fotografia, la sua osservazione appare come un'esperienza etnografica e documentaria. Il presunto realismo fotografico permette all'osservatore di immedesimarsi nella realtà rappresentata in modo diretto, senza quella mediazione che nella pittura o nelle illustrazioni veniva fornita dall'artista. Le immagini fotografiche producono così un coinvolgimento emotivo maggiore della scrittura verbale o del racconto orale. Essa permette di dare una dimostrazione documentaristica, e di conseguenza una ricostruzione documentale, dei luoghi e delle persone che lo vivono con una precisione di gran lunga superiore alle illustrazioni o ai dipinti. L'oggettivizzazione della società che le immagini fotografiche di Riis forniscono, fa sì che queste si ricongiungano ai canoni visuali rappresentativi scientifici e amministrativi dell'epoca.

La fotografia etnografica di Riis converge sulle stesse modalità rappresentative delle popolazioni coloniali. Essa riproduce un'estrema oggettivizzazione dell'"altro" e manifesta una perfetta sintesi del rapporto tra sapere e potere (Stehle e Weber 2020; Steinbach e Fletcher 2025). Le immagini di Riis riportano alle considerazioni di Beller (2018), il quale si interroga sul rapporto tra la fotografia e il potere. Per lo studioso, esiste una connessione tra fotografia, razzismo ed economia politica. Queste tre sfere consistono in tre vettori di

oggettivazione, i quali coinvolgono con i sistemi legali, psicoanalitici, imperialisti e di genere-sesso. Il punto di unione nel quale questi tre vettori di oggettivizzazione si incontrano sono le rappresentazioni visuali dei volti e dei corpi. Il ritratto fotografico diviene così una scena di sottomissione del soggetto fotografato e del gruppo sociale che rappresenta. Per inverso, sempre sulla base della convergenza dei sistemi discussi da Beller, se la fotografia è utilizzata da un'élite sociale per autorappresentare sé stessa, diviene uno strumento che perpetua i rapporti di potere (Sharma 1996). Alla teoria di Beller aggiungerei un'ulteriore considerazione riguardo i meccanismi di sottomissione dei soggetti nella scena fotografica, e che emergono dal rapporto tra fotografia e potere. A mio parere, la rappresentazione fotografica dei volti e dei corpi dei migranti passa per una prospettiva razziale che appare scientificamente biologica, ma che nella sua lettura rimane culturale, politica e simbolica. Michel Foucault (1975; 2005) e Giorgio Agamben (1995; 2003), attribuiscono allo Stato il potere di regolare la vita biologica attraverso leggi, norme, regolamenti e istituzioni – misurando, gestendo e proteggendo aspetti come la salute, mortalità o natalità, con un'azione che agisce sulla vita reale (biologica) degli individui. Per sua natura, la fotografia seleziona, isola e conserva momenti della realtà visibile. Essa decide cosa entra nell'immagine e cosa resta escluso, congela un istante separandolo dal flusso degli eventi della vita e lo fissa nella memoria collettiva, (cosa che riporta agli archivi). In sintesi, la fotografia non altera la vita fisica delle persone (biologica), ma plasma la percezione della loro esistenza, determinando come vengono viste e interpretate dalla società che li controlla. In questo modo, ciò che appare agli occhi dell'osservatore diventa un oggetto di controllo simbolico. Così come il biopotere per Agamben trasforma la vita biologica in "nuda vita" soggetta a regolamentazione, così la fotografia trasforma la vita visibile in un oggetto manipolabile, esposto al potere delle immagini. Questo è l'ambito nel quale la fotografia diviene un dispositivo del potere. Da questo punto di vista, le chiavi interpretative culturali e simboliche con cui si osservano e percepiscono i ritratti fotografici delle catalogazioni scientifiche o burocratiche, si ritrovano nella lettura che il pubblico ha delle fotografie di Riis. Rispetto le illustrazioni dei periodici, la fotografia fornisce un senso di maggiore realismo, e la lettura delle immagini fotografiche espande i limiti cognitivi insiti nell'osservazione delle illustrazioni o della pittura (Henderson 2012). In questo modo, i ritratti documentaristici di Riis tentano di dimostrare scientificamente i confini biologici, fisiognomici e culturali tra il gruppo egemone e l'altra metà che vive nel Lower East Side di Manhattan. Ma questo tentativo di dimostrare una biologia che non può essere dimostrabile attraverso la fotografia, non è altro che una proiezione ideale e simbolica della società egemonica. Così facendo, i soggetti ritratti diventano un oggetto manipolabile, la cui esposizione al potere delle immagini permette alla società egemonica di esercitare un controllo simbolico su di loro. Nelle immagini fotografiche e nella pubblicazione finale di

Riis, si condensano le tre sfere di Beller citate in precedenza: il sistema legale, attraverso la descrizione che Riis propone del quadro normativo e morale dei *tenements*, e dunque demarcando il confine tra ciò che è socialmente accettabile e cosa non lo è; il sistema imperiale, con una comunità egemone, quella del pubblico bianco e protestante di Riis che trae il suo status sociale da un'eredità storica di occupazione coloniale delle terre americane. Le immagini dei migranti di Riis confermano il ruolo della società *White Protestant American* nel condurre gli altri gruppi sociali verso il benessere sociale e morale; il sistema razziale, che emerge in modo esplicito dalla scrittura verbale dell'autore ma anche dalla semantica visuale delle immagini, che si basano sul mantenimento delle gerarchie sociali tra le due metà di New York; il sistema di genere-sesso. Riis ritrae tendenzialmente solo personaggi maschili in modo da ottenere delle connotazioni culturali e razziali più forti, e relegando le donne ritratte in una posizione visuale più defilata. Non a caso, a tenere un bastone in mano in *Bandit's Roost* è un uomo, mentre le donne sono defilate ai bordi dell'immagine, affacciate alle finestre in una osservazione passiva. Questa collocazione riporta loro a un posizionamento altrettanto passivo in termini del ruolo sociale attribuitigli dall'autore e dalla cultura del XIX secolo. A dimostrazione del ruolo della cultura come nell'attribuire significati alle immagini, gran parte degli elementi evidenziati precedentemente su Riis, sono gli stessi elementi di lettura culturale che sono emersi con l'analisi iconotestuale delle illustrazioni di Paul Frenzeny, *Italian Immigrants in New York*, di Harper's Weekly (figura 9). Nella fotografia di Riis, si cristallizzano, né più e né meno, gli stessi significati simbolici della fotografia coloniale (Hartmann, Hayes, Silvester 1999; Young 1990; Bate 2003; Sealy 2019), e che già si ritrovavano, seppur senza la spinta del realismo della fotografia, nella lunga tradizione pittorica di rappresentazione delle società coloniali (Said 1978).

Nell'analisi sul rapporto tra Riis e la fotografia documentaria, inteso come approccio utilizzato dall'autore per giungere a un risultato dimostrativo della realtà, appaiono importanti le modalità pratiche con cui egli operava sul campo. Le modalità di lavoro sul campo permettono di comprendere come Riis sia giunto a dare un taglio estetico funzionale all'obiettivo scientifico e documentario delle immagini prodotte. Le modalità di lavoro sul campo permettono di comprendere come Riis sia giunto a dare un taglio estetico funzionale all'obiettivo scientifico e documentario delle immagini prodotte. Questo vale sia in termini di estetica finale delle immagini, sia nei termini dell'interazione con i soggetti ritratti. Nel primo caso occorre fare riferimento all'utilizzo dell'illuminazione flash. Il flash è una rivoluzione per la fotografia. Esso permise di risolvere due limiti tecnici della fotografia fino a quel tempo. Il primo era la possibilità di congelare il tempo, riducendo i tempi di esposizione e, entro certi limiti, riprendere il movimento. L'altro era quello di portare la luce lì dove non c'era. Senza la luce la fotografia non esisterebbe. Questi due superamenti tecnici

portarono a un cambiamento di prospettiva tecnica e culturale nel rapporto tra fotografo e la produzione di immagini. Riis intuisce che la luce flash può essere utile per dare illuminazione ai luoghi bui e angusti dei *tenements*. Ma luce ha soprattutto una influenza sull'estetica dell'immagine e di conseguenza sul significato ad essa associato. Il taglio di luce flash di Riis, fa sì che le sue immagini fotografiche abbiano un certo grado di contrasto dei chiaro scuri, che accentua il senso di drammaticità della scena. Il flash permette di mettere in risalto gli oggetti e i particolari degli alloggi, ma soprattutto i volti dei soggetti ritratti. Il flash permette così, non solo di illuminare l'oscurità dei *tenements* in termini pratici, ma anche simbolici. Esiste una relazione di significati che la luce ha all'interno di una società. La luce permette di tenere il controllo sulla città, sulle sue strade, sui cittadini che la abitano, e proprio in quel periodo storico si stava diffondendo l'illuminazione pubblica, almeno nelle città più importanti. Ciò permise di smorzare quel buio che rendeva ignoti gli spazi della città durante la notte. La luce accresce la capacità di sorveglianza e di controllo degli individui e dei quartieri (Foucault 1975; 2005). Così come la luce dell'illuminazione pubblica permise alle città di uscire dall'ignoto (Benjamin 1982), così la luce del flash di Riis permise alle autorità pubbliche newyorkesi e alla borghesia americana di uscire dall'ignoto che i *tenements* rappresentavano (Yamin 1998; Orser 2011; Li Bidlingmaier 2019). Il flash permette di portare la luce dentro quelli che vengono percepiti come i luoghi oscuri di New York, luoghi che necessitano di essere sorvegliati e controllati. Il lavoro sul campo di Riis trova così coerenza con la necessità da parte delle autorità pubbliche di esercitare un certo grado di controllo sugli abitanti dei *tenements*, anche attraverso la presenza stessa dei poliziotti sulla scena fotografica che accompagnano il *raiding party*. La luce del flash dentro gli alloggi permette al lettore medio americano di non brancolare più nel timore che questi luoghi ignoti rappresentano. Egli adesso ha la possibilità di entrare lì dove non avrebbe mai messo piede, riprendendo coscienza di una realtà che vuole evitare, ma con la quale deve confrontarsi, seppur con tutti i limiti legati agli stereotipi sugli abitanti del Five Points.

