DOPPIOZERO

Industria e fotografia

Giorgio Bigatti
15 Ottobre 2016

L'interesse per la fotografia industriale in Italia è nato qualche decennio fa nell'alveo degli studi, allora in piena fioritura, sulla storia del movimento operaio e sindacale. Sono emblematici di quella stagione lontana i titoli dei due volumi che dissodarono il campo, *La fatica dell'uomo*, come appunto si intitolava il primo dei due, a cura di Cesare Colombo e Michele Falzone del Barbarò (Longanesi, Milano 1979) e la *Storia fotografica del lavoro in Italia 1900-1980* (De Donato, Bari 1980), curato da Aris Accornero, Uliano Lucas e Giulio Sapelli e introdotto da Arturo Carlo Quintavalle. In entrambi l'accento cadeva sul lavoro, inestricabilmente legato ai luoghi in cui veniva esercitato e dunque alla fabbrica, in tutte le sue componenti: gli edifici, lo spazio, le macchine, i volti e i gesti dei lavoratori, i momenti di socialità dentro e fuori gli stabilimenti. In quei lavori pionieristici paradossalmente a restare un po' sullo sfondo erano i fotografi: di molti autori non si conosceva molto più che il nome e incerti erano i loro rapporti con la committenza, con il rischio di collocare la fotografia industriale in un genere minore.

Per una piena comprensione del fenomeno della fotografia industriale sarebbero stati necessari ulteriori lavori di scavo negli archivi. Nel 1996 Duccio Bigazzi aveva dato conto della ricchezza di materiali che si venivano scoprendo in seguito all'apertura degli archivi aziendali (*Gli archivi fotografici e la storia dell'industria*). Si trattava di un inventario ricco di idee e di suggestioni che, ben lungi dall'aver esaurito la loro forza euristica, lo stesso Bigazzi aveva messo alla prova in precedenti assaggi al tema: penso al capitolo *Foto di gruppo* nel suo volume capolavoro sul *Portello* (FrancoAngeli, Milano 1988), e al più compiuto lavoro sulla *Fotografia dell'acciaio* alla Falck (Libri Scheiwiller, Milano 1992). Oggi Angelo Pietro Desole ha fatto un passo ulteriore, diversamente curvato, tracciando un quadro della *Fotografia industriale in Italia 1933-1965* (Editrice Quinlan, San Severino Marche 2015) capace di tenere conto dei molti elementi ideologici, estetici, commerciali che la agitano e anche delle maggiori individualità che negli anni ne hanno disegnato il profilo.

L'indagine sugli archivi ci ha restituito, insieme alle immagini fotografiche, il profilo dei loro autori e il paesaggio si è improvvisamente animato. Accanto agli Alinari, dai cui archivi erano usciti i primi materiali sui mestieri e la vita dei ceti popolari, abbiamo imparato a conoscere nomi di studi specializzati e di singole personalità, alcune di notevole caratura. Tranne le imprese dotate di laboratori fotografici interni (come Ansaldo, Fiat, Breda o Ercole Marelli), le aziende facevano ricorso a professionisti esterni, con i quali finivano per istituire un rapporto privilegiato. Sono noti, fra i tanti, i casi dello studio Chiolini per l'area pavese e di Negri per quella bresciana, la collaborazione di Sandro Da Re con la Dalmine o quella di Giulio Parisio con l'Italsider di Bagnoli e l'Olivetti di Pozzuoli. Con riferimento a Olivetti non si può non ricordare la gamma di collaborazioni che anche sul piano della fotografia industriale hanno reso quella di Ivrea una storia a sé: Henri Cartier-Bresson, Ugo Mulas, Gianni Berengo Gardin, Gabriele Basilico ecc.

I nomi da citare sarebbero naturalmente molti di più, a partire da quello di inizio Novecento di Luca Comerio, autore di una straordinaria fotografia dei lavoratori Pirelli che nella loro numerosità erano la

manifestazione plastica di una realtà che aveva pochi paragoni nella Milano di allora. Ma anche da questo elenco di nomi, scarno e consapevolmente incompleto – ai quali bisogna aggiungere almeno Vincenzo Aragozzini, che aveva fatto il suo apprendistato da Comerio, e Roberto Zabban, che dopo essersi fatto le ossa presso lo studio Giancolombo, avrebbe scelto la fotografia industriale come proprio ambito di lavoro – possiamo vedere come accanto a solidi professionisti abbiano intrattenuto un proficuo rapporto con l'industria autentici maestri della fotografia.

