



La fotografia di viaggio nell'immaginario visivo di Eugene Berman

Ilaria Schiaffini

Sapienza Università di Roma

Dipartimento Storia Antropologia Religioni Arti Spettacolo

Contact ilaria.schiaffini@uniroma1.it

Questo contributo indaga il ruolo della fotografia di viaggio nell'opera di Eugene Berman dagli anni Cinquanta in poi, a partire da una prima ricognizione nel suo archivio presso l'American Academy di Roma. Dopo il primo ricorso all'apparecchio fotografico in occasione del suo viaggio in Messico del 1947, Berman ritrae negli anni diverse città storiche e siti archeologici in Egitto, Libia e soprattutto in Italia, fonte di ispirazione originaria della sua arte, dove si stabilisce definitivamente nel 1957. Oltre a evidenziare alcuni riscontri con l'opera grafica e pittorica, il contributo tratteggia il peculiare processo di archiviazione delle fotografie in un atlante visivo di sapore warburghiano, il loro ordinamento nel dispositivo dell'album e la loro rimediazione nella creazione artistica. La trasposizione e il montaggio delle fonti fotografiche in vedute immaginarie, la dialettica tra la fedeltà al vero e l'*inventio* creativa, nonché il cortocircuito tra tempi e luoghi diversi, che trapela dalle sue opere, fanno di Berman il singolare precursore di una sensibilità postmoderna, mentre l'uso dell'immagine riprodotta assume oggi un grande interesse sotto la prospettiva dei Visual Studies.

This paper investigates the role of travel photography in Eugene Berman's work from the 1950s onward, based on an initial survey of his collection at the American Academy in Rome. After his first recourse to the camera during his 1947 trip to Mexico, Berman photographed over the years various historic cities and archaeological sites mainly in Italy, the original source of inspiration for his art, where he settled permanently in 1957. In addition to highlighting some correspondences with the graphic and pictorial work, the essay outlines the making of a kind of visual topographical atlas, Warburg inspired, the arrangement of photographs in the album device, and their remediation in art creation. The transposition and montage of photographic sources into imaginary views, the dialectic between fidelity to the real and creative *inventio*, as well as the short-circuit between different times and places that seeps out of his works make Berman the singular forerunner of a postmodern sensibility, while the use of the reproduced image assumes great interest today from the perspective of Visual Studies.

Eugene Berman, American Academy Archive, Travel Photography, Journey to Italy, Aby Warburg' Atlas

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 30 November 2024; **Accepted** 31 December 2024; **First Published** March 2025

Citation Ilaria Schiaffini, *La fotografia di viaggio nell'immaginario visivo di Eugene Berman*, «La Diana», 7-8, 2024, pp. 242-266.
DOI 10.36253/ladiana-3396

Copyright © 2024 Ilaria Schiaffini

This is an open access, peer-reviewed article published by Università di Siena (<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

La fotografia di viaggio nell'immaginario visivo di Eugene Berman

Ilaria Schiaffini

Il viaggio è tema caratterizzante della biografia e dell'opera di Berman. Prima di essere *topos* romantico, connesso con la tradizione del *Grand tour*, esso fu per Berman la dolente necessità di un esule, costretto più volte da circostanze esterne a lasciare la sua residenza. Nato a San Pietroburgo, dove ebbe una formazione europea e cosmopolita, per le conseguenze della rivoluzione di ottobre lasciò la Russia per stabilirsi a Parigi nel 1920. Nel 1936 inoltò le nutrite fila della diaspora di artisti e intellettuali verso gli Stati Uniti:¹ qui trovò pronta accoglienza attorno al circolo di Hartford di Chick Austin, Julien Levy e James Thrall Soby, che lo inserirono in una tendenza 'neoromantica' insieme Christian Bérard, Pavel Tchelitchew, Léonid Berman e Christian Tonny.² L'Italia, e Roma nello specifico, fu la sua terza patria, agognata e questa volta liberamente scelta per la volontà di ricongiungersi alle fonti di ispirazione alle quali si era da sempre abbeverato. Al 1922 risaliva, infatti, il suo primo viaggio nel Belpaese, dove da allora in poi si recò quasi ogni anno fino al trasferimento a New York, guidato da una *sensiblerie* malinconica di dichiarata ispirazione dechirichiana. Dal 1957 trovò, infine, stabile dimora nel Palazzo Doria Pamphilj a Roma, dove si spense nel 1972.

Nel corso degli anni Cinquanta il viaggio in Italia, inteso come un percorso sospeso tra la realtà esperita e quella immaginata, tra il ricordo e la sua trasfigurazione fantastica, occupa gran parte delle energie creative di Berman. Lo testimoniano le maggiori raccolte di disegni pubblicate nel decennio (il *Viaggio in Italia* del 1951 e le *Imaginary Promenades in Italy* del 1956), oltre al volume sulla sua opera grafica uscito nel 1971.³ Nel fondo di Eugene Berman presso il Photographic Archive dell'American Academy in Rome (d'ora in poi AAR) sono conservate diverse decine di album fotografici, la maggior parte dei quali è dedicata ai viaggi in diverse località italiane, oltre che in Messico, Egitto e Libia. Questo contributo si propone di indagare le relazioni tra la fotografia di viaggio e l'immaginario visivo dell'artista, analizzando nello specifico alcune opere collocabili negli ultimi vent'anni della sua attività.

La prima attività fotografica: il viaggio in Messico

Nell'inquadrare il lavoro di Berman nell'ambito di un'attitudine romantica, nel 1935 Soby evidenziava l'importanza dell'esperienza

diretta dei luoghi mediante il viaggio.⁴ Questo implica sempre strutturalmente un confronto con l'alterità: geografica, innanzitutto, ma anche culturale e cronologica. Il viaggio in Messico fu per Berman la prima opportunità di misurarsi con una civiltà remota, oltre che con popolazioni e paesaggi diversi da quelli abituali. Mosso da una necessità urgente, sebbene non meglio identificata, di soggiornare a lungo in quel Paese, nel 1947 egli aveva ottenuto a una Fellowship del Guggenheim Foundation per studiare l'architettura coloniale spagnola, rinnovata anche l'anno successivo.⁵

Nei quattro mesi del suo primo soggiorno scattò numerose fotografie con un apparecchio Kodak Brownie.⁶ Accanto alle riproduzioni dell'architettura coloniale, al servizio della ricerca, una parte delle immagini ritrae anche i paesaggi desertici, le testimonianze delle civiltà inca e azteche e le popolazioni indie nella loro quotidianità.⁷ Donne e bambini sono spesso ritratti di spalle, inconsapevoli dello sguardo del fotografo, che sembra temperare la curiosità del turista con il pudore dettato dalla distanza culturale; una cautela, questa, che potrebbe essere stata rinforzata dalla nota diffidenza delle popolazioni indigene per il potere magico dell'apparecchio. Racconta Berman che il suo viaggio fu contrassegnato da sentimenti misti di piacevolezza e di paura, provocati da un senso della morte: quest'ultimo era trasmesso non solo dai monumenti archeologici e dai rituali delle popolazioni native, ma anche dalle condizioni di estrema povertà delle persone che incontrava.⁸

L'apparecchio fotografico si affiancò così al taccuino da disegno, senza però mai sostituirlo. Più di vent'anni dopo, Berman dichiarerà a Paul Cummings che, nel suo lavoro in generale, la realtà rimaneva sempre un punto di partenza per la sua opera:

that is a remembrance of a place, a building, a particular thing, or a person, something that I have come in contact with and that has struck me, and that remains. It may be something that I saw and that I sketched. Or maybe even something that I photographed. You see, after a while I began photographing things so that I had a sort of personal archive.⁹

I primi effetti di questa pratica furono visibili nei lavori di tema messicano realizzati nel corso dei due anni successivi, come dimostrato da Mary Ann Panzer.¹⁰ Ad esempio, le immagini di bambine con il capo coperto, o del portatore di ceste, fissate con l'aiuto dell'obiettivo fotografico in altrettanti *topoi* visivi, furono poi 'ri-mediate' e trasferite nella finzione artistica.