In termini di risultati etnografici e documentaristici, un altro ambito di analisi legato all'aspetto fotografico del lavoro sul campo è la gestione della scena fotografica. Da questa deriva gran parte del risultato finale delle immagini fotografiche. Questa incide sul risultato finale delle immagini prodotte da Riis, nei termini del taglio etnografico e documentario che l'autore e i suoi collaboratori vogliono ottenere. Alcune immagini fotografiche, almeno quelle più importanti e più popolari come *Five Cents a Spot*, *Family in Room in Tenement House* e *Bandit's Roost*, sono il risultato di una gestione del set fotografico quasi analogo alla fotografia di studio della seconda metà dell'Ottocento. La manipolazione di Riis nel comporre le immagini fotografiche è identica a quella della fotografia in studio dei fotografi dell'epoca. Negli *atelier* fotografici, la fotografia diventava una *performance* teatrale. Le

pose, i costumi, i fondali e gli accessori utilizzati venivano creati e disposti con una logica ben precisa, che non era solo estetica. Ad esempio, Nadar trovò una sintesi perfetta tra la tradizione pittorica dei ritratti tipicamente aristocratici, e l'intimità rappresentata dalla scena sul set e dal risultato dell'utilizzo del dagherrotipo. All'epoca, in piena Rivoluzione Industriale, la società borghese era proiettata verso l'idea di modernità e innovazione. Al contempo, rimanevano ancora delle consuetudini e un immaginario culturale legato alla tradizione. La messa in scena delle riprese fotografiche di Nadar, fornivano alle sue immagini fotografiche una sintesi tra l'idea di modernità e l'idea di valori e status tradizionali. In questo modo egli riusciva ad andare in contro ai desideri dei suoi clienti, e al modo in cui questi volevano autorappresentarsi. Gli espedienti utilizzati da Nadar si ritrovano anche nelle immagini fotografiche di Riis. Riis può gestire la scena fotografica, seppur entro certi limiti rispetto alla fotografia in studio. Non usa costumi o fondali. Egli agisce principalmente nella posa dei soggetti, che devono rimanere immobili per non creare effetti di mosso a causa dei tempi lunghi di esposizione. Ma egli non necessita di costumi e fondali. I vestiti che gli italiani indossano, gli ambienti e gli oggetti circostanti, da soli bastano a costruire i canoni etnografici sui quali la società egemone descrive i migranti. La performatività della scena fotografica di Riis, implica il risultato estetico delle immagini fotografiche finali. L'esteticizzazione dei soggetti ritratti assottiglia il confine tra fotografia intesa come prova documentaria etnografica e arte. Questo riporta in qualche modo alla prospettiva di Abigail Salomon-Godeau (2017). La studiosa, che si interroga sul rapporto tra ciò che è documentario e arte, evidenzia il fenomeno dei soggetti documentaristici (o fotogiornalistici) riutilizzati come oggetti d'arte. Per cui, il soggetto percepito come ambito della documentazione, viene ora risignificato come immagine per la contemplazione estetica. Le immagini fotografiche di Riis cristallizzano visualmente tutti gli elementi che costituiscono l'immaginario popolare sugli italiani. Intorno alle sue immagini si instaura un meccanismo duale in relazione all'immaginario collettivo. Con le sue immagini fotografiche Riis conferma e alimenta un immaginario visuale già esistente da tempo, che trovava espressione nelle riviste di massa. Con le sue immagini fotografiche però, egli oggettivizza questo immaginario grazie al potere della fotografia. Al tempo stesso, le sue modalità compositive in termini di grammatica visuale sono influenzate da questo immaginario, che in fondo costituisce il suo background culturale. Nello specifico, la sua cultura europea, bianca e protestante, lo porterà a rappresentare esteticamente i migranti attraverso un approccio compassionevole, ma al tempo stesso carico dei pregiudizi popolari e scientifici dell'epoca nella quale vive. Allo stesso modo, se da un lato il pubblico si sensibilizza e viene coinvolto emotivamente provando compassione per i soggetti ripresi, dall'altra avrà una conferma del proprio status sociale e posizione razziale. Così come la performatività *vaudeville* ha permesso a Riis di creare dei momenti rituali aggregativi, la

performatività delle sue immagini fotografiche ha innescato un ‘rituale della rappresentazione’ – e autorappresentazione – della società egemone americana, al tempo stesso individuale e collettivo (Belting in Coglitore 2008: 14).

Questo ci porta verso il ruolo del ritratto fotografico come strumento principale di autorappresentazione di sé, e come ‘riflesso’ della collettività che in esso si specchia. I volti e i corpi ritratti divengono lo strumento di misurazione della ‘distanza’ sociale e culturale della collettività egemone nei confronti di minoranze subalterne. Attraverso un percorso rizomatico (Deleuze e Guattari 1980), l’immagine mentale dello spettatore americano assumerà forma sul *medium* fotografico, il quale avrà la funzione di rendere visibile l’immagine che è già dentro l’osservatore, e che aspetta solo di materializzarsi. Ciò è quello che Hans Belting definisce ‘sguardo immaginale’ (2008: 6). Per l’autore le immagini si creano già nel corpo, ma si rendono visibili solo attraverso i media a loro destinati. Per Belting “[...] il mezzo è il *milieu* delle immagini che si rendono visibili” (7). Da questa prospettiva, le immagini di Riis si generano dentro la mente dello spettatore americano, divenendo il filo che lega l’inconscio al conscio. Per cui, così come per i criminali, anche i volti dei migranti diventano funzionali nel tentativo di trovare una corrispondenza tra la loro fisiognomica e i comportamenti asociali e immorali. I volti e i corpi definiscono una classificazione razziale in ‘tipi’ che già giace dentro la mente dell’osservatore americano. Ma se le immagini rappresentano il nostro sguardo come osservatori, esse rappresentano anche lo sguardo del fotografo al momento della composizione dell’inquadratura in fase di scatto. Lo sguardo di Riis si ricongiunge così con lo sguardo della società americana.

Secondo Beyer (in Coglitore 2008), il volto permette allo spettatore di specchiarsi nel soggetto ritratto, che diviene un *alter ego* di chi osserva. Lo sguardo dello spettatore è così suggestionato dalla reciprocità di sguardi con i soggetti rappresentati, ma l’immagine fotografica sarà anche uno specchio della cultura egemone che si autodefinisce grazie al suo sguardo sull’‘altro’. Questa ritualità della rappresentazione fatta di sguardi speculari è metafora del modo in cui i migranti e la società americana si contrappongono socialmente e culturalmente. Nel confronto di sguardi con i volti dei soggetti ritratti, lo spettatore americano dovrà per forza immedesimarsi in loro. Con lo ‘sguardo ricambiato’ (Belting in Coglitore 2008: 17), lo spettatore sarà disorientato, e si ritroverà in una posizione contraddittoria. Probabilmente, anche grazie al ruolo della morale e carità cristiana egli sentirà il pudore o l’imbarazzo nei confronti dei migranti ritratti, ma dall’altra, la distanza sociale che percepisce attraverso le immagini fotografica, gli daranno un senso di appagamento rispetto i privilegi del proprio status sociale. Egli sentirà il piacere proibito di vivere una condizione migliore, più agiata, di essere parte di una comunità che si pone razzialmente e moralmente al di sopra dei soggetti che ricambiano il suo sguardo. Per dirla con le parole di Belting: “Nelle immagini lo sguardo è implicito in ciò che esse stesse gli

offrono e nei tabù con cui gli pongono dei limiti. Tuttavia, le immagini rendono lo sguardo un oggetto del proprio desiderio [...]” (24). Grazie allo sguardo ricambiato, impossibile da riprodurre con tale realismo nelle illustrazioni, benché i soggetti ritratti nelle fotografie di Riis disorientino l’osservatore americano mettendolo in crisi, questo non potrà fare a meno di osservarle. Per tale motivo, gli ‘sguardi ricambiati’ di Riis appagano l’impulso di voyeurismo della società americana nei confronti degli abitanti dei *tenements*, in modo molto più efficace dei resoconti di cronaca o delle illustrazioni dei periodici.

Oltre che essere un riflesso della società che osserva i ritratti, le immagini fotografiche di Riis, al pari della fotografia coloniale, pongono i soggetti immortalati in una posizione di subordinazione. Questi vengono collocati alla stessa stregua dei *black servants* ritratti coloniali. Allo stesso modo, secondo la prospettiva dello studioso Peter Erickson (2009), che descrive la collocazione del servitore nero nella ritrattistica dell’inizio dell’età moderna, i soggetti ritratti da Riis, benché siano i protagonisti dell’immagini, non hanno voce. Il loro ritratto è il ritratto della società egemone americana. I migranti divengono così secondari nonostante siano il soggetto principale dell’immagine. Per Erickson questa tipologia di rappresentazione è plasmata da paradossali interrelazioni tra visibilità e invisibilità. Lo scopo primario è un’esibizione nella quale il corpo del migrante, così come del servitore negli studi di Erikson, è un oggetto ben visibile. Eppure, l’esibizione del soggetto è allo stesso tempo intesa a segnalare una sottomissione ‘seen-but-not-heard’ (24), nella quale sfuma la soggettività di chi è ritratto. Anche in Riis, i soggetti sono al tempo stesso appariscenti e discreti, tali da creare un imbarazzo che genera una tensione intrinseca, e che ci riporta nuovamente al confronto voyeuristico viso a viso tra l’osservatore e il suo *alter ego* descritto da Beyer (in Coglitore 2008). Per Erickson il termine soggettività mette in discussione le aspettative convenzionali, sollevando la questione se il sistema del ritratto bianco lasci spazio all’espressione dell’identità del servitore nero. Anche nelle immagini fotografiche di Riis, la subordinazione dell’io dei soggetti ritratti tende a sopprimere ogni possibilità di soggettività e a ridurli a un mero oggetto di rappresentazione. L’oggettivizzazione dell’‘altro’ diviene dunque una manifestazione del potere della società egemonica americana. Le immagini fotografiche di Riis confermano ciò che Stuart Hall (1997) evidenzia sui meccanismi attraverso i quali le culture dominanti costruiscono e rappresentano l’“altro” attraverso i media, l’arte e le pratiche culturali. Le rappresentazioni, fondate su stereotipi, esotizzanti o patologizzanti, non riflettono la realtà, ma producono significati sociali e culturali che rafforzano relazioni di potere. Seguendo la prospettiva di Hall, le immagini di Riis evidenziano la non neutralità delle rappresentazioni culturali, in quanto cariche di significati che riflettono e rinforzano relazioni di potere. In questo senso, la cultura diventa un campo in cui si disputano significati e identità, in cui l’identità, la razza e la differenza vengono definite attraverso discorsi e immagini.