Un altro caso, memorabile per intensità di risultati, è quello di Bruno Stefani, che campeggia nella ricostruzione di Desole, anche se la sua figura e quella degli altri protagonisti sono inserite opportunamente all'interno di una narrazione corale scandita sulle grandi cesure del Novecento: gli anni Trenta, la guerra e infine la ripresa e gli anni del miracolo economico.

Come la fotografia industriale anche il suo studio si muove al confine tra diversi ambiti. Desole non può evitare di riferirsi al contesto economico e qui la sua ricostruzione non sempre appare convincente. Non molti, credo, sarebbero d'accordo sul fatto che negli anni Trenta in Italia l'industria "conobbe una crescita senza precedenti" (p. 45), e con una "politica di chiaro appoggio" da parte dello Stato (che certo vi fu, ma proprio per evitare il collasso di quella industria che una gravissima crisi finanziaria rischiava di trascinare nell'abisso). Ma si tratta di peccato veniale. Una ulteriore riflessione merita piuttosto la rappresentazione che l'autore dà del periodo come un momento di particolare rigoglio per la cultura artistico-visiva italiana. Certo, oggi sappiamo che aveva torto Norberto Bobbio a dire che non era esistita una cultura fascista, né possiamo dipingere l'intero ventennio come un periodo di chiusura che avrebbe isolato il paese dalla modernità. Se così fosse non si comprenderebbero figure come Bruno Stefani, Antonio Boggeri e le stesse tensioni che animavano i fautori del rinnovamento della grafica, e che avevano in Guido Modiano e Attilio Rossi i propri alfieri e in Edoardo Persico un sicuro punto di riferimento. Tutti perfettamente informati di quanto agitava la scena europea e in particolare, per l'ambito della fotografia e della grafica, della lezione del Bauhaus, i cui echi avrebbero trovato un sensibile interprete in Alexander "Xanti" Schawinsky dal 1933 al '36 collaboratore in quel crocevia di intelligenze creative che fu lo studio Boggeri. E si potrebbe continuare.

Tuttavia sembra eccessivo enfatizzare, come fa l'autore, la presunta eccezionalità di quel momento: "Il 1933 fu davvero un anno straordinario per la cultura italiana [...] un percettibile entusiasmo permeava ogni ambito della cultura, dell'architettura, che visse un periodo di irripetibile fecondità, alla pittura, alla grafica, alla fotografia. Le arti visive esplorarono incessantemente ogni possibile risorsa espressiva e invasero con le loro idee ogni campo della vita" (p. 35). In questo modo si finisce per sottovalutare il carattere totalitario del regime dimenticando quali fossero le reali condizioni del paese negli anni tra le due guerre.

Lo sviluppo della fotografia industriale nel corso degli anni Trenta ha diverse motivazioni estetiche e ideologiche, ma riflette anzitutto l'ampliarsi del mercato. Diverse grandi imprese celebrano in pubblicazioni giubilari la loro storia e affidano all'immagine fotografica il compito di illustrare i traguardi raggiunti. La fotografia si fa allora racconto, superando l'impostazione statica delle fotografie ottocentesche con gli operai immobili in posa davanti alle macchine e le linee produttive rigidamente allineate. Si definiscono nuovi codici visivi. Le cattedrali del lavoro sono riprese secondo i moduli della fotografia razionalista, "concedendosi delle incursioni nell'avanguardia pura quando si trattava di ritrarre ciminiere dal basso, strutture metalliche intersecantesi, tubi, pensiline, sventramenti paesaggistici". Riprendo la citazione da Desole e la completo con un riferimento al lavoro, polarità ineludibile della fotografia industriale. In quegli anni si afferma "un nuovo modo di raccontare il lavoro, un senso epico della fatica con l'operaio al centro, che diventava simbolo del coraggio e del dominio dell'uomo sugli elementi più virulenti" (p. 52). Questo è vero tanto per i reportage di Bruno Stefani sul lavoro in miniera realizzati per la Montecatini, quanto per le

immagini di Vincenzo Aragozzini della costruzione del grande insediamento della Snia a Torviscosa nel 1938, straordinario esempio di *company town* sorta dal nulla ridisegnando e bonificando il paesaggio palustre (*Torviscosa, la città della cellulosa*, Alfieri e Lacroix, Milano 1941). Inoltrandosi nella seconda metà degli anni Trenta e cominciandosi a risentire le spinte al riarmo gli spazi della fotografia industriale vennero restringendosi quando non del tutto piegati a fini propagandistici.