La fotografia nel periodo americano di Berman

La familiarità di Berman con la fotografia precedette tuttavia la sua pratica diretta. È verosimile che tale interesse fosse stato stimolato dal contatto con Julien Levy: dopo l'incontro a Parigi negli anni Venti, questi divenne il suo primo gallerista americano, mentore e collezionista, nonché l'autore della sua prima monografia (1947).¹¹ Come noto, Levy aveva aperto la sua galleria a New York per promuovere la fotografia (oltre che il cinema d'avanguardia), che infatti domina la programmazione dei primi anni Trenta.¹² Autori come Henri Cartier-Bresson, Man Ray, George Platt Lynes, che esposero da Levy nei primi anni Trenta, sono del resto documentati negli archivi italiani di Berman.¹³

Dopo un paio di anni a New York, Berman si trasferì in California, dove trovò un ambiente a lui più confacente grazie alla presenza di molti altri artisti e intellettuali in fuga dall'Europa.¹⁴ Tra questi Igor Stravinsky, suo connazionale, che rimase uno dei suoi amici più stretti: nella sua villa di Los Angeles fu celebrato nel 1950 il matrimonio di Berman con l'attrice hollywoodiana Ona Munson. Nella città californiana questi poté frequentare, ad esempio, Man Ray, già conosciuto a Parigi¹⁵ e Ann Rosener, autrice di un celebre ritratto di Berman nel suo studio del 1947.¹⁶ Fotoreporter americana assoldata nel progetto della Farm Security Administration e poi trasferitasi a Los Angeles, fu brevemente sposata con Frank Perls, che nella sua galleria di Hollywood ospitò più di una mostra dell'artista russo.¹⁷

Un ulteriore avvicinamento al mondo dell'immagine riprodotta fu verosimilmente favorito dalle collaborazioni di Berman, in qualità di illustratore, per riviste come «Town & Country», «Fortune» e «Vogue-America», per le quali lavoravano schiere di affermati fotoreporter professionisti.¹⁸ A quegli stessi anni risalgono, infine, alcune possibili prove di fotomontaggio, i *Montages* (1945), composizioni di volti umanizzati sospesi sulla pagina nera. Alcuni di questi dettagli furono utilizzati come motivi decorativi su pietre e conchiglie, oppure incorniciate in raffinati trompe-l'oeil con marmorizzazioni e stucchi nell'allestimento d'autore della galleria *La Boutique* di Hollywood, realizzata nel 1945.¹⁹

Berman inventore di immagini

Il soggiorno americano lasciò un segno duraturo nel modo dell'artista russo di guardare all'immagine riprodotta, indicandogli nuove possibilità di adattare il suo immaginario visivo a *medium* diversi.

Secondo Rosamund Frost, indotto dalle necessità delle nuove committenze, negli Stati Uniti Berman dovette interrompere forzatamente l'alimentazione creativa dall'esperienza dei luoghi, e segnatamente di

quella originata dai viaggi, per dedicarsi per lo più allo smontaggio e al rimontaggio di temi e iconografie già parte del suo universo artistico.²⁰ Nel passare dalla pagina alla dimensione ambientale, Berman sperimentò inediti cambiamenti di scala e introdusse nuove combinazioni decorative di iconografie e motivi generati dal suo repertorio personale. A parere di Frost, fu la sua formazione di architetto a indicare la strada per dare un ordine alla sua riserva di immagini. Vitruvio, Serlio, Vignola, Palladio e Piranesi sono i nomi più spesso ricordati da Berman.²¹

Nell'esperienza americana si trovano, dunque, le origini non solo di un atlante fotografico potenzialmente infinito, che prese poi corpo a partire dal viaggio in Messico, ma di un nuovo metodo creativo, che oggi potremmo chiamare 'trans-mediale'. Esso diventa un sistema di *inventio* pittorica, come scrive nell'introduzione di quello che considera il suo vero *debut* romano, ovvero la mostra organizzata nel 1959 presso le gallerie de L'Obelisco e San Marco:

Il mio vero lavoro consiste nell'accettare questo universo visivo [...], e poi di procedere ad una poetica distruzione di esso. Ricomincia allora il processo di una nuova creazione, di una ricostruzione paziente e sapiente di quell'universo ammirato, amato e sacrificato per rifarlo in una visione del tutto nuova, ideata ed inventata dal pittore. Gli antichi libri di architettura spesso mostrano questa didascalia – opera invenzione di... e segue poi il nome dell'autore. Serlio, Piranesi, tanti tanti altri erano degli "inventori". Pochi lo erano più del Carpaccio. Ci fermiamo dunque su questa parola *Inventore* [...] Pittore dunque, scenografo architetto e inventore. Ecco, secondo me, il mio autoritratto.²²

Berman guarda all'architettura con lo sguardo dell'artista: lo confermano i trattatisti citati, Serlio²³ e Piranesi, fra i più apprezzati per l'importanza e la qualità delle tavole illustrative, che peraltro si trovano in compagnia di un pittore (Carpaccio). Nel termine 'inventio' si trova, in effetti, anche il rifiuto di considerare le proprie figurazioni in una chiave prettamente documentaria, evidenziando invece le questioni plastiche ed estetiche che il pittore mette in campo. Il suo quadro sulle *Colonne del Tempio di Paestum*, prosegue,

è naturalmente un ricordo visivo (però anche metafisico e fantastico) del famoso tempio greco, ma nello stesso tempo è anche una composizione lineare non meno precisa, calcolata e controllata di un quadro astratto di Mondrian, tutto basato su una pura magia di linee, di spazi colorati, misurati e calcolati al millimetro.²⁴

L'illusionismo scenografico dell'opera di Berman nasconde, infatti, nella maggior parte dei casi un montaggio di fonti incongrue, in stretta discendenza dalla lezione dechirichiana. Questo metodo operativo

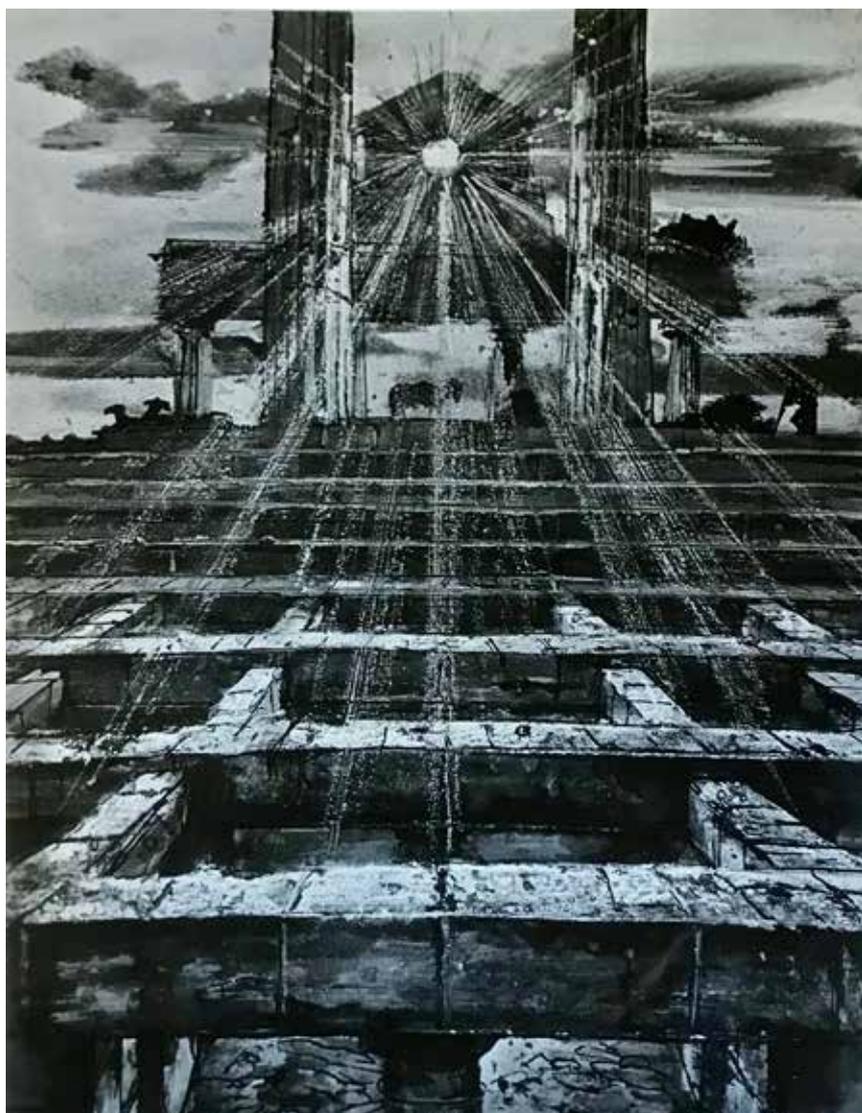
dell'artista russo, «which incorporated different elements, drawn from a variety of spatial and temporal realms, in a single canvas»,²⁵ è stato paragonato da Peter Benson Miller al collage, che rinviene in una serie di esperienze coeve nel panorama romano dei primi anni Cinquanta, a partire da Rotella. E al collage dada fa riferimento l'autore a proposito della collisione di reperti archeologici e di chiassosa contemporaneità, oltre che alla scrittura frammentaria, di Eleanor Clark in *Rome and a Villa* (1952), resoconto di un'americana alla scoperta della capitale, che fu illustrato da Berman.²⁶ Anche l'artista fa ricorso a fonti diverse, indagate con l'ausilio della fotografia, sebbene la sua *ars combinatoria* punti, piuttosto, a occultare le cesure tra i diversi frammenti per ricomporre scenari impossibili e sospesi nel tempo. In questo processo la fotografia interviene accanto al disegno come ausilio per l'architetto-scenografo-pittore.