L'ultimo passaggio da affrontare riguarda il ruolo delle immagini fotografiche di Riis nei termini di archivio nazionale, e dunque come oggetti di memoria e di costruzione dell'identità nazionale americana. In particolare, la fotografia è stata funzionale alla costruzione di una identità nazionale, intesa come costruzione ideale di uno spazio etnico omogeneo di appartenenza di un gruppo sociale (Anderson 1983; Caputi 1996; Fenton 2011). La sua costruzione è influenzata da alcune variabili nelle quali entra in gioco il rapporto tra memoria e immagine, intesa quest'ultima nel suo termine più ampio e generico, e non necessariamente come immagine fisica (Mitchell 1987; 2005; 2017). Ma la fotografia diviene fin da subito funzionale al rapporto tra memoria e immagine/immaginazione (Barthes 1980). Per David Bate (2017), "Freud collega l'invenzione della fotografia alla facoltà della memoria, piuttosto che a quella della visione" (275). L'autore sostiene che in effetti la fotografia, e in particolare il ritratto fotografico, ha di fatto rivisto il modo in cui raccogliamo e ricordiamo gli eventi, oppure costruiamo la storia intesa come resoconto narrativo di eventi. La fotografia ha dunque un ruolo importante nella costruzione della memoria storica nazionale dei paesi occidentali, compresi gli Stati Uniti (Ostman 1999; O'Donnell 2004; Parson 2017). I processi di esclusione e inclusione di ciò che decidiamo valga la pena ricordare come memoria storica, danno forma all'archivio che viene costituito. In questo modo, il rapporto tra memoria e archivio si lega, secondo Appadurai (2003) all'importanza che la collettività rivolge ad eventi del passato nella costruzione di una memoria condivisa, spesso nell'ottica dello Stato-nazione. Appadurai evidenzia però come la costruzione della memoria storica della collettività, sia legata a processi di idealizzazione e immaginazione, divenendo un progetto sociale collettivo nel quale convergono elementi di aspirazione e desiderio (*aspiration*). L'archivio di Riis diviene funzionale alla costruzione di una identità nazionale, intesa come costruzione ideale (Heath 2015) di uno spazio etnico omogeneo di appartenenza di un gruppo sociale (Anderson 1983; Caputi 1996; Fenton 2011). Da questa prospettiva, le immagini fotografiche di Riis, e il suo lavoro complessivo si incanalano nell'immaginario collettivo della società *White Protestant American*. Essa costruisce la sua identità sul mito fondativo di un ritorno a un tempo eterno e glorioso della società bianca americana, e dalla creazione di uno spazio gerarchico sociale basato sulla differenza etnica, sulla base di ciò che viene definito 'the invention of ethnicity' negli Stati Uniti (Conzen et al. 1992: 4). Questa prospettiva è cementata con varie gradazioni dall'ideologia razziale *whiteness* (Vecoli 1996; Kharem 2006; Paul 2014; Lash 2018), e un immaginario religioso cristiano e protestante che fornisce la legittimità morale e spirituale del proprio status (Bastide 1967; Shapiro 1989; Finzsch 1997; Finley 2020), come pure delle origini storiche che giustificano l'occupazione delle terre del Nord America a discapito dei popoli nativi (Luker 1977; Qiong e Brewer 2004; Fuchs 2020). Per lo studioso Stephen C. Finley (2020) questo tempo storico ideale è anche melanconicamente patologico. Per

l'autore, la malinconia patologica dell'ideologia della *whiteness supremacy* si fonda sulla rappresentazione mitizzata che, soprattutto in tempi di crisi, spinge verso un senso di perdita dei suoi simboli, della sua cultura, della sua visione del mondo e dei benefici che ne derivano.

Benché Riis avesse degli intenti probabilmente genuini, le immagini fotografiche e il suo lavoro complessivo hanno permesso alla società egemone bianca e protestante, inclusa quella che si autodefinisce moderata e che probabilmente costituiva una larga parte del pubblico di Riis, di costruire un'autorappresentazione in antitesi alle altre minoranze sociali. Insieme ai nativi americani e successivamente ai *black Americans*, all'apice della crescita economica del XIX secolo, l'ideologia *whiteness* si è contrapposta ulteriormente alle comunità di migranti, dalle quali le popolazioni del gruppo *White Protestant American* si sentivano minacciate demograficamente, culturalmente e socialmente. I migranti erano il soggetto perfetto con il quale la società egemone ha potuto costruire un'idea di un'antitesi per alimentare il proprio mito fondativo. In quest'ambito, la fotografia di Riis aderisce alla fotografia scientifica positivista e burocratica di metà Ottocento, divenendo uno strumento di razzializzazione della società, e di rafforzamento delle gerarchie razziali (Beller 2018). Dal punto di vista dell'analisi di Perkinson (2014) sull'ideologia della *white supremacy*, i significati delle immagini fotografiche di Riis, attraverso la lettura culturale del pubblico americano egemone, confluiranno nel:

[...] continuum of select biological features, taken up in manipulative discursive schemas, implemented in and implementing discriminatory institutional practices, habituated in coercive cultural and sexual orientations, materialized in aggressive social architectures and urban demographics, that nonetheless remains a spiritual and political choice (71).

Benché Riis abbia speso gran parte della sua carriera per riformare e risolvere le problematiche legate ai *tenements*, egli ha probabilmente aiutato a oggettivizzare i confini sociali e culturali tra chi poteva entrare a far parte della costruzione nazionale, attraverso dei meccanismi di assimilazione e subordinazione, o chi doveva esserne addirittura escluso. Se da un lato egli descrive nel dettaglio le differenti prerogative delle comunità migranti, dall'altra fornisce una chiave 'universale' della popolazione del Five Points, un universalismo che viene legittimato dalle teorie dell'evoluzionismo scientifico positivista dell'epoca. Le immagini fotografiche di Riis hanno un ruolo importante nella costruzione della memoria storica nazionale degli Stati Uniti ancora oggi. Egli produce un corpo di lavoro in un periodo storico nel quale gli Stati Uniti sono lanciati verso l'espansione economica e politica, in quella che viene definita *Gilded Age* tra il 1870 e il 1901 (Vedder, Gallaway, Bronfenbrenner 1997; Campbell 1999; Schneirov 2006). In questa epoca storica, si definiscono sempre più i contorni nazionalistici degli Stati Uniti (Miller 2002). Qualche

anno prima era stata formalizzata in termini nazionali l'espansione politica ed economica verso le coste dell'oceano Pacifico (Hyde 1993). Nel periodo successivo alla fine della Guerra di secessione americana (1861-1865), si avrà l'assetto della struttura istituzionale e federale odierna degli Stati Uniti. Appare chiaro che le immagini fotografiche di Riis divengono la traccia storica di un momento nazionale particolare per gli Stati Uniti. Benché Riis mostri, attraverso il degrado dei *tenements*, le contraddizioni sociali ed economiche insite nel periodo d'oro, e denunciate da Mark Twain e Charles Dudley Warner nel loro romanzo satirico *The Gilded Age* (1873), le sue immagini fotografiche sono entrate a far parte dell'epica nazionale americana. Da questa prospettiva, il lavoro di Riis come documentazione della memoria di eventi storici collettivi incontra le analisi di Foucault (1975; 2005), Derrida (1995) ed Echevarria (1990), che individuano nell'archivio uno strumento egemonico di potere. Infatti, benché le sue immagini ritraggano le misere condizioni di vita dei migranti nei *tenements*, comportano un oscuramento delle relazioni e del ruolo dei soggetti coinvolti, riportando al concetto di 'seen-but-not-heard' di Erickson (2009). Queste relazioni non emergono nell'immagine fotografica. Ciò si rifletterà di conseguenza anche nella lettura parziale che egli offrirà al proprio pubblico, in quella che Stefanie Michels (2018) definisce come narrazione incompleta degli archivi.

Per poter decostruire il discorso egemonico insito nel lavoro di Jacob Riis, occorre far emergere le narrative dei gruppi sociali rappresentati e descritti dal suo lavoro. Benché questi gruppi siano stati i protagonisti, a essi è stata tolta l'opportunità di raccontarsi ed esprimere il loro racconto. Questo può avvenire contestualizzando e risignificando il lavoro di Riis, come fatto finora nell'ambito dell'analisi della ricerca, ma anche ponendo l'attenzione verso gli archivi alternativi della diaspora. Questi ultimi possono includere quelli familiari e che riguardano direttamente le comunità interessate. Così come la società egemone costruisce le proprie narrative, anche le comunità minoritarie costruiscono la propria. L'attribuzione di nuovi significati per gli archivi privati o di 'risignificazione' di quelli nazionali, passa per alcuni quesiti, che esprimono un punto di vista diverso nel modo di concettualizzare ciò che diviene memoria collettiva. Nello specifico, per poter intendere oggi gli archivi da una prospettiva diversa, occorre necessariamente attribuire dei significati diversi agli eventi storici e dunque agli oggetti della memoria. I quesiti ai quali mi riferisco, riguardano dunque il modo in cui le comunità subalterne intendono il rapporto tra la memoria storica familiare e quella della comunità di appartenenza, nonché il rapporto tra quest'ultima e la memoria dominante e nazionale. Ad esempio, le comunità escluse dal discorso dominante, nell'essere l'"altro" al quale la collettività egemone si contrappone, che ruolo attribuiscono ai loro archivi privati? Il ruolo di questi ultimi non è anche quello di preservare la memoria comunitaria oltre che familiare? Così come avviene per gli archivi collettivi egemonici, la famiglia italiana emigrata negli Stati Uniti, che costruisce e preserva la propria memoria

storica, è influenzata nella costruzione dell'archivio dal discorso collettivo dell'intera comunità italiana in diaspora? Entrando così nell'ambito della diaspora, che ruolo hanno gli oggetti della memoria, in particolare le immagini fotografiche, come strumento con cui le famiglie o gli individui negli Stati Uniti si raccontano ai familiari rimasti in Italia, e dunque attraverso le reti transnazionali? Il significato attribuito alle immagini fotografiche è univoco oppure è transitorio nel tempo, o porta significati diversi in base a chi osserva l'immagine fotografica?