Negli anni Cinquanta la modernità intravista negli anni Trenta in isole ristrette del paese si generalizza trovando nell'industria e nella ripresa dei consumi la spinta che le era mancata in precedenza. Anche per la fotografia industriale si apre una nuova stagione che vedrà fianco a fianco la vecchia generazione e una serie di nuovi professionisti per i quali l'industria non è l'ambito esclusivo di impegno. In parte lo si è visto. Protagoniste di questa fase diventano le riviste aziendali, che alla funzione tradizionale di bollettino tecnico e di volano dell'identità aziendale aggiungono ora la consapevolezza dell'importanza degli aspetti grafico-visivi, almeno nei casi migliori, e l'ambizione a dialogare con la società. Sarà per molti fotografi della nuova generazione l'occasione per sperimentare nuovi linguaggi come convincentemente mostra Desole, evidenziando l'asimmetria visiva tra due servizi di Federico Patellani e Ugo Mulas usciti sulla rivista "Pirelli" a dieci anni di distanza, dedicati ai lavori del traforo del Bianco.

Resta sul fondo una domanda a cui non si può sfuggire: quanto ha pesato nelle scelte dei fotografi la committenza? Una questione a cui Desole risponde convincentemente così: "La fotografia industriale non è tanto un soggetto, una tecnica, uno stile, quanto piuttosto un rapporto, la sottile mediazione tra esigenze propagandistiche, divulgative e comunicative di un'azienda e il gusto, la cultura visiva, lo stile di un fotografo" (p. 22).

Una frontiera mobile divide dunque il fotografo dal suo oggetto. Resta fermo un punto: non esiste fotografia industriale indipendente dalla committenza. Fino agli anni Sessanta quello delle fabbriche era un mondo a parte, precluso a sguardi esterni. C'è una pagina di Ottieri che restituisce perfettamente questo senso di esclusione: "La più fitta città industriale della nazione è un deserto. Il lavoro si è succhiato tutti, dentro i muri, e Stalingrado [Sesto San Giovanni] sembra abbandonata. Non ci sono nemmeno i rumori. Soltanto il puzzo di gomma della Pirelli si fa vivo, spia che qualcosa sta succedendo, mescolandosi all'aria grigia, aggiungendosi alla nebbia contro il sole giallastro" (*Linea gotica. Taccuino 1948-1958*, Guanda, Parma 2001, p.).

Il libro di Desole si chiude qui, dopo aver ricordato che quei muri sarebbero stati travolti nel corso degli anni Sessanta dalla forza dirompente del conflitto sociale. Piergiorgio Tiboni, funzionario della Fim Cisl di Milano, racconta di quando nel febbraio del '69, recatosi alla Borletti impegnata in una vertenza, venne sollevato e catapultato all'interno dello stabilimento mentre un improvvisato corteo di donne lo seguiva al grido di "assemblea, assemblea" (*Il coraggio di volare*, Guerini e associati, Milano 2016, pp. 37-38). Era lo sfondamento anche simbolico di una barriera. Il segno che il clima in fabbrica era cambiato. Di lì a pochi mesi, il rinnovo del contratto dei metalmeccanici sarebbe stato l'innesco di un ciclo di lotte che si sarebbe protratto per oltre un decennio.

L'esplodere della conflittualità sociale avrebbe lacerato irrimediabilmente anche il filo di una collaborazione fra intellettuali e industria che aveva avuto nella Olivetti il suo momento più alto, ma che in nome dell'incontro fra cultura tecnica e umanistica aveva animato le pagine di "Civiltà delle macchine" creata da Leonardo Sinisgalli. La fotografia industriale è costretta a cambiare pelle. L'obiettivo si sposta dalle industrie ai suoi attori e trova in una nuova generazione di fotografi i suoi partecipi interpreti. Gli operai sono di nuovo al centro della scena. Non più come un tempo semplici appendici delle macchine e misura del loro gigantismo. Ora in primo piano è una nuova classe operaia, giovane, spinta in fabbrica dal disperato desiderio di riscatto sociale, lo stesso che l'aveva indotta ad abbandonare le campagne del Mezzogiorno da cui in gran parte proviene. Uliano Lucas e Tano D'Amico furono probabilmente i migliori interpreti di quella stagione vibrante di illusioni. Ma ormai il diaframma tra la fabbrica e la società era rotto e così le foto di fabbrica dall'interno si moltiplicano in misura esponenziale. La fotografia industriale aveva concluso il suo compito e da questo momento sarebbe entrata a far parte di apparati comunicativi sempre più sofisticati, chiamati a dare forma simbolica all'identità aziendale e al sogno di una società pacificata in cui il conflitto sia un lontano ricordo.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

Sistema Arhivistic Naz