Dall'obiettivo al pennello: una esplorazione dell'archivio fotografico di Eugene Berman presso l'American Academy in Rome

Una visione d'insieme sull'archivio di Berman presso l'AAR consente di entrare nella sua officina creativa, e di verificare le possibili relazioni tra la fotografia e il disegno (o la pittura) ispirati agli stessi luoghi. L'imponente raccolta comprende oltre 90 album fotografici e qualche migliaia di stampe singole, per un totale di circa 10.000 stampe, a cui vanno aggiunti un migliaio circa di negativi.²⁷ Le stampe hanno formati e dimensioni diverse (sono «contacts», ovvero provini, oppure «photos»), e sono per la maggior parte incollate su album tematici. Se si escludono quelli di carattere personale e quelli riservati alla documentazione del lavoro di Berman, gli altri sono organizzati in ordine topografico: tra questi Roma e dintorni, l'Etruria, Firenze, Lucca, Siena, Padova, Vicenza, Venezia, Napoli e dintorni, la Sicilia, il Messico, l'Egitto e la Libia. Quasi la metà del numero totale degli album (più di 40) raccoglie le riprese dei luoghi, mentre poco più di una decina è dedicata alle riproduzioni dei disegni ad essi ispirati. In alcuni casi Berman stampa i disegni fotograficamente (a contatto), ottenendo una immagine in controparte, bianca su sfondo nero, che assume un carattere spettrale. Nell'impaginarli a volte li affianca specularmente agli originali, come per verificare meglio le qualità formali dell'immagine. Negli album più strettamente fotografici, Berman annota quasi sempre i nomi degli autori, a confermare una sicura dimestichezza con il *medium*. Oltre agli autori contemporanei, di cui si è detto sopra (nota 13), essi includono ditte storiche come Anderson, Alinari, Brogi, Böhm, Esposito, Maurice Grosser, H. Brehme e altri. Attraversare

l'archivio di Berman è una impresa complessa, non solo perché manca una inventariazione dei singoli fototipi, ma anche perché le medesime immagini sono ripetute, sciolte e incollate su più album, in formati e in sequenze diverse, mettendo a dura prova il senso di orientamento dello studioso.

Raramente ci si trova di fronte a una documentazione fotografica realizzata *ad hoc* per un progetto artistico: è il caso, ad esempio, dei due Album sul Palio di Siena, che presentano fotografie dell'artista e dello studio Grassi utilizzate per un servizio pubblicato nel 1964 sulla rivista «Holidays».²⁸ Di norma, invece, le fotografie di viaggio offrono una riserva di immagini che, una volta repertoriata in ordine topografico, viene poi utilizzata liberamente anche a distanza di anni.



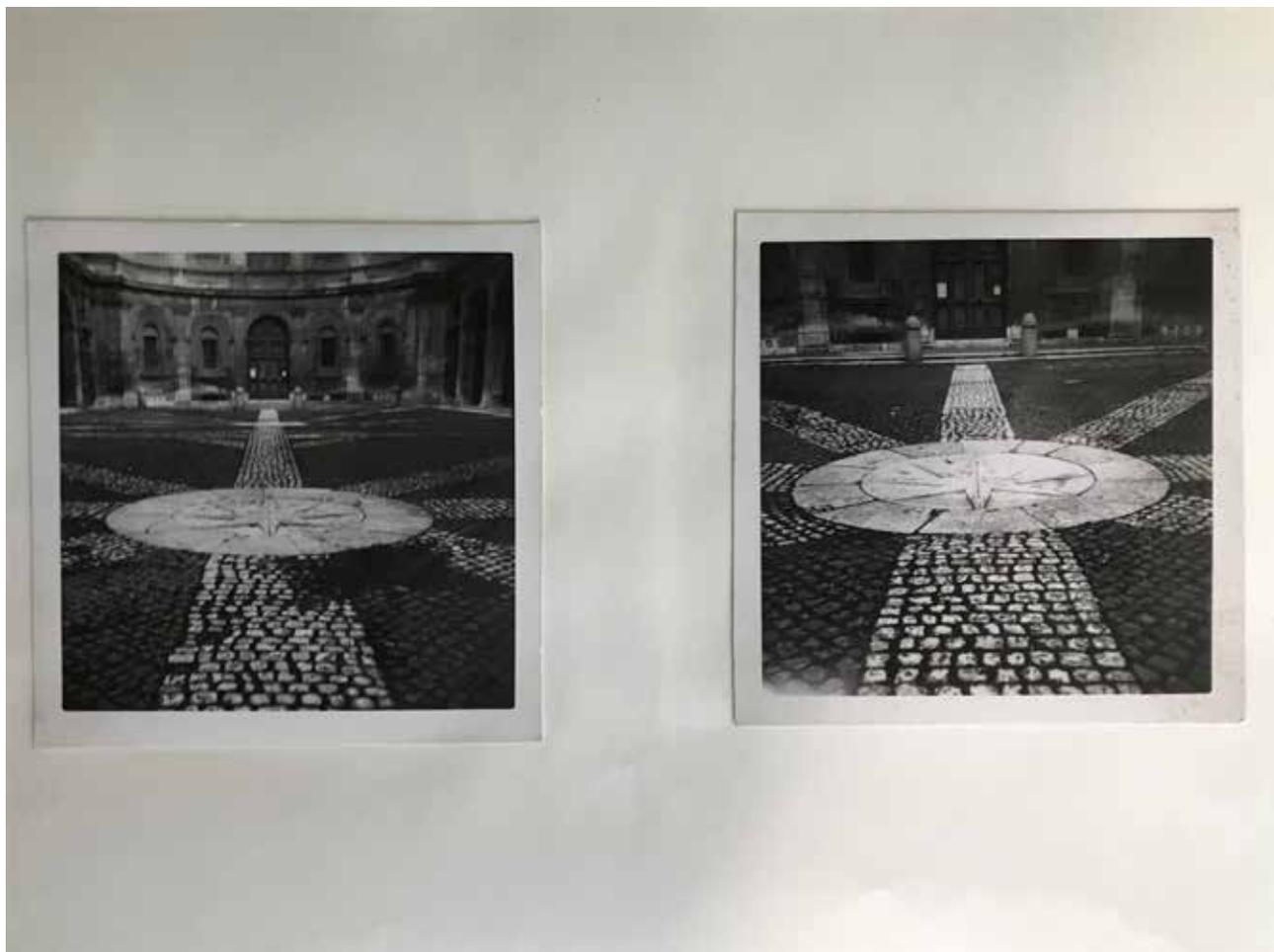
1. Eugene Berman, *Sunset over the Temple of Paestum*, 1961.



2. Fotografia del sito archeologico di Paestum, dall'Album *Contact Photos Napoli e dintorni Roma Firenze Pisa Venezia 1960*. Crediti: Courtesy American Academy in Rome, Photographic Archive, Berman Collection.

Il 'viaggio in Italia' è il tema maggiormente rappresentato nell'archivio dell'AAR, ed è quello sul quale Berman struttura con maggiore continuità il suo metodo di *inventio*. L'incongruità del montaggio da fonti diverse e i repentini cambi di scala, già affiorati in alcuni suoi quadri dei primi anni Trenta, come *The Magic Circle. Venice* o *The Adriatic* (entrambi del 1932), alimentano nel dopoguerra il lessico di base, dirompente per la sfrenatezza degli accostamenti di fantasia, che caratterizza l'arte matura di Berman; e in particolare la grande quantità di disegni dedicati al gran tour nel Belpaese.

Negli album dei viaggi a Napoli e dintorni si possono rinvenire confronti particolarmente stringenti tra le fotografie e le opere di Berman. Le riproduzioni dei templi di Paestum, sopra citati, sono con ogni probabilità le fonti di alcuni quadri dei primi anni Sessanta, nelle quali interviene con deformazioni prospettiche, o aggiungendo elementi architettonici di fantasia. Si vedano, in particolare, le diverse versioni di rovine di un tempio greco al tramonto, come *Sunset over the Temple of Paestum* (1961, fig. 1), che riprendono un positivo dell'album *Fotogra-*