Queste domande ci portano all'ultimo tema da discutere, e trovano risposta nei diversi progetti e linee di ricerca che da diversi anni si stanno muovendo tra Stati Uniti e Regno Unito. Questi riguardano in particolare la relazione tra gli archivi e la traduzione della memoria e della cultura italiana. Questi nuovi progetti di archivio e di ricerca riportano a modalità alternative di intendere gli archivi pubblici e privati, che così risignificano il ruolo avuto in origine. In quest'ultimo caso, essi includono percorsi di recupero, raccolta e digitalizzazione di materiali sparsi tra diverse istituzioni, spesso di natura privata e familiare e ai quali si vuole attribuire il ruolo di contronarrazione al discorso dominante. Ciò avviene attraverso processi di ricontestualizzazione rispetto la collocazione originale che i materiali hanno avuto negli archivi fino ad ora, e al modo in cui sono stati catalogati e resi consultabili. Un esempio è l'*Italian Diaspora Archive Resource Map* (IDARM)¹⁴ presso l'Heinz History Center di Pittsburgh. Il progetto, ancora in fase iniziale, ha stabilito delle reti collaborative attraverso approcci digitali innovativi, per catalogare i materiali d'archivio relativi all'esperienza della diaspora italiana nella regione dei tre stati di Pennsylvania, West Virginia e Ohio. L'obiettivo è quello di sistematizzare materiali composti da documenti di vario tipo (molte visuali), della diaspora italiana e appartenuti a famiglie e singoli individui. La sistematizzazione di tutti i materiali che compongono gli archivi privati, sparsi tra i diversi centri e le istituzioni coinvolte, permette di fornire delle contronarrazioni della diaspora italiana, che sono al tempo stesso individuali e collettive. Altro esempio interessante è la *Bronx Italian American History Initiative* (BIAHI)¹⁵ presso la Fordham University di New York. Fondata nel 2016, la BIAHI è un progetto collaborativo di ricerca sulla storia orale che studia la storia degli italiani e degli italoamericani nel Bronx nel XX secolo. Lo scopo è quello di recuperare le narrazioni personali degli italiani e degli italoamericani del Bronx, tra passato e presente. Il fondo consiste in un archivio di interviste video e audio, ma anche di materiali fotografici, e ha l'obiettivo di documentare e mappare i centri culturali in cui gli

¹⁴ Per maggiori informazioni riguardo l'IDARM:
<https://www.heinzhistorycenter.org/research/italian-american-program/idarm-project/>

¹⁵ Per maggiori informazioni riguardo la BIAHI:
<https://www.fordham.edu/academics/research/libraries-and-collections/bronx-italian-american-history-initiative/>

italiani si sono stabiliti, hanno vissuto e lavorato. La prospettiva del progetto è anche volta al modo in cui gli italiani hanno interagito con altri gruppi etnici mentre i loro privilegi razziali cambiavano. Non a caso, la BIAHI è svolta in collaborazione e con il supporto del *Bronx African American History Project* (BAAHP).

I due casi citati convergono sul ruolo dell'archivio familiare e comunitario che permette di recuperare e far sentire voci che negli archivi istituzionali e tradizionali, incluso quello di Riis, sono state tenute silenziose o alle quali si vogliono attribuire significati diversi. In particolare, per la studiosa Michelle Caswell (2014; 2016), gli archivi comunitari danno la possibilità alle comunità di prendere decisioni collettive su ciò che ha un valore per loro, ma anche di controllare i mezzi attraverso cui vengono costruite le storie del loro passato. Per l'autrice, si tratta di archivi per le persone, realizzati dalle persone, che spesso eliminano i tradizionali intermediari dell'archivista professionista e dei depositi governativi. Negli archivi alternativi, le decisioni su quali materiali raccogliere, come descriverli e chi dovrebbe avervi accesso sono prese dai membri della comunità, nella maggior parte composta da archivisti non professionisti. Ciò è spiegato dalla necessità di fornire piattaforme a voci precedentemente emarginate. La creazione di archivi comunitari diviene una forma di protesta politica nei confronti della memoria dominante. Come conferma Michelle Caswell (2014): "Indeed, the creation of community archives can be seen as a form of political protest in that it is an attempt to seize the means by which history is written and to correct or amend dominant stories about the past" (32).

Riguardo la diaspora italiana, parallelamente alla nascita di archivi alternativi, molte delle risposte alle domande citate in precedenza vengono fornite da diversi studi, in particolare inerenti agli *Italian diaspora studies*, gli *Italian American studies* e gli *Italian transnational studies* (Polezzi 2023). Queste si interrogano sui processi identitari e culturali delle diaspore italiane nell'ottica di costruzioni identitarie nazionaliste e comunitarie tra Stati Uniti e Italia (Gabaccia 1984; 1999; 2000; Verdicchio 1997; Tamburri 2001; 2014), o nei termini delle *transnational* e *transcultural Italies*, ovvero riguardo le traduzioni culturali della mobilità attraverso le reti transnazionali delle diaspore italiane. In quest'ambito è stato svolto, tra il 2014 e il 2017, il progetto di ricerca *Transnazionalising Modern Language (TML)*¹⁶, che ha coinvolto una rete di realtà accademiche del Regno Unito e di diversi ricercatori internazionali. L'intento è stato quello di compiere un enorme sforzo nel riformulare l'analisi del rapporto tra la cultura italiana e le lingue, il modo in cui queste operano e interagiscono attraverso molteplici assi di connessione, non solo risaltando il ruolo delle implicazioni coloniali e postcoloniali, ma anche transnazionalizzando la letteratura canonica degli *Italian Studies* ed enfatizzando il ruolo della traduzione culturale e linguistica

¹⁶ Per maggiori informazioni: <https://www.transnationalmodernlanguages.ac.uk>

in un'ottica transnazionale (Burdett e Polezzi 2020; Burdett, Polezzi, Spadaro 2020; Burns e Duncan 2022).

Da questa prospettiva, il ruolo dell'archivio fotografico assume un ruolo centrale come oggetto di studio nei termini di costruzione dell'immaginario nazionale (Verdicchio 2011), e in termini familiari biografici e autobiografici (Sciorra e Briscece 2015; Marinaro 2020; Calabro 2023; Sciorra 2025). Se da un lato, l'archivio privato diventa uno strumento di autonarrazione per la famiglia o l'individuo, al tempo stesso è stato lo strumento principale attraverso il quale la famiglia ha cercato di colmare la distanza tra i familiari all'estero e quelli rimasti in Italia. Da un lato e dall'altro, le fotografie incluse nelle lettere hanno permesso di mostrare spaccati della vita quotidiana, eventi importanti come la nascita di figli, ricorrenze, oppure come testimonianza del successo dell'esperienza di migrazione con le foto di attività commerciali e scene di vita quotidiana. La fotografia ha così contribuito alla costruzione e al mantenimento della memoria storica del gruppo familiare nel tempo e nello spazio. Tra queste due dimensioni, con il passare delle generazioni o di nuove fasi di vita, i significati attribuiti alle immagini e a tutti gli oggetti culturali della memoria possono venire manipolati, riadattati. Gli oggetti della memoria, e con essi gli archivi, assumono così un ruolo transitorio (Polezzi 2023) che viene continuamente rivisto e rivalutato dalla comunità di appartenenza, che essa sia una comunità ampia, come quella degli *Italian Americans* o più ristretta a un ambito familiare.

Questi esempi citati di archivi alternativi e familiari si contrappongono così al discorso egemonico che può essere insito negli archivi di Riis. Essi ridanno voce ai soggetti e alle comunità silenti e rappresentate nelle sue immagini fotografiche. Al di là della complessità e delle contraddizioni insite nella figura di Jacob Riis, egli ha comunque il merito di aver segnato una rottura con la narrativa classica della povertà ad opera di autori come Charles Dickens (*American Notes*, 1842), George G. Foster (*New York Slice*, 1849), Charles Loring Brace (*The Dangerous Classes of New York and Twenty Years Work among Them*, 1872) ed Henryk Sienkiewicz, (*For Daily Bread: A Story from the Life of American Emigrants*, 1896), introducendo nuove modalità multimediali tra giornalismo, analisi sociale e fotografia, attraverso una testimonianza dal campo e con l'intento di influenzare le riforme sociali. Per quel che riguarda le ambiguità di Riis e il divario tra i pregiudizi delle parole e la forza delle immagini, Edward T. O'Donnell (2004) evidenzia come ancora oggi questo possa creare imbarazzo soprattutto tra i curatori di mostre ed eventi culturali. La tattica utilizzata per nascondere l'aspetto contraddittorio di Riis consiste nell'omettere le parole dell'autore. Per cui può accadere che nell'esposizione delle foto di Riis, si estrapolino solo le citazioni che possono apparire più neutre, omettendo quelle più problematiche. Oppure addirittura si utilizzano citazioni di altri personaggi. Nei casi peggiori, osserva O'Donnell, le didascalie vengono manipolate. Per cui, "In the Home of an Italian Ragpicker, Jersey Street" diventa

una più gentile “An Italian Mother and Her Baby in Jersey Street” (23). Infine, un’ultima strategia per svincolarsi dalla scomodità delle contraddizioni di Riis, è quella di diluire le sue immagini in associazione a fotografie prodotte da altri fotografi e con approcci diversi da lui, quali ad esempio Lewis Hine, Alice Austin e Berenice Abbott. In questo modo, si va a costruire un percorso espositivo che universalizza la tematica delle migrazioni negli Stati Uniti, nella quale le narrative e le peculiarità di questi fotografi, incluso Riis, si dissolvono.

Tutto questo impone un’ulteriore considerazione, che costituisce forse un ulteriore successo per Riis. Egli, infatti, ci spinge con la sua fotografia a interrogarci su ciò che può essere considerato come processo di “americanizzazione”. Questo apre ad altri punti interrogativi legati ai processi di assimilazione dei migranti, la costruzione della memoria collettiva statunitense, il rapporto conflittuale tra diversità culturale o etnica e cittadinanza. Riis fa anche emergere, come in un gioco di specchi, le paure della classe dominante nei confronti dei pericoli associati ai migranti. Il suo lavoro alimenta delle riflessioni necessarie sul percorso di americanizzazione delle minoranze, costituito dal conflitto di classe e razziale, lo sfruttamento del lavoro, il conflitto culturale, il controllo sociale, e la violenza. La potenza delle fotografie di Riis, si basa sul fallimento delle ambizioni di assimilazione della società dominante americana che gli Stati Uniti si portano dietro ancora oggi.

Altro aspetto interessante è che le fotografie di Jacob Riis, insieme a quelle di altri fotografi, compongono oggi la rappresentazione visuale di una memoria storica nazionale delle migrazioni, conservata negli archivi pubblici. Nonostante ciò, questa memoria storica pubblica coinvolge inevitabilmente anche la sfera privata delle famiglie che hanno vissuto l’esperienza dell’emigrazione o della diaspora negli Stati Uniti. Del resto, New York è una città che ha costruito la sua identità sulla differenza etnica, e ciò la contraddistingue anche a livello internazionale rispetto ad altre città. Harlem, Chinatown, Little Italy, sono solo alcuni dei quartieri contrassegnati da un immaginario legato alle differenze etniche. Questo immaginario ha prodotto un turismo etnico che ha avuto un’evoluzione nel corso del tempo, e che affonda le radici nella fine dell’Ottocento. In quel periodo, guide e riviste iniziarono a presentare i quartieri poveri di New York, nonché i loro presunti orrori, come luoghi esotici, mentre guide autoproclamate iniziarono a offrire tour nei bassifondi (Gilbert e Hancock 2006). Per molti visitatori dell’epoca, questi erano luoghi alieni dove si poteva osservare lo straniero. Nel corso degli anni, il turismo etnico ha avuto un’evoluzione, legandosi all’ereditarietà delle famiglie di origine straniera. Per cui è interessante vedere come le fotografie di Riis vengono recepite da individui la cui storia è legata all’esperienza di migrazione dei propri antenati negli Stati Uniti. Ciò emerge soprattutto di fronte a percorsi espositivi tematici, alimentando quello che Jennifer A. Gates (1997) e Catherine Cocks (2001) definiscono ‘turismo etnico ereditario’ e che oggi coinvolge molti luoghi della città di New York. Forse l’esempio più indicativo è ciò che è diventata oggi Ellis Island, nella

quale tutto il percorso della visita è corredato costantemente da immagini fotografiche. È in quest'ambito che a mio parere si costruisce un etnorama visuale, sia nel senso letterario del termine, ovvero di una visione fotografica etnica collettiva e riconducibile a ciò che lo spettatore osserva in una sala espositiva, sia nel senso più complesso di esperienze collettive e individuali, pubbliche e private in movimento nel mondo globalizzato (Appadurai 2001), e che si esprimono visualmente attraverso le immagini fotografiche. L'iconografia fotografica contribuisce a far diventare queste esperienze narrazioni fortemente sentimentali, emotive, epiche. Tra queste, un caso indicativo è quello di una parte della comunità della diaspora italiana a New York - e negli Stati Uniti in generale, la quale costruisce la sua identità sulla narrazione di chi è riuscito a tirarsi fuori dalla povertà, e a compiere un salto sociale ed economico partendo proprio dai bassifondi, dunque sposando l'immaginario tipico americano del *self-made man*. Viene da sé che le immagini di Riis giocano un ruolo centrale in questa costruzione, che ribalta il modo in cui esse venivano recepite nel passato, rispetto al modo in cui possono essere recepite oggi da coloro i quali hanno avuto antenati che hanno vissuto nei *tenements* (O'Donnell 2004; Yochelson e Czitron 2007). Un'altra parte della comunità della diaspora italiana negli USA invece, percepisce le fotografie di Riis come profondamente razziste, e come una rappresentazione che ha contribuito a stigmatizzare l'immagine degli italiani, inserendosi nel lungo percorso di discriminazioni subite.

In conclusione, rimane importante l'eredità lasciata da Riis, e non solo per avere dato impulso alla fotografia documentaria e al reportage. Egli ha segnato un solco che, con i suoi pregi e i suoi limiti, influenza ancora oggi i fotografi e ispira la cinematografia. Riis fu capace di segnare una rottura con i canoni fotografici dell'epoca e con il modo di intendere la fotografia, sia come *medium*, sia come tecnologia. Un secondo aspetto distintivo è che con il suo lavoro, per la prima volta la povertà degli *slum* è entrata nelle case del pubblico americano attraverso il potente mezzo della fotografia. Fino a Riis ciò era affidato alle cronache dei giornali e alle illustrazioni. Altro aspetto importante di questa eredità sono le domande che l'autore ci spinge a porre (e che abbiamo discusso in precedenza) riguardo le dinamiche tra società migranti e società dominante, e l'autorappresentazione di quest'ultima. Riis, se pure con contraddizioni, pone l'accento sul ruolo degli *slum* come fonte di povertà e degrado sociale. Egli è un autore che, in maniera sistematica, si concentra sull'importanza del ruolo e della necessità di riforme sociali che possano migliorare le infrastrutture e gli alloggi, l'educazione e la socialità delle comunità di migranti. Egli più di altri riuscì a portare l'argomento su un piano di discussione pubblica che coinvolse anche esperti e legislatori. Il suo lavoro diede impulso per ciò che si sarebbe concretizzato con la terza *New York State Tenement House Act* nel 1901. Per cui si potrebbe dire che Riis sia riuscito nel suo intento principale di influenzare le riforme sociali. Per tale motivo, Jacob Riis verrà definito come

uno dei precursori del *muckraker journalism*, anche se in realtà egli non si definì parte del movimento *muckraker*, benché fosse un forte sostenitore del ruolo delle riforme sociali. Egli agì più come un outsider, portando avanti il suo metodo e i suoi scopi con convinzione, trovando una convergenza di intenti con il movimento *muckraker*, e alcune componenti della società civile, sia conservatrici, sia radicali, che avevano i suoi stessi fini riformisti. Tanto è vero che lo stesso Theodore Roosevelt, che accusava i *muckraker* di sensazionalismo, prendendolo come esempio di impegno sociale, definì Jacob Riis come ‘[...] the most useful citizen of New York’ (Roosevelt 1901). Dal 1885 i due erano legati da una forte amicizia, nata quando il futuro presidente degli Stati Uniti andò a trovare Riis nel suo ufficio al giornale, di fronte al quartier generale della polizia di Mulberry Street della quale Roosevelt era commissario. Nel 1904 Riis ripagherà l’affetto di Roosevelt con la pubblicazione del libro biografico *Theodore Roosevelt: The Citizen*. Ma Riis è un riferimento che anche in tempi successivi è stato preso come modello di impegno civile, ispirando ad esempio il sindaco di New York Fiorello La Guardia nella sua decisione di fondare la *New York Housing Authority* nel 1934. Oggi i luoghi dedicati alla memoria di Riis sono molteplici, ad iniziare dallo Jacob Riis Park nel Queens. Seppur controversa, la sua figura è ancora oggi presa in considerazione come uno dei riformisti e fotografi più importanti e illustri della sua epoca, a livello internazionale.

Tutto questo forse costituisce il più grande successo di Riis. Egli, infatti, ci spinge, con la sua fotografia, a interrogarci su ciò che può essere considerato come processo di americanizzazione, e sul ruolo che il visuale ha avuto nella costruzione di un immaginario identitario nazionale americano, dalle lanterne magiche fino ai giorni nostri (Anderson 1983; Sperling 2008). Questo apre ad altri punti interrogativi legati ai processi di assimilazione dei migranti, la costruzione della memoria collettiva statunitense, il rapporto conflittuale tra diversità culturale o etnica e il concetto di cittadinanza. Riis fa anche emergere, come in un gioco di specchi, le paure della classe dominante nei confronti dei pericoli associati ai migranti e la perdita del proprio *status quo*. Il suo lavoro mette in luce i limiti della retorica patriottica americana, evidenziandone quegli aspetti costituiti dal conflitto di classe e razziale, sfruttamento del lavoro, conflitto culturale, controllo sociale delle minoranze. Ciò riporta a un percorso di assimilazione americano che trova la sua genesi nell’occupazione del territorio, il genocidio dei nativi che lo abitavano, e una ricchezza economica accumulata sullo schiavismo. Queste sono le basi sociali, economiche e culturali sulle quali la società dominante americana ha costruito e successivamente perpetuato il proprio potere, attraverso lo sfruttamento del proletariato migrante durante la rivoluzione industriale, dunque nel periodo di Riis, e che traccia i contorni della cultura suprematista con la quale ci si relaziona alle minoranze. Il degrado raccontato da Riis nella sua opera complessiva e attraverso le sue

fotografie, come una porta sbattuta in faccia, segna il fallimento delle ambizioni di assimilazione della società dominante americana, forse ancora oggi.

Bibliografia di riferimento

- Abramitzky, R., e Boustan, L. (2017). "Immigration in American Economic History". *Journal of Economic Literature*, 55(4), 1311–1345.
- Agamben, G. (1995). *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Einaudi.
- Agamben, G. (2003). *Lo stato di eccezione. Homo sacer, Vol. II/1*. Bollati Boringhieri.
- Ahrens, J., e King, R. (A cura di). (2022). *Onward Migration and Multi-Sited Transnationalism. Complex Trajectories, Practices and Ties*. Springer.
- Alinejad, D., e Olivieri, D. (2020). "Affect, Emotions and Feelings". In *Handbook of Media & Migration* (pp. 64–73). Sage.
- Allen, K. (2017). "The Spirit of Capitalism". In *Weber: Sociologist of Empire* (pp. 32–46). Pluto Press.
- Altheide, D. L., e Grimes, J. N. (2005). "War Programming: The Propaganda Project and the Iraq War". *The Sociological Quarterly*, 46(4), 617–643.
- Amato, F., e Dell'Agnese, E. (A cura di). (2016). "L'esperienza migratoria e la cultura popolare: passaggi, costruzioni identitarie, alterità". *Geotema* (50).
- Amin, S., Moore, R., e Membrez, J. (2009). "The Tributary Mode of Production: The Universal Form of Advanced Pre-Capitalist Societies". In *Eurocentrism* (pp. 221–232).
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso.
- Andreani, M., e Pazzaglia, N. (1992). *Long-distance Nationalism: World Capitalism and the Rise of Identity Politics*. Center for Asian Studies.
- Andreani, M., e Pazzaglia, N. (A cura di). (2019). *Photography as Power. Dominance and Resistance through the Italian Lens*. Cambridge Scholars Publishing.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books.
- Appadurai, A. (2001). *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*. Meltemi.
- Appadurai, A. (2003). "Archive and Aspiration". In J. Brouwer, A. Mulder, e S. Charlton (Eds.), *Information Is Alive: Art and Theory on Archiving and Retrieving Data* (pp. 14–25). Rai Publishers.
- Appadurai, A. (2020). "Traumatic Exit, Identity Narratives, and the Ethics of Hospitality". *Television and New Media*, 20(6), 558–565.
- Arendt, H. (1967). *The Origins of Totalitarianism*. Allen e Unwin.
- Aristotele. (2002). *Problemi*. Bompiani.
- Armstrong, N. (1999). "Fiction in the Age of Photography". *Narrative*, 7(1), 37–55.

- Assmann, A. (2010). "Canon and archive". In A. Erll e A. Nimning (Eds.), *A Companion to Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 97–107). Walter de Gruyter.
- Augè, M. (1993). *Non luoghi. Introduzione ad un'antropologia della surmodernità*. Elèuthera.
- Azoulay, A., e Thompson, N. (2014). "Photography and Its Citizens". *Aperture*, (214), 52–57.
- Badagliacca, M. (2014). *Photographing Italy's Identification and Expulsion Centers (CIEs)*. Border Criminologies, University of Oxford.
- Badagliacca, M. (2021). "Lettere dal CIE". *Transition. The Magazine of Africa and Diaspora. The Black in the Mediterranean Blue*, (132), 99–107.
- Badagliacca, M., e Duncan, D. (2021). *Italy is Out*. Liverpool University Press.
- Balibar, É. (2004). *Noi, cittadini d'Europa? Le frontiere, lo stato, il popolo*. Manifestolibri.
- Balibar, É., e Wallerstein, I. (1996). *Razza, nazione, classe. Le identità ambigue*. Edizioni Associate.
- Baltzell, E. D. (1964). *The Protestant Establishment: Aristocracy e Caste in America*. Random House.
- Banks, M. (2001). *Visual Methods in Social Research*. Sage.
- Banks, M. (2007). *Using Visual Data in Qualitative Research*. Sage.
- Banks, M. (2025). *Understanding Social Images: Essays on Visual Methods and Teaching Anthropology*. Berghahn Books.
- Barnhurst, K. G., e Nerone, J. (2000). "Civic Picturing vs. Realist Photojournalism the Regime of Illustrated News, 1856-1901". *Design Issues*, 16(1), 59–79.
- Barthes, R. (1980). *La Chambre claire: Note sur la photographie*. Éd. du Seuil.
- Barthes, R. (1970). *L'Empire des signes*. Albert Skira.
- Basch, L., Glick Schiller, N., e Szanton Blanc, C. (1994). *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation-States*. Gordon e Breach.
- Basten, C., e Betz, F. (2013). "Beyond Work Ethic: Religion, Individual, and Political Preferences". *American Economic Journal: Economic Policy*, 5(3), 67–91.
- Bastide, R. (1967). "Color, Racism, and Christianity". *Daedalus*, 96(2), 312–327.
- Bate, D. (2007). "The Archaeology of Photography: Rereading Michel Foucault and The Archaeol of Knowledge". *Afterimage*, 35(3).
- Batsel, J. (2015). *Engaged Journalism. Connecting with Digitally Empowered News Audiences*. Columbia University Press.
- Bauböck, R., e Faist, T. (2010). *Diaspora and Transnationalism: Concepts, Theories and Methods*. Amsterdam University Press.