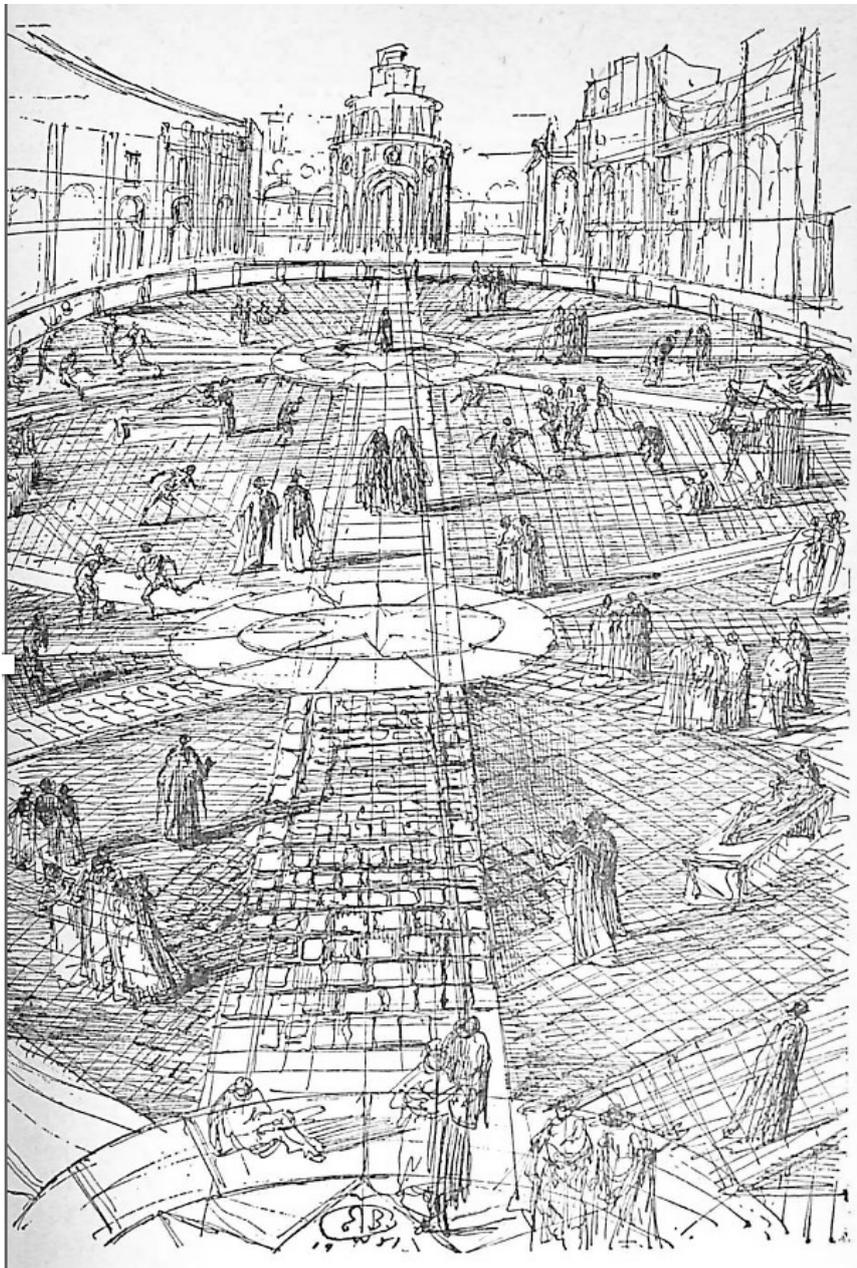


fie – *Contact photos - Napoli e dintorni* (fig. 2). Non sempre, tuttavia, sono i suoi scatti ad essere utilizzati come fonte: ad esempio nel caso di *Veduta immaginaria di un anfiteatro partenopeo vicino al mare* (1959) egli preferisce rifarsi alla veduta di Capua tratta da una cartolina Alinari (1900).²⁹

Difficilmente Berman trasferisce nel disegno l'intera scena; più spesso ne estrae un dettaglio, attorno al quale costruisce ambientazioni di fantasia, spesso assemblando insieme particolari estratti da altri contesti. In *Rome and a Villa* il cortile di Sant'Ivo alla Sapienza, della quale sono conservati alcuni positivi (fig. 3), è trasformato dall'artista in un'ampia piazza, resa ancor più magniloquente dalla prospettiva a volo d'uccello e dai palazzi che sembrano piegarsi indietro su ogni lato (fig. 4).³⁰

È possibile che il *close-up* fotografico suggerisca la possibilità di ingrandire sul foglio di carta singoli elementi scultorei, ovvero dettagli architettonici. La mano colossale di Costantino nel Palazzo dei Conservatori,

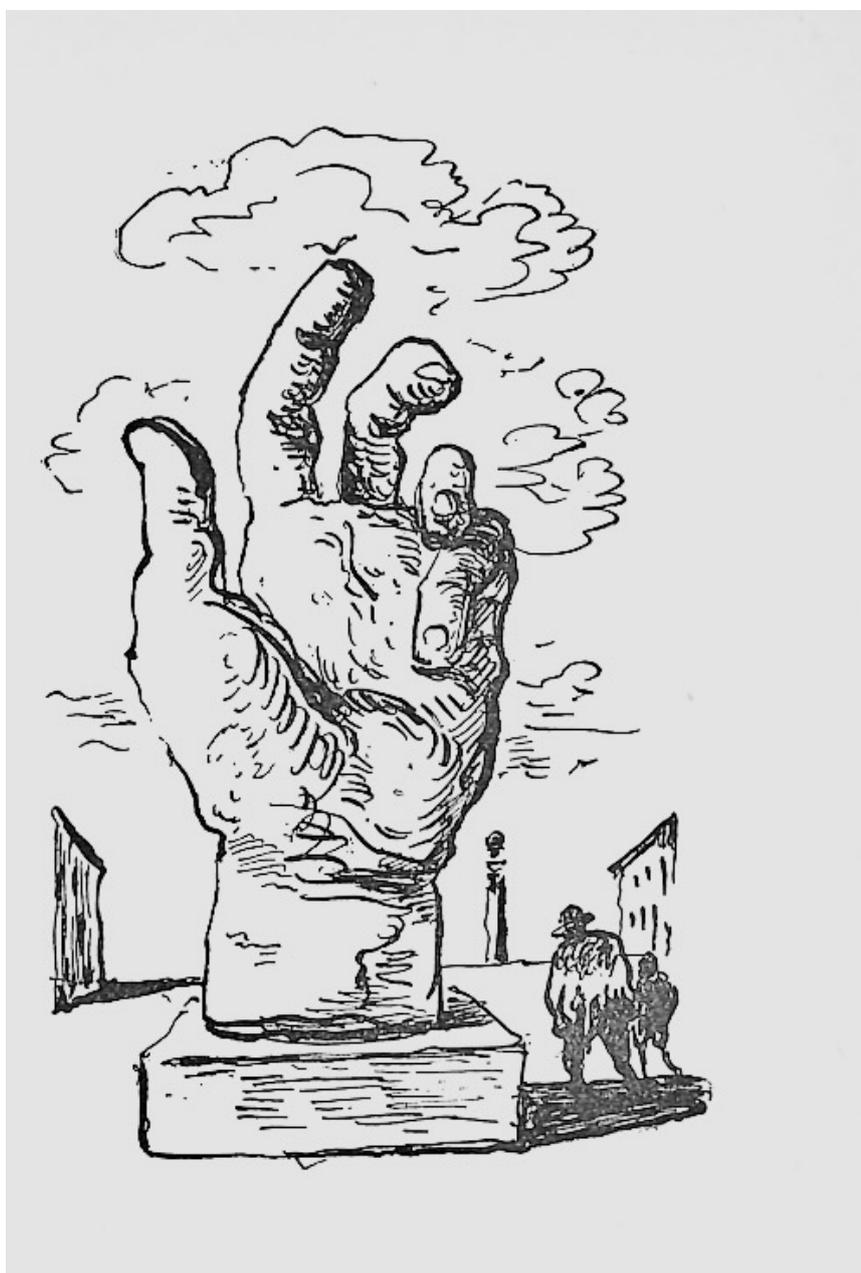
3. Fotografia del cortile di Sant'Ivo alla Sapienza, dall'Album *Contact Photos Napoli e dintorni Roma Firenze Pisa Venezia 1960*. Crediti: Courtesy American Academy in Rome, Photographic Archive, Berman Collection.



4. Eugene Berman, *Il cortile di Sant'Ivo alla Sapienza*, in Eleanor Clark, *Rome and a Villa*, 1952, Doubleday & Company, inc., Garden City, New York 1952, p. 231.

inquadrata dall'obiettivo³¹ campeggia isolata nel disegno di apertura di *Rome and a Villa* (fig. 5). Qui si trasforma però in un monumento urbano, con tanto di piedistallo, ulteriormente ingigantito grazie all'affiancamento di due piccole sagome di un vecchio e un bambino. La possibile fonte fotografica non è tuttavia esclusiva, ma si fonde con i modelli della tradizione pittorica. Nel disegno di Berman le dita del monumento sono ritratte nell'atto di dischiudersi, in un processo di animazione della scultura che sembra proseguire quanto già proposto da Johann Heinrich

Füssli nella celebre *Disperazione dell'artista di fronte alla grandezza delle rovine antiche* (1778-1780). La citazione di una delle più emblematiche messe in scena dell'inadeguatezza dell'uomo contemporaneo davanti alla sublimità dell'antico consente, fra l'altro, di precisare la diversa visione di Berman. L'artista sconcertato di Füssli è da lui sostituito da due viandanti, simboli della fase iniziale e conclusiva del ciclo vitale dell'individuo, che rappresentano l'itinerario dell'umanità tra gli scorci e i reperti di una scenografia immaginaria, dal sapore anacronistico.



5. Eugene Berman, frontespizio in Eleanor Clark, *Rome and a Villa*, 1952, Doubleday & Company, inc., Garden City, New York 1952.



6. Eugene Berman, Disegno del sito archeologico di Leptis Magna, dall'Album *Leptis Magna 1968*. Crediti: Courtesy American Academy in Rome, Photographic Archive, Berman Collection.