- Behdad, A. (2013). "Royal Portrait Photography In Iran: Constructions of Masculinity, Representations of Power". *Ars Orientalis*, 43, 32–45.
- Beito, D. T., e Beito, L. R. (2016). "The 'Lodger Evil' and the Transformation of Progressive Housing Reform, 1890–1930". *The Independent Review*, 20(4), 485–508.
- Beller, J. (2018). "Camera Obscura After All: The Racist Writing with Light". In *The Message Is Murder: Substrates of Computational Capital* (pp. 99–114). Pluto Press.
- Belting, H. (2005). "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology". *Critical Inquiry*, 31(2), 302–319.
- Belting, H. (2022). *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton University Press.
- Beneduce, R. (2007). *Etnopsichiatria. Sofferenza mentale e alterità fra storia, dominio e cultura*. Carrocci editore.
- Ben-Ghiat, R. (2006). "Modernity Is Just Over There". *Interventions*, 8(3), 380–393.
- Ben-Ghiat, R., e Stephanie, H. (2016). *Italian Mobilities*. Routledge.
- Benjamin, W. (2000). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*] (E. Filippini, Trad.). Einaudi. (Opera originale pubblicata nel 1936).
- Benjamin, W. (1974). *Gesammelte Schriften*. Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, W. (1982). *The Arcades Project*. Belknap Press of Harvard University.
- Bentham, J. (1995). *The Panopticon Writings*. Verso Book. (Opera originale pubblicata nel 1787)
- Berger, J. (1980). *About Looking*. Pantheon Books.
- Berger, J. (1996). *Photocopies*. Bloomsbury.
- Berger, J. (2024). *Capire una fotografia* (M. Nadotti, Trad.). Il Saggiatore. (Opera originale pubblicata nel 1967)
- Berger, J., e Mohr, J. (1975). *Seventh Man: Migrant Workers in Europe*. Viking Press.
- Berger, M. A. (2015). "Photography, History, and the Historian". *American Art*, 29(1), 2–5.
- Berger, P. L., e Luckmann, T. (1991). *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Penguin Books. (Opera originale pubblicata nel 1966)
- Bernal, V. (2014). *Nation as Network: Diaspora, Cyberspace and Citizenship*. Chicago University Press.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of Culture*. Routledge.
- Bogre, M. (2012). *Photography as Activism. Images for Social Change*. Elsevier Focal Press.
- Bonifacio, A. (2017). "The 1866 New York City cholera epidemic through popular periodicals and theories of contagion". *Prose Studies*, 39(1), 1–18.
- Bourdieu, P. (2018). *Un'arte media. Saggio sugli usi sociali della fotografia*. Meltemi.

- Bradford, J. K. (2017). "Photos of The Fallen and the Dover Ban: Ananalysis Of Banning the Media from Photographing Military Coffins". *Kansas Journal of Law and Public Policy*, 26, 116–142.
- Brah, A. (1996). *Cartographies of diaspora. Contesting identities*. Routledge.
- Braudel, F. (1977). *La dinamica del capitalismo*. Il Mulino.
- Brazier, J. E. (2008). *Diaspora: An Introduction*. Wiley-Blackwell.
- Brecht, B. (1955). *Kriegsfibel*. Eulenspiegel Verlag.
- Brown, J. (2007). "Historians and Photography". *American Art*, 21(3), 9–13.
- Bullock, M., e Paik, P. Y. (2008). *Aftermaths: Exile, Migration, and Diaspora Reconsidered*. Rutgers University Press.
- Burdett, C., e Polezzi, L. (2020). *Transnational Italian Studies*. Liverpool University Press.
- Burdett, C., Havely, N., e Polezzi, L. (2020). "The Transnational/Translational in Italian Studies". *Italian Studies*, 75(2), 223–236.
- Burdett, C., Polezzi, L., e Spadaro, B. (A cura di). (2020). *Transcultural Italies. Mobility, Memory and Translation*. Liverpool University Press.
- Burns, J., e Duncan, D. (A cura di). (2022). *Transnational Modern Languages: A Handbook*. Liverpool University Press.
- Buk-Swienty, T. (2008). *The Oother Half: The life of Jacob Riis and the World of Immigrant America*. W. W. Norton & Company.
- Calabro, T. (2023). *My Italian American Family*. Gravitas Press.
- Campbell, B. C. (1999). "Understanding Economic Change in the Gilded Age". *OAH Magazine of History*, 13(4), 16–20.
- Campbell, B. C. (2002). "Comparative Perspectives on the Gilded Age and Progressive Era". *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, 1(2), 154–178.
- Cannistraro, P. V., e Rosoli, G. (1979). "Fascist Emigration Policy in the 1920s: An Interpretive Framework". *The International Migration Review*, 13(4), 673–692.
- Caputi, M. (1996). "National Identity in Contemporary Theory". *Political Psychology*, 17(4), 683–694.
- Carrara, G. (2017). "Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo" ipercontemporaneo. *Comparatismi*, 2, 26–55.
- Carravetta, P. (2017). *After Identity. Migration, Critique, Italian American Culture*. Bordighera Press.
- Carpentier, N., Schröder, K. C., e Hallett, L. (A cura di). (2014). *Audience Transformations. Shifting Audience Positions in Late Modernity*. Routledge.
- Carrara, G. (2020). *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*. Mimesis.
- Carter, C. (2008). "Writing with Light: Jacob Riis's Ambivalent Exposures". *College English*, 71(2), 117–141.

- Cartier-Bresson, H. (1952). *Images à la sauvette*. Éditions Verve.
- Carville, J., e Lien, S. (2021). "Contact Zones: Photography, Migration, and the United States". In J. Carville e S. Lien (Eds.), *Contact Zones: Photography, Migration, and Cultural Encounters in the United States* (pp. 11–26). Leuven University Press.
- Caswell, M. (2014). "Seeing Yourself in History: Community Archives and the Fight Against Symbolic Annihilation". *The Public Historian*, 36(4), 26–37.
- Caswell, M., Cifor, M., e Ramirez, M. H. (2016). "To Suddenly Discover Yourself Existing: Uncovering the Impact of Community Archives". *The American Archivist*, 79(1), 56–81.
- Castells, M. (1996). *The Rise of the Network Society. The Information Age: Economy, Society and Culture, Vol. I*. Blackwell.
- Césaire, A. (1955). *Discours sur le colonialisme*. Présence Africaine.
- Chambers, I. (2003). *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*. Meltemi.
- Chambers, I. (2008). *Mediterranean Crossings: The Politics of an Interrupted Modernity*. Duke University Press.
- Chambers, I. (2017). *Postcolonial Interruptions, Unauthorised Modernities*. Rowman e Littlefield.
- Chambers, I., Grechi, G., e Nash, M. (A cura di). (2014). *The Ruined Archive*. Mela Books.
- Chilcott, A., et al. (2021). "Against Whitewashing: The Recent History of Anti-Racist Action in the British Archives Sector". *The International Journal of Information, Diversity, e Inclusion*, 5(1), 33–59.
- Choate, M. (2008). *Emigrant Nation: The Making of Italy Abroad*. Harvard University Press.
- Christensen, M., e Jansson, A. (2015). *Cosmopolitanism and the Media: Cartographies of Change*. Springer.
- Clarke, G. (1997). *The Photograph. A Visual and Cultural History*. Oxford University Press.
- Clifford, J. (1988). *The Predicament of Culture*. Harvard University Press.
- Clifford, J. (1992). "Travelling Cultures". In L. Grossberg, C. Nelson, e P. Treichler (Eds.), *Cultural Studies* (pp. 96–116). Routledge.
- Clifford, J. (1994). "Diasporas". *Cultural Anthropology*, 9(2), 302–338.
- Clifford, J. (1997). *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard UP.
- Clifford, J. (2012). "The Times of the Curator". In O. Enwezor (Ed.), *Intense Proximity. An Anthology of the Near and the Far*. Éditions ArtsLys.
- Cocks, C. (2001). *Doing the Town: The Rise of Urban Tourism in the United States, 1850–1925*. University of California Press.
- Codeluppi, V. (2011). *Il ritorno del medium. Teorie e strumenti della comunicazione*. Franco Angeli.

- Coglitore, R. (A cura di). (2008). *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*. Duepunti edizioni.
- Cohen, R. (1997). *Global Diasporas: An Introduction*. University of Washington Press.
- Cohen, R. (2019). *Routledge Handbook of Diaspora Studies*. Routledge.
- Collier, J., e Collier, M. (1986). *Visual Anthropology*. University of New Mexico Press.
- Colleyn, J. P. (1993). *Le regard documentaire*. Centre G. Pompidou.
- Cometa, M. (2012). *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Raffaello Cortina Editore.
- Cometa, M. (2020). *Cultura Visuale*. Raffaello Cortina Editore.
- Cometa, M., e Coglitore, R. (2016). *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*. Quodlibet.
- Coniglio, L. (2022). "Transatlantic Risorgimento: the exiles and the promotion of the Italian Unification in the United States". *AltreItalie*, (64), 21–53.
- Connell, W. J., e Gardaphè, F. (A cura di). (2010). *Anti-Italianism: Essays on a Prejudice*. Palgrave Macmillan.
- Connolly, B., e Fuentes, M. (2016). "Introduction: From Archives of Slavery to Liberated Futures?". *History of the Present*, 6(2), 105–116.
- Conzen, K. N., Gerber, D. A., Morawska, E., Pozzetta, G. E., e Vecoli, R. J. (1992). "The Invention of Ethnicity: A Perspective from the U.S.A.". *Journal of American Ethnic History*, 12(1), 3–41.
- Cook, T. (1997). "What is past is prologue: a history of archival ideas since 1898, and the future paradigm shift". *Archivaria*, 43, 17–63.
- Cook, T. (2000). "Archival science and postmodernism: new formulations for old concepts". *Archives and Museum Informatics*, (1), 3–24.
- Costello, D., e Iversen, M. (2012). "Introduction: Photography between Art History and Philosophy". *Critical Inquiry*, 38(4), 679–693.
- Craig, B. L., e Ditter, F. J. (2002). "Review of Selected Themes in the Literature on Memory and Their Pertinence to Archives". *The American Archivist*, 65(2), 276–289.
- Crain, E. (2016). *The Gilded Age in New York, 1870–1910*. Black Dog & Leventhal Publishers.
- Crapsey, E. (1872). *The nether side of New York; The vice, crime and poverty of the great metropolis*. Sheldon e company.
- Crinson, M. (2016). "Paul Strand's Ghana and Photography after Colonialism". *The Art Bulletin*, 98(4), 510–525.
- Cross, G. S. (1983). "The Fascist State and Italian Emigration". *Immigrant Workers in Industrial France: The Making of a New Laboring Class* (pp. 99–121).
- Dalton, K. M. (1986). "Theodore Roosevelt, Knickerbocker Aristocrat". *New York History*, 67(1), 39–65.