In quello che può essere paragonato a un sogno ad occhi aperti, spesso l'artista gioca a riportare in vita le sculture del passato. La dialettica tra animato e inanimato è del resto uno dei temi dechirichiani di maggior fortuna tra i surrealisti, e trova ampio riscontro nelle ricerche visionarie di ispirazione archeologica che emergono in Italia dagli anni Quaranta in poi. Nei disegni del viaggio a Leptis Magna del 1968, raccolti in un album e in parte esposti in una mostra alla Galleria La Medusa di Roma,³² Berman sembra divertirsi a dare vita ai volti scolpiti sui clipei, che l'apparecchio fotografico ritrae nella stessa identica posa (fig. 6). È Raffaele Carrieri, già autore del testo per il *Viaggio in Italia* del 1951, a coglierne le caratteristiche con la penna del poeta. Nel *Saluto a Eugene Berman* si legge: «Le statue, le statue fanno sangue / E la sacra notte

rosa è delle tarme. / Simile all'arpa infranta / l'esule grido della civetta / strappa il silenzio ai marmi / E lo confida all'anima».³³

Nelle opere di Berman non si trovano solo le vestigia del passato, ma anche scorci di attualità, come l'albero sradicato tra le rovine di Leptis Magna o le distese di ancore sul litorale libico. In *Napolitana. The Cross* (1959, fig. 7) il porticato di un palazzo di Napoli, affollato di persone sedute a terra tra le lenzuola stese, viene ripreso quasi alla lettera dalla fonte fotografica (fig. 8), se si eccettuano le cancellature dei graffiti urbani e di altri particolari architettonici, volte a eliminare ogni possibile precisazio-



7. Eugene Berman, *Neapolitana. The Cross*, 1958.



8. Fotografia di un porticato con panni stesi a Napoli, dall'Album *Napoli e dintorni - Fotografie, 1959-1960*. Crediti: Courtesy American Academy in Rome, Photographic Archive, Berman Collection.

ne di contesto. Un elemento secondario, ma caratterizzante, del repertorio bermaniano, è costituito dalle lenzuola rigonfie dal vento: nell'archivio numerose sono le distese di panni in quartieri popolari fotografate in diverse città italiane (Napoli, Genova, Roma), a volte tratte da repertori di genere e costumi popolari tardo-ottocenteschi. File di panni stesi dominano una serie nutrita di vedute di città italiane realizzate a disegno o a gouache, quasi un controcanto rispetto alla celebrazione del passato e un monito, dolente ma bonario, a ricordare la caducità di ogni cosa.

Scorrendo gli album della fototeca romana colpisce la ricorrenza di alcuni tipi iconografici: uno di questi è rappresentato dai bambini nelle strade con il capo coperto da un velo, che Berman raduna in un repertorio fotografico di estesa latitudine geografica e cronologica: dalla venditrice di terraglie di Alinari alle ragazze messicane di Cartier-Bresson, dalle fanciulle di spalle da lui stesso riprese nel viaggio del 1947 alla bambina ritratta da Helen Levitt in una strada newyorkese di fronte alla porta di casa (fig. 9). Una scherzosa conferma della stereotipizzazione dell'universo visuale dell'artista è la fotografia di una bambina indiana accucciata a terra col capo coperto, che nel retro, porta la scritta: «Example of Bermanian influence on Indian Reality».³⁴

Tra le fotografie dedicate all'infanzia, spicca quella di una bambina che gioca con la palla (fig. 10), di mano di Charles Henri Ford (1908-2002). Poeta, regista, e autore di collage, oltre che di fotografie,³⁵ attraverso la sua rivista «View» fu uno degli artefici della circolazione del surrealismo tra gli Stati Uniti e l'Italia, in particolare tra New York e Roma, dove soggiornò ripetutamente nel dopoguerra insieme al compagno Pavel Tchelitchev. Il ritratto della bambina, che segue con lo sguardo la palla al culmine della sua traiettoria aerea, viene ripresa da Berman entro la se-

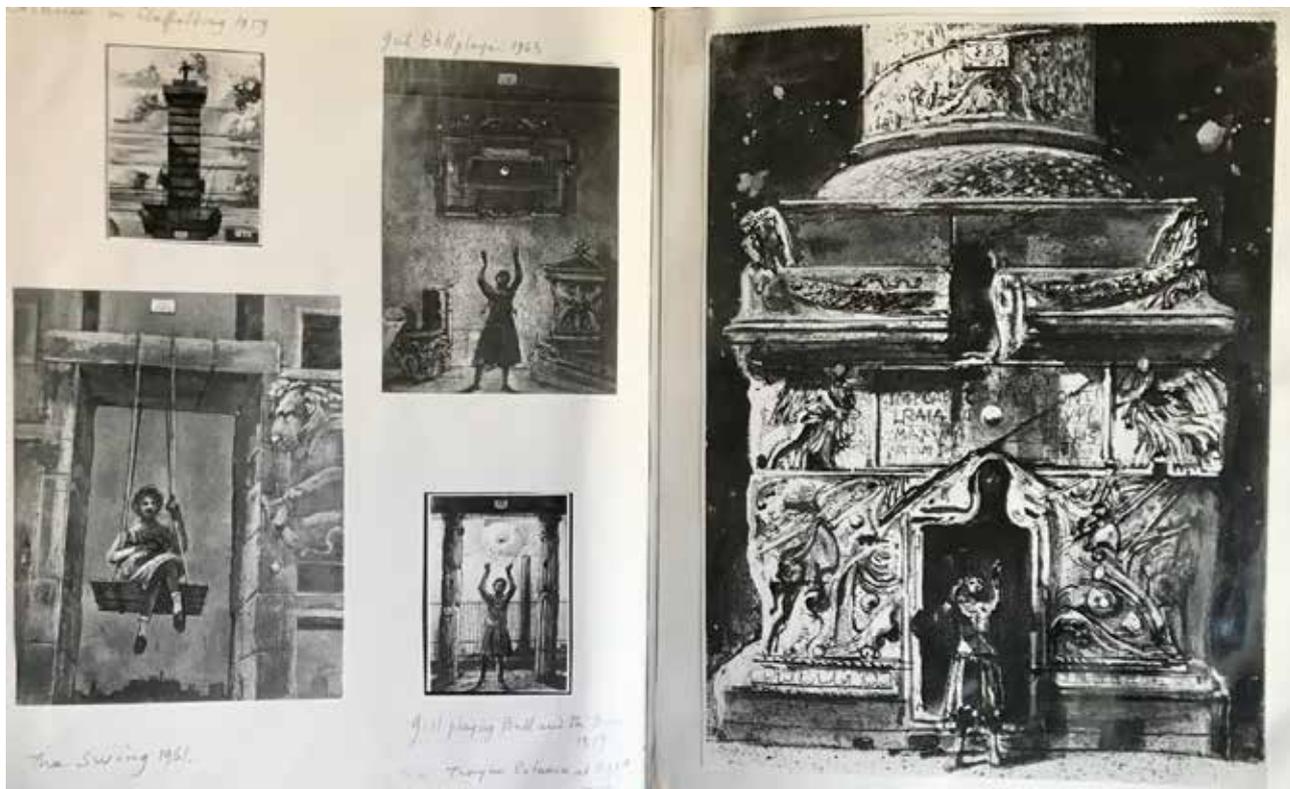


9. Helen Levitt, *N.Y.*, c. 1940.
Crediti: © Film Documents
LLC, courtesy Zander Galerie.



10. Charles Henri Ford,
Bambina che gioca con la palla.
Courtesy American Academy in
Rome, Photographic Archive,
Berman Collection.

rie *Roman Nocturnes*, 1959-1963 (fig. 11). Fulcro visivo delle immagini è la sfera che, incorniciata ora da una finestra tardomanierista, ora dalla luna, ora dall'iscrizione lapidea sul basamento della Colonna Traiana, viene riecheggiata da altri elementi circolari (dettagli architettonici, la luna, bagliori nel buio). L'ambientazione notturna evidenzia l'enigmaticità della ragazza, inducendo a dubitare della sua reale consistenza. Un'altra fotografia di Ford ritrovata nel fondo Berman testimonia la familiarità tra i due. In *Shepherds of the Alban Hills V [L'Homme béliér]*



(fig. 12), una figura maschile tiene in piedi davanti a sé su due zampe un montone che, nel mostrare il ventre e gli attributi sessuali, scherma il corpo del pastore. Davanti all'obiettivo, il muso dell'animale si fonde con gli occhi dell'uomo in una sorta di *morphing*. A questa immagine può essere accostato *Boy holding a giant Ram's Head against a Palestrina landscape* (1961, fig. 13) di Berman, una reinterpretazione *en travesti* del mito del Minotauro. Qui l'uomo, in una posa analoga a quello fotografato da Ford, indossa sul volto una maschera di ariete, mentre alle sue spalle si intravede a terra una seconda testa inanimata del caprino. Contrappunto ulteriore a queste azioni, quella fotografata e quella disegnata, sono i numerosi scatti della testa di ariete in pietra, che apparteneva alla collezione di Berman. Sulla terrazza di Palazzo Doria Pamphilj a Roma, l'obiettivo ritrae tra il 1962 e il 1964 ora due operai in canottiera, ora lo stesso Berman (fig. 14), che mettono in atto una sorta di performance scherzosa con il reperto.³⁶ La scultura, grazie anche all'ausilio della fotografia, diventa così un accessorio di scena, che viene ripreso da Berman in diverse altre opere degli anni Sessanta.

Come si è potuto fin qui osservare, la fotografia non è mai una fonte precisa ed esclusiva, ma interviene in una complessa triangolazione

11. *Roman nocturnes*, menabò per *The Graphic Work of Eugene Berman*, Potter, New York, 1971. Crediti: Courtesy American Academy in Rome, Photographic Archive, Berman Collection.

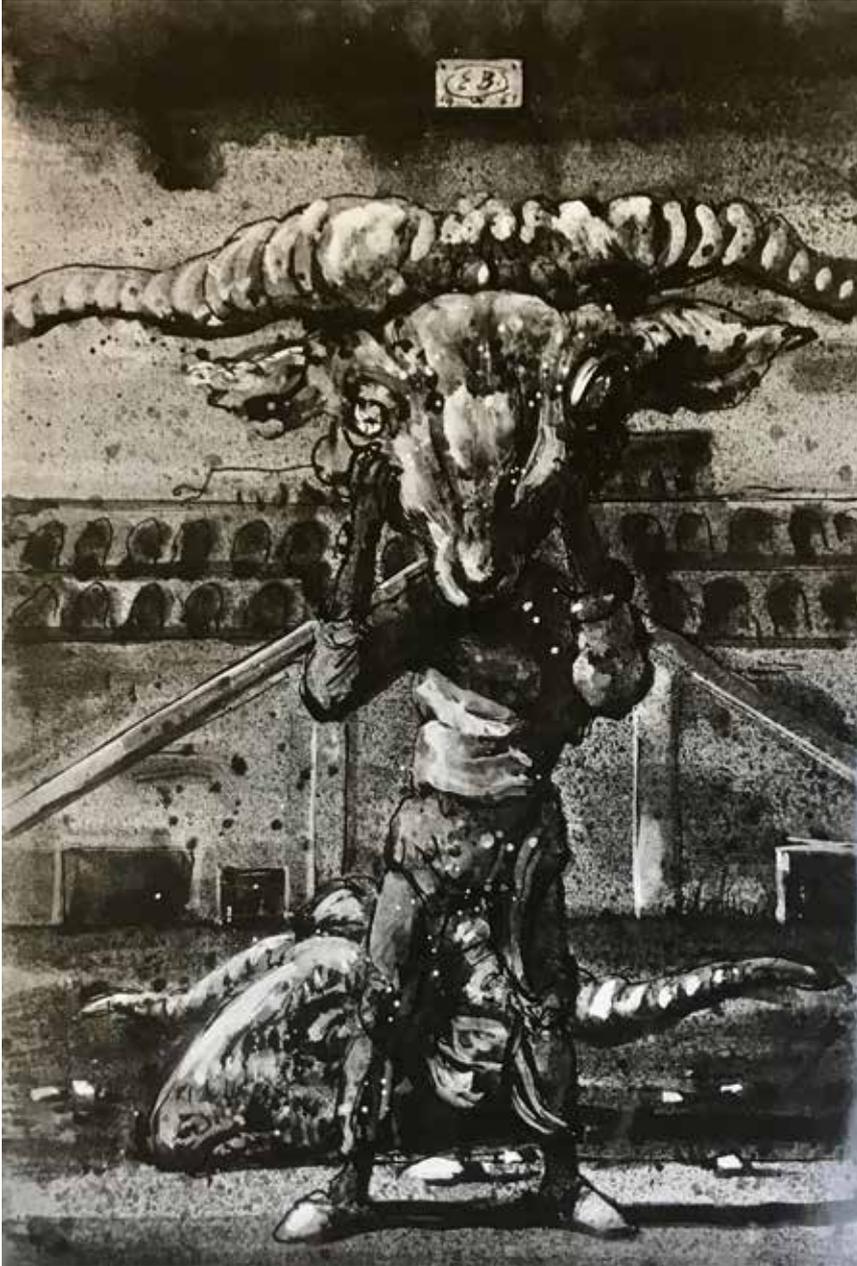
tra i luoghi reali, lo schizzo dal vivo e la loro 'rimediazione' nell'opera finale. In questo processo, essa agisce come attivatrice di una memoria visiva ricca e articolata, una vasta enciclopedia dell'arte del passato e di luoghi contemporanei.

Il fotografo, il collezionista, l'archivista

Berman non si limita a fotografare, ma accompagna questa attività a quella del collezionista di immagini. Oltre a essere prezioso strumento



12. Charles Henri Ford, *Shepherds of the Alban Hills - V (L'homme bélier)*. Credits: Courtesy American Academy in Rome, Photographic Archive, Berman Collection.

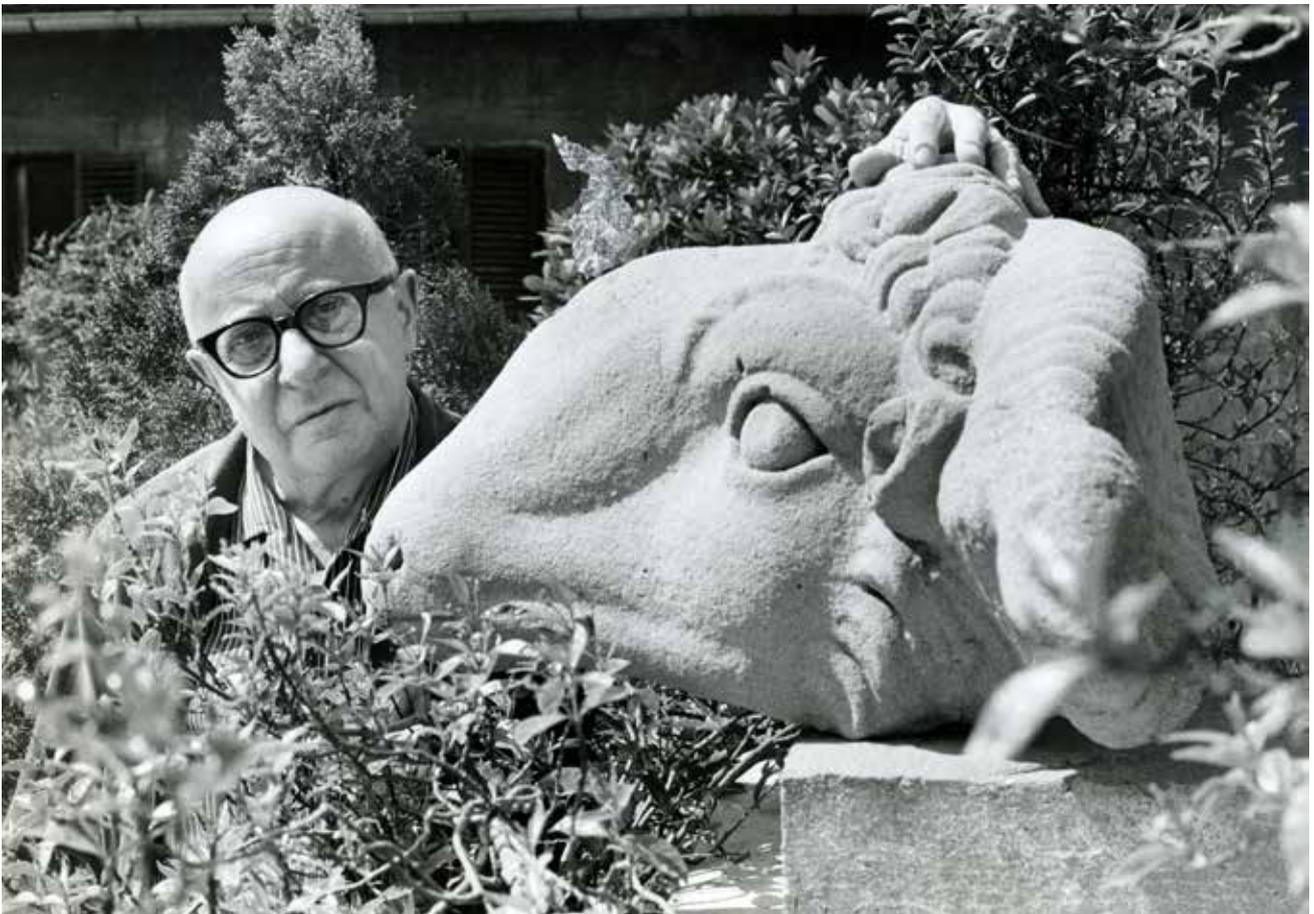


13. Eugene Berman, *Boy holding a giant ram's head against a Palestrina landscape*, 1961.

di riproduzione meccanica, la fotografia gli permette di avvicinare siti remoti nello spazio e nel tempo, assecondando un utopistico archivio globale delle civiltà umane prefigurato da Oliver Wendell Holmes,³⁷ riattualizzato nell'idea del museo immaginario di André Malraux, fino agli archivi globali del Web interattivo, da Google Art Project in poi. Quale che sia l'autore degli scatti, Berman indossa ora i panni dell'archivista nel riordinare le immagini in repertori tematici: raramente sono cartelle, il più delle volte album. Le sue fotografie sono montate

in sequenza con quelle di altri autori, in un esercizio di *variatio* attorno alle medesime fonti di ispirazione, che corrispondono a vedute di città storiche e siti archeologici. Sulle pagine dell'album a volte raduna riprese leggermente differenti dello stesso soggetto, altre volte, invece, ingrandisce alcuni esemplari scelti. Una analoga pulsione collezionistica viene del resto espressa da Berman anche con i reperti della sua raccolta di antichità principalmente etrusche, egiziane, romane e precolombiane.³⁸ Le fotografie del suo appartamento, scattate tra gli altri dall'amico Emmett Bright, rappresentano uno scenografico allestimento *all-over*, nel quale affianca reperti di provenienza assai diversificata per analogie e rispecchiamenti formali. Le pareti della dimora offrono un dispositivo di ordinamento delle memorie dei viaggi e delle passioni di Berman, in maniera simile a quanto fanno gli album di fotografie. Tanto la fototeca, quanto la collezione archeologica, diventano così gli specchi della sua personalità, parte di quell'autoritratto che è la sua opera.³⁹ L'album è il dispositivo preferito da Berman per ordinare le sue immagini, in maniera per certi versi paragonabile a quanto faceva Malraux nella