- Damas, L. G. (1972). *Pigments-Névralgies*. Présence Africaine.
- Das Gupta, T. (2021). *Twice migrated, twice displaced: Indian and Pakistani transnational households in Canada*. UBC Press.
- De Caprariis, L. (2000). "Fascism for Export? The Rise and Eclipse of the Fasci Italiani all'Estero". *Journal of Contemporary History*, 35(2), 151–183.
- Deleuze, G., e Guattari, F. (1972). *L'Anti-Oedipe*. Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G., e Guattari, F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*. Les Éditions de Minuit.
- Delsaute, J. L. (1998). "The Camera Obscura and Painting in the Sixteenth and Seventeenth Centuries". *Studies in the History of Art*, 55, 110–123.
- De Spuches, G. (2012). "Diaspora". In P. Giaccaria e M. Paradiso (Eds.), *Mediterranean Lexicon, Geo-Italy* (pp. 55–69). Società Geografica Italiana.
- De Spuches, G. (2013). "Mediterraneo in diaspora. Soggetti plurali e nuove pratiche del domestico". In A. Angelini e E. Di Giovanni (Eds.), *Migrazioni e differenze di genere* (pp. 111–129). Aracne.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire I*. Minuit.
- Di Maio, A. (2010). "Perle per il mondo: origine ed evoluzione della diaspora postcoloniale". In S. Bassi e A. Sirotti (Eds.), *Gli Studi Postcoloniali: una introduzione*. Le Lettere.
- Di Maio, A. (2012a). "Mediterraneo Nero. Le rotte dei migranti nel millennio globale". In G. De Spuches (Ed.), *La città cosmopolita. Palermo, Altre narrazioni*.
- Di Maio, A. (2012b). *The Black Mediterranean: Migration and Revolution in the Global Millennium* [Public lecture]. University of Palermo.
- Di Maio, A. (2022). "The Black Mediterranean: a view from Sicily". *Transition. The Magazine of Africa and Diaspora. The Black in the Mediterranean Blue*, (132), 34–53.
- Di Maria, S. (2018). *Towards a unified Italy: historical, cultural, and literary perspectives on the Southern Question*. Palgrave Macmillan.
- Dobson, J. E., e Fisher, P. F. (2007). "The Panopticon's Changing Geography". *Geographical Review*, 97(3), 307–323.
- Du Bois, W. E. B. (1994). *The Souls of Black Folk*. Gramercy Books. (Opera originale pubblicata nel 1903)
- Duff, W. M., e Haskell, J. (2015). "New Uses for Old Records: A Rhizomatic Approach to Archival Access". *The American Archivist*, 78(1), 38–58.
- Dufoix, S. (2017). *The Dispersion: A History of the Word Diaspora*. Brill.
- Dufoix, S. (2019). "Diaspora before it became a concept". In R. Cohen e C. Fischer (Eds.), *Routledge Handbook of Diaspora Studies* (pp. 13–21). Routledge.
- Dyer, G. (2012). *The Ongoing Moment. A Book about Photography*. Canongate.

- Eaton, N. (2008). "The Art of Colonial Despotism: Portraits, Politics, and Empire in South India, 1750-1795". *Cultural Critique*, (70), 63–93.
- Echevarria, R. G. (1990). *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge University Press.
- Engmann, R. A. A. (2012). "Under Imperial Eyes, Black Bodies, Buttocks, and Breasts: British Colonial Photography and Asante Fetish Girls". *African Arts*, 45(2), 46–57.
- Erickson, P. (2009). "Invisibility Speaks: Servants and Portraits in Early Modern Visual Culture". *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 9(1), 23–61.
- Erikson, T. H. (1997). "Nationalism and the Internet". *Nations and Nationalism*, 13(1), 1–17.
- Euclide. (1998). *Ottica. Immagini di una teoria della visione*. Di Renzo Editore.
- Evans, J. V. (2013). "Seeing Subjectivity: Erotic Photography and the Optics of Desire". *The American Historical Review*, 118(2), 430–462.
- Faeta, F. (2003). *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*. Franco Angeli.
- Faist, T., Fauser, M., e Reisenauer, E. (2013). *Transnational migration*. Polity Press.
- Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Édition du Seuil.
- Fanon, F. (1961). *Les damnés de la terre*. François Maspero.
- Fanon, F. (2006a). *Scritti politici. Per la rivoluzione africana. vol. I*. DeriveApprodi.
- Fanon, F. (2006b). *Scritti politici. L'anno V della rivoluzione algerina. vol. II*. DeriveApprodi.
- Farah, N. (2003). *Rifugiati. Voci della diaspora somala*. Meltemi.
- Fenton, S. (2011). "The Sociology of Ethnicity and National Identity". *Ethnicities*, 11(1), 12–17.
- Ferraris, M. (2009). "Fototesto e fotonarrativa: dalla semiotica della fotografia alla narrazione visiva". *Segno e Immagine*, 2, 45–68.
- Finley, S. C. (2020). "'Make America Great Again': Racial Pathology, White Consolidation, and Melancholia in Trump's America". *American Imago*, 77(1), 123–145.
- Fireman, J. (2018). *Photography and The Art of Chance: The Aesthetic Implications of Photographic Indeterminacy*. Cambridge University Press.
- Fischer, L. A. (2007). *Visual Culture: The Study of the Visible*. Routledge.
- Fitzgerald, D. (2014). "The Social Organization of Mexican Migration to the United States: Historical and Contemporary Perspectives". *Annual Review of Sociology*, 40, 233–258.
- Fogarty, P., e Staeheli, L. (2022). "Mobilizing the past: Heritage, social memory, and the politics of scale in an American historical park". *The Professional Geographer*, 74(3), 450–461.
- Fontcuberta, J. (2018). *La camera di Pandora. La fotografia dopo la fotografia*. Postmedia Books.

- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Gallimard.
- Foucault, M. (1994). *L'Archeologie du savoir*. Gallimard.
- Foucault, M. (2001). *Dits et Ecrits, 1954-1988*. Gallimard.
- Foucault, M. (2005). *Sicurezza, territorio, popolazione: Corso al Collège de France (1977–1978)*. Feltrinelli.
- Foucault, M. (2015). *L'ordine del discorso* (A. Fontana, Trad.). Einaudi. (Opera originale pubblicata nel 1971 con il titolo *L'ordre du discours*).
- Freud, S. (2012). *Lutto e melanconia*. Bollati Boringhieri. (Opera originale pubblicata nel 1917)
- Gandy, M. (2012). "The biopolitical city: urban governance, infectious disease and the limits of the sanitary regime". *Parallax*, 18(4), 108–122.
- Gardaphé, F. L. (2006). *From Tinseltown to Baghdad: America and the Italian American writer*. Bordighera Press.
- Gargiulo, P. (2021). "Media and Migration". In J. R. Banks, D. S. Dines, & D. V. A. E. van der Heiden (Eds.), *The SAGE Handbook of Visual Research Methods* (pp. 560–574). Sage Publications.
- Gasparini, P. (2008). *The social construction of the photograph*. Routledge.
- Geertz, C. (1987). *Interpretazione di culture*. Il Mulino.
- Genz, C. (2015). *Visual Rhetoric of the Civil Rights Movement*. Palgrave Macmillan.
- Ginzburg, C. (2000). *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*. Einaudi.
- Gilman, S. L. (2012). *Seeing the Insane*. University of Nebraska Press.
- Glick Schiller, N., Basch, L., e Blanc-Szanton, C. (1995). "From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration". *Anthropological Quarterly*, 68(1), 48–63.
- Gobetti, P. (1969). *Scritti politici*. Einaudi.
- Goldring, L. (2004). "Family and Collective Remittances to Mexico: A Multidimensional Approach". *Development and Change*, 35(5), 793–823.
- Gordon, M. (1964). *Assimilation in American Life*. Oxford University Press.
- Gordon, R. M. (1991). "The Photographic Work of Charles Marville and Its Interpretation". *Art Bulletin*, 73(2), 291–312.
- Gramsci, A. (1975). *Quaderni del carcere*. Einaudi.
- Grewal, I. (2005). *Transnational America: Feminisms, Diasporas, Neoliberalisms*. Duke University Press.
- Grosz, E. (2001). *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*. MIT Press.
- Hadida, L., e Vestergaard, D. (2016). "The Un-Settled: Photography, Migration, and the European Crisis". *Nordic Journal of Migration Research*, 6(4), 212–220.