14. Berman con la testa d'ariete nella sua terrazza di Palazzo Doria Pamphilj a Roma, dall'Album *Rome Terrace photos*. Crediti: Courtesy American Academy in Rome, Photographic Archive, Berman Collection.



sua impresa enciclopedica del *Musée Imaginaire* o «museo senza mura».⁴⁰ L'obiettivo fotografico, con le possibili variazioni di ottica, inquadratura e illuminazione, era in grado per Malraux di dischiudere affinità o contrapposizioni non altrimenti percepibili, rinsaldando la fratellanza universale dei prodotti delle civiltà umane dispersi nel tempo e nello spazio. Georges Didi-Huberman interpreta la serie editoriale di Malraux evidenziando le potenzialità narrative del dispositivo 'album' rispetto a quello dell'«atlante».⁴¹ Se la costruzione della sequenza visiva è frutto di un lavoro di editing redazionale, che trasforma l'autore in produttore, nei termini benjaminiani, secondo Didi-Huberman gli effetti prodotti sul lettore mimano quelli del montaggio cinematografico. Il dispositivo album viene ripreso da Berman in maniera 'ossessiva' nelle numerose raccolte di disegni, o anche nei volumi riepilogativi della sua carriera. Le une e gli altri assumono la forma di veri e propri *menabò*, sorta di bozze editoriali talvolta decorate in ogni dettaglio (dalla copertina, al frontespizio, fino talvolta alla casa editrice sulla costa). Come Malraux, anche Berman coglie una delle funzioni più straordinarie della fotografia, quella della riproducibilità tecnica virtualmente infinita dell'immagine, per tornare ancora a Benjamin.

L'album fotografico, così come il libro illustrato, consente all'artista di introdurre una seconda temporalità, quella ricordo e della decantazione visiva del viaggio, nella quale risemantizzare a posteriori l'esperienza vissuta. Estendendo il ricordo dei luoghi oltre i limiti del vissuto individuale, Berman alimenta una 'migrazione di simboli' attraverso la memoria collettiva, che ricorda da vicino l'atlante warburghiano. In alcuni casi le stesse iconografie sono recuperate dalle fotografie dei giornali e delle riviste illustrate, in una riattualizzazione quasi letterale delle *pathosformeln* di *Mnemosyne*.⁴² Se però l'atlante prevede una serie di possibili connessioni a seconda dell'ordine di lettura prescelto, l'album impone invece una sequenza temporale: sequenza che spesso Berman ripete in innumerevoli varianti progettuali, poche delle quali effettivamente realizzate: esito estremo della necessità di ritornare in una verifica virtualmente infinita sugli stessi archetipi visuali.

Nell'introduzione al volume delle *Imaginary Promenades in Italy* (1956) Berman mette in guardia dal rischio di leggere i suoi disegni in termini realistici. Più che alla fotografia, pensa anch'egli al cinema, quando avverte:

Any similarity between these drawings and specific places, sites and monuments which the viewer may be tempted to identify is almost purely accidental and, to my way of thinking, of very minor importance.⁴³

Ciò non vuol dire però che il vero, che sia fotografato, schizzato o disegnato, non debba far sentire la sua presenza, quanto piuttosto che debba essere virato nella direzione della *fiction*.

Poche righe più avanti nella medesima prefazione, egli dichiara di sentirsi più affine a Carpaccio piuttosto che a Canaletto, perché lo studio e l'imitazione della realtà non sono finalizzate a una trasposizione illusionistica, quanto piuttosto a creare un 'repertorio visivo personale' sul quale attivare la rimediazione fantastica. Parlando del pittore rinascimentale, scrive:

Nor was his marvellous craftsmanship and his uncanny gift for observation used for other purpose than for the sake of studying, of developing and refining his tools and of *accumulating a private reference library of all available information and documentation concerning a visible universe for eventual transmutation into the final creative effort* which was to be as rich and as wonderfully complex as the real world which he was observing, admiring, annotating and, finally, recreating.⁴⁴

In un modo forse solo apparentemente paradossale, la fotografia consente, in fin dei conti, a Berman di distaccare l'immagine dalla realtà che l'ha originata. Una volta riprodotta, scomposta e rimediata in nuove narrazioni visive, essa perde concretezza per lasciar riecheggiare l'esperienza vissuta lungo traiettorie immaginarie, tali da mettere in risonanza le memorie personali con quelle collettive. Le scene disegnate dall'artista non nascono, infatti, dalla sottrazione di dettagli dal vero, quanto piuttosto dalla condensazione di spazi e tempi diversi della percezione, che l'obiettivo fotografico è in grado di fissare nella loro istantaneità. Proprio perché non riproducono nessun luogo in particolare ma ne evocano molti, le sue 'passeggiate immaginarie' inducono costantemente il dubbio se si sia di fronte alla realtà oppure a un sogno; alla verità o alla poesia, per usare le parole di Goethe.⁴⁵

Quasi sempre l'impossibilità di identificare univocamente nell'opera dell'artista una fonte dal vero, fotograficamente documentata, produce un senso di *déjà vu*, vicino per certi aspetti alla miscela di familiarità ed estraneità del perturbante freudiano. Proprio nella ripetizione differente, nelle variazioni di iconografie simili, ma mai identiche, mi sembra alberghi una chiave profonda dell'eredità di Berman. Nel 2005 Duncan caratterizzava la sua opera come postmoderna, non solo per la fedeltà a una cultura figurativa, ma anche per la consapevole riconfigurazione del passato.⁴⁶ Se ripensiamo all'archivio fotografico nei termini del dispositivo di *inventio* sin qui delineato, possiamo vedere oggi in lui un anticipatore della *visual culture*, innescata nell'era della riprodu-

cibilità tecnica dell'opera d'arte e riportata in auge negli ultimi decenni dalla rivoluzione digitale. La creatività di Berman si muove in una 'iconosfera' ricolma di immagini riprodotte, delle quali si è smarrita la chiave originaria: il che suona, in fondo, come una riattualizzazione della collana di ricordi dei quali si sia spezzato il filo, di cui parlava il suo mentore di sempre, Giorgio de Chirico.⁴⁷

¹ Julien Levy, *Memoir of an Art Gallery*, Museum of Fine Arts Publications, Boston, 2003 [1977], p. 179.

² James Thrall Soby, *After Picasso*, Edwin Valentine Mitchell, Hartford - Dodd, Mead & Company, New York, 1935

³ *The Graphic Work of Eugene Berman*, Clarkson N. Potter, New York, 1971. Cfr. Ilaria Schiaffini, *From New York To Rome: Eugène Berman's 'Journey To Italy' Between Reality And Imagination*, in *Geographies of Surrealism. The Internationalization of the Movement: United States and Italy*, a cura di Alessandro Nigro e Ilaria Schiaffini, «Mélusine numérique», 3, 2021, pp. 141-152. https://www.melusine-surrealisme.fr/Melusine_num-n°3-Anglais.pdf (ultimo accesso: dicembre 2024).

⁴ Soby, *After Picasso*, cit., p. 32.

⁵ *Oral history interview with Eugene Berman*, 1972 June 3-October 23, Smithsonian Archives of American Art (<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-eugene-berman-12179>, ultimo accesso: dicembre 2024), p. 48.

⁶ Nell'appartamento romano di Berman sono state ritrovate due macchine fotografiche biottiche 6x6 (una Kodak Brownie e una Ferrania), attualmente visibili nella mostra *Passeggiate immaginarie. La collezione rivelata e l'opera riscoperta di Eugene Berman (1899-1972)*, a cura di Elisabetta Scungio, Sara De Angelis e Monica Cardarelli, Museo Archeologico Nazionale dell'Agro Falisco e Forte Sangallo, Civita Castellana (VT), 10/1-30/6/2025.

⁷ La maggior parte delle fotografie del Messico (salvo due album presso l'AAR) si trovano nel fondo Eugene Berman presso gli Smithsonian Archives of American Art di Washington.

⁸ *Oral history interview*, cit., p. 49.

⁹ *Oral history interview*, cit., p. 48.

¹⁰ Mary Ann Panzer, *Eugene Berman's Mexico*, «Archives of American Art Journal», 51, 1/2, Spring 2012, pp. 48-57.

¹¹ Julien Levy, *Eugene Berman*, American Studio Books, New York and London, 1947.

¹² *Julien Levy: Portrait of an Art gallery*, a cura di Ingrid Schaffner e Lisa Jacobs, Massachusetts Institute of Technology, 1998, pp. 128-129 e 173-177. Per informazioni più dettagliate si rimanda al recente *Julien Levy: The Man, His Gallery, His Legacy*, a cura di Beth Gates Warren e Marie Difilippantonio, Jean and Julien Levy Foundation for the Arts, 2023.

¹³ Ritratti di Berman scattati da Man Ray, Ann Rosener, George Platt Lynes, John Deakin, Marvin Lazarus, Roloff Beny si trovano nel fondo di Civita Castellana (Monica Cardarelli, *Eugene Berman. Il tesoro di Civita Castellana*, Edizioni del Laocoonte, Roma, 2024, p. 9). Nell'album *Varia. Mexico-Greece-Italy* (AAR) sono incollate fotografie di Henri Cartier-Bresson, Helen Levitt, Herbert List, Jim Grant e Jean-Louis Michel. Presso l'AAR sono conservate, inoltre, diverse fotografie di autori contemporanei come Richard Avedon, Fred. R. Dapprich, Fred R. Conrad, Russel Lynes e Robert Emmett Bright, con il quale l'artista russo condivise diversi viaggi in Italia (Lindsay Harris, *The Photographic Archive as Self-Portrait: The Eugene Berman Archive*, in *Archivi fotografici e arte contemporanea in Italia. Indagare, interpretare, inventare*, a cura di Barbara Cinelli e Antonello Frongia, Scalpendi, Milano, 2019, pp. 172-173).

¹⁴ *Oral history interview*, cit., p. 47.

¹⁵ Monica Cardarelli, *Eugene Berman: "appunti per un ritratto"*, in *Scritti di donne. 40 studiose per la storia dell'arte*, «I quaderni di aboutARTonline», 2, 2022, p. 86). Nel fondo Berman presso gli Smithsonian Archives of American Art si trova traccia di una corrispondenza con Man Ray e Juliet.

¹⁶ <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/eugene-berman-his-works-11986> (ultimo accesso: dicembre 2024).

¹⁷ Nell'Archivio di Berman è documentata una mostra nel 1940 presso le Perls Galleries a Sunset Boulevard, Hollywood; una seconda si tenne nel 1941 (https://archives.menil.org/repositories/2/archival_objects/93463, ultimo accesso: dicembre 2024). L'indice dei fascicoli su Eugene Berman nel fondo della Frank Perls Gallery custodito presso gli Smithsonian Archives of American Art fa pensare a un rapporto continuativo nel tempo (1947-1960, 1964-1965; fotografie datate tra il 1937 e il 1952).

¹⁸ Nel menabò *Eugene Berman. Paintings, Drawings and Décor*, custodito presso l'AAR, sono documentate diverse copertine per «Town & Country» dal 1937, alcune per «Vogue-America» dal 1945, una per «Life» del 1963.

¹⁹ Cfr. Patrick Mauriès, *Néoromantiques. Un moment oublié de l'art moderne 1926-1972*, Flammarion, Paris, 2021, p. 143. Alcune pietre e conchiglie furono esposte alla Hugo Gallery a New York nel 1946. Nel fondo Berman dell'AAR tre album documentano l'allestimento della galleria La Boutique (si veda anche il menabò *Eugene Berman Paintings, Drawings and Décor*, cit.).

²⁰ «From now on he no longer painted places but random elements of his own work, sorted and redistributed into what he calls 'my own order'». Cfr. Rosamund Frost, *Berman the Baroque Boy*, «Art News», 40, 2 (March 1, 1941), p. 39. L'articolo è incollato in un menabò per una monografia di Frost su Berman (fondo Berman, AAR).

²¹ Tra i contatti di Berman con gli architetti vanno ricordati Sergej Gruzenberg (1888-1934), della cerchia Mir Iskusstva, del quale Berman seguì le lezioni all'Accademia Imperiale di Belle Arti di San Pietroburgo. A Parigi strinse poi rapporti con Emilio Terry (1890-1969) e Jean-Charles Moreux (1889-1956), con i quali condivideva una visione eclettica e storicista basata sull'ammirazione dell'architettura ita-

liana dal Rinascimento al Neoclassicismo: Patrick Mauriès, *Eugène Berman, le rêve de l'architecte*, in *Néoromantiques*, cit., pp. 123-125; Cardarelli, *Eugen Berman*, cit., pp. 16-18. Nella biblioteca dell'AAR si trovano diversi trattati di architettura provenienti dal fondo Berman: Sebastiano Serlio, Jacopo Barozzi da Vignola, Wendel Dietterlin, Hans Vredeman de Vries, Giovanni Battista di Montano, Giovanni Battista Piranesi.

²² Eugene Berman, *Appunti per un autoritratto*, in *Eugene Berman. Disegni, guazzi, tempere, inchiostri*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Obelisco, 20 giugno 1959).

²³ Alessandro Pierattini, *Prefazione*, in Sebastiano Serlio, *Trattato di architettura. Libro quarto. Regole generali*, Editrice Dedalo, Roma, 2006, pp. VIII-IX.

²⁴ Il riferimento a Mondrian può essere ricondotto alla importante monografica tenutasi nel 1956 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

²⁵ Peter Benson Miller, *American Artists in Postwar Rome: Art and Cultural Exchange*, Bloomsbury, New York, 2025, p. 51. Più in generale si rimanda al capitolo 3 *The Great Collage: Eleanor Clark, Eugene Berman, and the Postwar Viaggio in Italia*, pp. 47-65.

²⁶ Ivi, p. 49.

²⁷ Harris, *The Photographic Archive as Self-Portrait*, cit., p. 171. Le cifre sono orientative, dal momento che manca una inventariazione dei singoli fototipi. Ringrazio sentitamente per l'aiuto partecipe e la grande disponibilità Lavinia Ciuffa, responsabile della Fototeca dell'AAR, e l'archivista Giulia Ciccarello, che ha curato la sistemazione del fondo Eugene Berman.

²⁸ *The Headlong Horserace*, «Holidays», 1964, pp. 59-62. Cfr. Cardarelli, *Eugene Berman*, cit., p. 49.

²⁹ Fondo Berman, AAR, *Contact photos. Napoli e dintorni. Roma Firenze Pisa Venezia 1960*. Si veda sul catalogo Alinari la foto ACA-F-011531-0000.

³⁰ Eleanor Clark, *Rome and a Villa*, Doubleday & Company, inc., Garden City, New York, 1952, p. 231.

³¹ Fondo Berman, AAR, *Contact photos. Napoli e dintorni*, cit.

³² *Eugene Berman: le meduse di Leptis Magna e dieci paesaggi*, Roma, 1969. Testo di Giovanni Carandente.

³³ Il testo *Le statue fanno sangue. Saluto a Eugene Berman* è incollato senza ulteriori indicazioni nel menabò *Eugene Berman. Paintings, Drawings and Décor*, cit.

³⁴ La scritta sul retro, «Fotorami service», potrebbe forse ricondurre all'amico Ramy Alexander.

³⁵ *Photographs by Charles Henri Ford*, catalogo della mostra a cura di Victor Koshkin Youritzin (Fred Jones Jr. Museum of Art, University of Oklahoma, 14 ottobre-31 dicembre 2006), 2006.

³⁶ Fondo Berman, AAR, *Album Rome Terrace Photos*, 1962-1964.

³⁷ Oliver Wendell Holmes, *Il mondo fatto immagine. Origini fotografiche del virtuale*, a cura di Giovanni Fiorentino, Costa & Nolan, Genova, 1995.

³⁸ Per una sintesi della vicenda della collezione romana di Berman si rimanda a Cardarelli, *Eugene Berman. Il tesoro di Civita Castellana*, cit., pp. 59-61.

³⁹ Harris, *The Photographic Archive as Self-Portrait*, cit.

⁴⁰ *Le Musée Imaginaire* di André Malraux

fu pubblicato in tre versioni (1947, 1951, 1965). All'edizione del 1951 fa riferimento la traduzione italiana, *Il museo dei musei*, Leonardo, Milano, 1994.

⁴¹ Georges Didi-Huberman, *L'album de l'art à l'époque du "Musée Imaginaire"*, Hazan, Paris, 2013 e *The Album of Images According to André Malraux*, «Journal of Visual Culture», 14, 1, April 2015, pp. 3-20 (<https://journals.sagepub.com/toc/vcua/14/1>, ultimo accesso: dicembre 2024). Su questi temi si rimanda più in generale a Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

⁴² Cardarelli, *Eugene Berman. Il tesoro di Civita Castellana*, cit., pp. 56-57.

⁴³ Eugene Berman, *Imaginary Promenades in Italy*, Pantheon, New York, 1956, pp.n.n.

⁴⁴ *Ibidem* (corsivi di chi scrive).

⁴⁵ Berman, *Retour d'Égypte*, catalogo della mostra (Roma, Galleria 88, 19 maggio-4 giugno 1964), 1964.

⁴⁶ Michael Duncan, *High Drama. Eugene Berman and the Legacy of the Melancholic Sublime*, catalogo della mostra (Athens, Georgia Museum of Arts, 15 gennaio-20 marzo 2005; San Antonio, Texas, The Mc Nay Art Museum, 18 maggio-14 agosto 2005 e altre sedi), Hudson Hills Press, Manchester (Vermont), 2005, p. 27.

⁴⁷ Giorgio De Chirico, *Sull'arte metafisica*, «Valori Plastici», 4-5, 1919 poi in Giorgio de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino, 1985, p. 85.