- Hall, S. (1990). "Cultural Identity and Diaspora". In J. Rutherford (Ed.), *Identity, Community, Culture, Difference* (pp. 222–237). Lawrence and Wishart.
- Hall, S. (1997). "The Spectacle of the Other". In S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 223–290). Sage.
- Hall, S. (2000). "Conclusion: The Multicultural Question". In B. Hesse (Ed.), *Un/Settled Multiculturalisms: Britain and the Public Sphere* (pp. 209–241). Zed Books.
- Hall, S., e Du Gay, P. (A cura di). (1996). *Questions of Cultural Identity*. Sage.
- Halpern, P. S. (2020). *The Art of Memory and Its Discontents*. Routledge.
- Haraway, D. (1988). "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies*, 14(3), 575–599.
- Harcup, T. (2016). *Journalism: Principles and Practice*. Sage.
- Hardt, M., e Negri, A. (2000). *Empire*. Harvard University Press.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. Methuen.
- Hirata, H., e Leite, M. J. B. (2010). *Le genre, l'État et la démocratie*. L'Harmattan.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press.
- Hobsbawm, E. J. (1990). *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*. Cambridge University Press.
- Hockings, P. (a cura di). (1995). *Principles of visual anthropology*. Walter de Gruyter.
- Hooks, B. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. South End Press.
- Hooks, B. (1995). *Art on My Mind: Visual Politics*. The New Press.
- Hoving, I. (2001). *In Praise of New Travelers: Reading and Writing in the Margins*. Stanford University Press.
- Hughes, T. P. (2004). *American Genesis: A Century of Invention and Technological Enthusiasm, 1870-1970*. University of Chicago Press.
- Hutchinson, J., e Smith, A. D. (1996). *Ethnicity*. Oxford University Press.
- Inda, J. X. (2006). *Targeting Immigrants: Government, Technology, and Ethics*. Blackwell Publishing.
- Inghilleri, M. (2013). *Translation and Migration*. Routledge.
- Iversen, M. (2015). *Beyond the Index: Photography, Evidence, and Transcendence*. Reaktion Books.
- James, C. L. R. (1938). *The Black Jacobins: Toussaint Louverture and the San Domingo Revolution*. Secker & Warburg.
- Jenkins, R. (2014). *Social Identity*. Routledge.
- Jonas, M. (2008). "Archiving in the digital age: a matter of survival". *The Information Society*, 24(1), 1–11.

- Jones, J. M. (2019). "Photography, Archive, and the Italian Diaspora: Visualizing Absence". *Italian Studies*, 74(3), 299–316.
- Jones, J. M. (2020). "The Visible and the Invisible: The Italian-American Archive and the Aesthetics of Erasure". *Altreltalie*, (60), 32–54.
- Kaplan, C. (2006). *Questions of Travel: Postmodernism, Feminism, the Politics of Location*. Duke University Press.
- Keane, A. T. (1878). *The history of photography. From the earliest discoveries to the present day*. Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington.
- Keil, C. (1992). *Urban Blues*. University of Chicago Press.
- Kent, M. (2020). *Photography and Colonialism in Africa*. Routledge.
- King, R., e Wood, N. (2001). *Media and Migration: Constructions of Belonging*. Routledge.
- King, R., Okali, C., e Burton, S. (2001). *The Social Atlas of Europe*. Sage.
- Kristeva, J. (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. Fayard.
- Laclau, E., e Mouffe, C. (2001). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Verso.
- Laino, F. (2017). *Archivi e narrazioni. Memoria, politica e il potere dei media*. Carocci.
- Lallo, M. (2018). *Diaspora e identità: Il caso degli Italiani in Argentina*. Franco Angeli.
- Landauer, S. (2019). *Photography, Mobility, and the Archive*. University of Minnesota Press.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press.
- Leccardi, C. (2018). *Il tempo della dispersione. Giovani, identità e mutamento sociale*. Laterza.
- Leroi-Gourhan, A. (1993). *Gesture and Speech*. MIT Press.
- Lévy, P. (1997). *Cibercultura*. Feltrinelli.
- Li, J., e Banks, M. (2019). "Transnational Visual Culture: A New Perspective on Migrant Photography". *Visual Studies*, 34(2), 115–128.
- Light, I. (1981). "Ethnic Succession". *The American Journal of Sociology*, 86(6), 1184–1205.
- Linenthal, E. T. (1995). *Sacred Ground: Americans and Their Battlefields*. University of Illinois Press.
- Lionello, A. (2020). *A Sense of Place: Photography, Migration, and the Italian Diaspora*. Palgrave Macmillan.
- Lotman, Y. M. (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Indiana University Press.
- Lotman, Y. M. (2009). *Cultura ed esplosione*. Meltemi.

- Lozano, E. (2015). *Photography and Memory: The Archive in Contemporary Culture*. Bloomsbury Academic.
- Luhmann, N. (2000). *Art as a Social System*. Stanford University Press.
- Lukács, G. (1971). *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. MIT Press.
- Macdonald, S. (2013). *Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today*. Routledge.
- MacDougall, D. (1997). "The visual in anthropology". In M. Banks, & H. Morphy (Eds.), *Rethinking Visual Anthropology* (pp. 276–292). Yale University Press.
- MacDougall, D. (2006). *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton University Press.
- Magris, C. (1997). *Danubio*. Garzanti.
- Malatesta, A. (2019). *Italian Migration and Transnational Identities*. Routledge.
- Malcomson, S. L. (2000). *One Drop of Blood: The American Misadventure of Race*. Farrar, Straus and Giroux.
- Malighetti R., Molinari A., *Il metodo e l'antropologia*, Milano, Raffaello Cortina, 2016.
- Manetti, D. (1987). *A. P. Giannini: Banker of the West*. The Italian American Foundation.
- Mann, M. (2012). *The Sources of Social Power, Vol. 2: The Rise of Classes and Nation-States, 1760-1914*. Cambridge University Press.
- Mann, M. (2017). "The Modern State as a Networked Territory: On Nationalism, Globalization, and Surveillance". *Nations and Nationalism*, 23(3), 517–535.
- Manoff, M. (2004). Theories of the archive from across the disciplines. *Portal: Libraries and the Academy*, 4(1), 9–25.
- Manoff, R. (2006). "The Media and the Archive: A Study of the New York Times' Coverage of the Holocaust". *Journal of Communication*, 56(1), 161–182.
- Marable, M. (2002). *The Great Challenge: The Critical Role of Black History in Contemporary American Life*. Oxford University Press.
- Marcus, G. E. (1995). Ethnography in/of the world system. The emergence of multi-sited ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24, 95-117.
- Marcuse, H. (1964). *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Beacon Press.
- Marra, V. (2015). *Fotografia e archivio: Teorie e pratiche dell'immagine in movimento*. Postmedia Books.
- Martini, F. (2018). *Visualità e migrazioni: Sguardi, confini, identità*. Franco Angeli.
- Massey, D. S. (1990). "Social Structure, Household Strategies, and the Cumulative Causation of Migration". *Population Index*, 56(1), 3–26.
- Massey, D. S., et al. (1993). "Theories of International Migration: A Review and Appraisal". *Population and Development Review*, 19(3), 431–466.

- Mattelart, A. (2007). *L'invenzione della comunicazione*. Meltemi.
- Mauriès, P. (2018). *Archives. De l'utopie à la terreur*. Gallimard.
- Mayne, J. (1993). *Cinema and Spectatorship*. Routledge.
- Mbembe, A. (2003). "Necropolitics". *Public Culture*, 15(1), 11–40.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw-Hill.
- Mead, G. H. (1934). *Mind, Self and Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist*. University of Chicago Press.
- Mezzadra, S. (2011). *Diritto di fuga. Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione*. Ombre Corte.
- Mezzadra, S., e Neilson, B. (2017). *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*. Duke University Press.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (2015). *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*. University of Chicago Press.
- Montandon, A. (a cura di). (1990). *Iconotextes*. Parigi: Ophrys.
- Moretti, F. (2005). *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*. Verso.
- Mosse, G. L. (1991). *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. Oxford University Press.
- Mulvey, L. (1989). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". In L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (pp. 14–26). Macmillan.
- Musarò, P. (2018). *Crisis Migration and Media: Shifting Frames and Spaces*. Routledge.
- Musarò, P. (2020). "The Visible and the Invisible: The Politics of Rescue at Sea". *Television and New Media*, 21(3), 263–279.
- Nash, M. (2015). *Photography and Its Archive*. Bloomsbury Academic.
- Negri, A. (2008). *Il potere costituente: Saggio sulle alternative del moderno*. Manifestolibri.
- Olivier, M. (2007). "George Eastman's Modern Stone-Age Family: Snapshot Photography and the Brownie". *Technology and Culture*, 48(1), 1–19.
- Pinney, C. (2011). *Photography and anthropology*. Reaktion Books.
- Pink, S. (2006). *The future of visual anthropology: Engaging the senses*. Routledge.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.
- Said, E. W. (1994). *Culture and Imperialism*. Vintage Books.
- Sekula, A. (1981). The traffic in photographs. *Art Journal*, 41(1), 15–25.
- Sennett, R. (1977). *The Fall of Public Man*. Knopf.
- Sontag, S. (1977). *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux.

- Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. Farrar, Straus and Giroux.
- Spivak, G. C. (1988). "Can the Subaltern Speak?". In C. Nelson, & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271–313). University of Illinois Press.
- Stiegler, B. (2010). *Technics and Time, 3: Cinematic Time and the Question of an Archive of Memory*. Stanford University Press.
- Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Macmillan.
- Thompson, J. B. (1995). *The Media and Modernity: A Social Theory of the Media*. Stanford University Press.
- Trinh T. Minh-ha. (1989). *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Indiana University Press.
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Aldine Publishing Company.
- Van Dijck, J. (2007). *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford University Press.
- Vecoli, R. J. (1964). "Contadini in Chicago: A Critique of The Uprooted". *The Journal of American History*, 51(3), 404–417.
- Vecoli, R. J. (1977). "The Italians". In S. Thernstrom (Ed.), *Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups*. Harvard University Press.
- Virilio, P. (1989). *War and Cinema: The Logistics of Perception*. Verso.
- Wagner, P. (a cura di). (1996). *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Walter de Gruyter.
- Walker, D. (2014). *Photography and Migration: Contemporary Practice*. Routledge.
- Warner, M. (2002). *Publics and Counterpublics*. Zone Books.
- Weber, M. (1958). *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Charles Scribner's Sons. (Opera originale pubblicata nel 1904/1905)
- Yochelson, B., e Czitrom, D. (2007). *Rediscovering Jacob Riis: Exposure journalism and photography in turn-of-the-century*. New York. The New Press.
- Zelinsky, W. (1971). "The Hypothesis of the Mobility Transition". *Geographical Review*, 61(2), 219–249.

Riviste e giornali

Harper's Weekly (febbraio 1873).

"In the World of Literature" (23 novembre 1890). *New York Press*.

"Report of the Council of Hygiene and Public Health of the Citizens" Association of New York Upon the Sanitary Condition of the City (1865). Appleton & Company.

Roberts, S. (1995, 29 gennaio). "Giving Hardship and Poverty a Human Face". *New York Times*, p. 28. <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1995/01/29/832695.html?pageNumber=205>

Roberts, S. (2015, 22 ottobre). "Revealing Riis's Other Half of New York". *New York Times-Lens*. <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2015/10/22/revealing-riis-other-half-of-new-york/>.

Roosevelt, T. (1906, 14 aprile). "Address of President Roosevelt at the laying of the corner stone of the office building of the House of Representatives (The Man with the Muck-Rake)" [Discorso pubblico]. Voices of Democracy. <https://voicesofdemocracy.umd.edu/theodore-roosevelt-the-man-with-the-muck-rake-speech-text/>

Baker, K., "Interview With Martin Scorsese", <https://kevinbaker.info/interview-with-martin-scorsese/>.