



Giuliano Santangeli Valenzani*

CONTEST FOTOGRAFICI NEL SUD STATUNITENSE TRA IL 1960 E IL 1965: IL CASO DI MISSISSIPPI E TENNESSEE

1. “Vernacular photography” e contest fotografici

Questo contributo intende analizzare le fotografie amatoriali apparse su due quotidiani del Sud statunitense, il *Clarion Ledger* del Mississippi (CL) ed il *The Tennessean* (TT) tra il 1960 e il 1965. Nel suo *Each Wild Idea*, Geoffrey Bachten lamentava la scarsa attenzione che gli studiosi di storia della fotografia avevano dedicato a quella che chiamava “vernacular photography,” ovvero tutta quella fotografia ordinaria, popolare, amatoriale, che rappresentava il grande escluso dalla trattazione maggiore sulla storia e sulla critica fotografica (2000, 56). Secondo Bachten, solo allargando il campo di indagine fino a comprendere la fotografia minore si può rendere giustizia alla complessità della storia del medium fotografico.

Bachten riconosceva in particolare l'importanza culturale degli “snapshot albums,” gli album di istantanee conservati in famiglia, veri e propri strumenti di memoria ma anche forme di narrazione e rappresentazione di sé. Semplici all'apparenza, dotate di “minimal intellectual content” (2000, 57) e spesso veri e propri cliché fotografici, questo tipo di immagini veicola tuttavia molti più messaggi di quelli immediatamente visibili, slegati dal valore artistico della foto; quello che Byers definiva il “mondo visibile ma nascosto” a cui si ha accesso tramite una fotografia (1964, 78).

Su questo punto appaiono fondamentali proprio gli studi sulla fotografia familiare, che hanno aperto la strada ad un approccio analitico alla “vernacular photography.” In due articoli del 1978 sul *Netherlands Journal of Sociology*, Jaap Boerdam e Warna Oosterbaan Martinius analizzavano da un punto di vista sociologico le fotografie amatoriali scattate in famiglia. Partendo da *Un Art Moyen* (Bourdieu 1965), si poneva in relazione l'assunto cardine di una fotografia familiare come strumento di supporto per momenti solenni, significativi e rituali della vita collettiva con la constatazione che nell'epoca contemporanea si stava assistendo tuttavia ad una contrazione di tale vita collettiva, ad un suo ripiegamento su sé stessa e ad una sua de-ritualizzazione. Pur riconoscendo quindi come non più valido l'assunto di Bourdieu (foto di famiglia = momento rituale), Boerdam e Martinus accettano l'idea che una fotografia non sia mai scattata per caso, senza un motivo. Piuttosto, è necessario interrogarsi su quale tipo di “causa” stia alla base di questi scatti e quale informazione-messaggio essi intendano veicolare. Citando Langmann e Pick, “to use snapshot as an approach in photo-research, it is important to understand why people have turned to snapshots and moving the concept beyond ‘what is’ towards ‘what for’” (2017, 22).

Questo apre a un problema di fondo, di natura concettuale riguardo l'esatta collocazione delle foto ‘da contest’ all'interno dell'ampio spettro della “vernacular photography.” La questione è legata alle diverse interpretazioni del concetto di “vernacular” che si possono attribuire alla pratica fotografica. Catherine Whalen lo spiega chiaramente quando afferma che “Vernacular photography often seems to mean non-art photography [...] Alternately, vernacular photography may signify amateur, as opposed to professional, photography” (2009, 78).

Nel caso dei contest fotografici, dunque, è giusto usare il concetto di Bachten di “vernacular photography” solo se inteso nel secondo senso individuato da Whalen. Non c'è dubbio, infatti, che gli autori delle fotografie inviate ai contest ritenessero di aver prodotto, in qualche misura, uno scatto artistico e che tale fosse l'obiettivo che essi si ponevano nella scelta del soggetto o nella sua composizione. L'approccio che si propone in questo articolo si differenzia da analisi simili (ad esempio Chalfen 1987; Geffroy 1990; Whalen 2009) proprio su questo punto. In quei casi ci si focalizzava su fotografie di natura strettamente familiare, rinvenute in album o in collezioni private; qui invece ci si interesserà ad una serie di scatti che, anche quando visivamente e

* Giuliano Santangeli Valenzani è dottorando in Storia degli Stati Uniti alla Facoltà di Studi Politici dell'Università Roma Tre. Sta attualmente lavorando ad una tesi dal titolo *Advertising the Deep South: la promozione turistica del profondo Sud statunitense negli anni della presidenza Carter*. È membro dell'AISNA (Associazione Italiana di Studi Nord-Americani) e del CISPEA (Centro Interuniversitario di Storia e Politica Euro-Americana). È stato uno dei relatori della giornata di studi sulla presidenza Trump “Una nuova era americana?” organizzata dall'Università Roma Tre e dal CISPEA il 15 dicembre 2017. In quell'occasione ha presentato un intervento dal titolo “Trump Slump, l'immagine dell'America ed il crollo del turismo.”



tematicamente identici alle foto di famiglia, sono stati tuttavia pensati e realizzati con il preciso scopo di partecipare ad un contest fotografico e quindi, in un certo senso, privati di quel valore personale legato alla memoria familiare.

Altri aspetti appaiono invece applicabili tanto alle foto amatoriali da contest che a quelle da album familiare. L'estrema ripetitività è sicuramente il principale. Chalfen, in "Redundant Imagery" (1981, 111), parla di foto di famiglia "repeatedly telling the same 'stories' according to some master scenario." Altrove si parla di ripetuti cliché fotografici (Goc 2014, 28). Tali forme sono ripetute a tal punto che lasciano intravedere come esse siano modellate per aderire ad un immaginario comunemente accettato. Un concetto che è stato sviluppato, ad esempio, da Yannick Geffroy riguardo la fotografia di famiglia come momento in cui si immortala il mondo così come ci si immagina che dovrebbe essere (1990, 383), e che introduce il problema dell'istantanea amatoriale come tensione tra il voler immortalare la realtà così com'è e il volerne mettere in risalto determinati aspetti. Se si applica questa struttura interpretativa ai contest fotografici di Mississippi e Tennessee del 1960-1965 si ottiene quindi un interessante sguardo sul 'modello' culturale cui aderivano gli uomini e le donne che partecipavano alla competizione.

2. Kodak Culture e gli Stati Uniti degli anni Sessanta

Nel suo fondamentale *Snapshot Version of Life* (1987) Richard Chalfen introduceva il termine "Kodak culture" per descrivere la pratica fotografica amatoriale americana, sviluppatasi grazie alla diffusione di macchine fotografiche portatili e relativamente economiche. A partire già dalla fine del XIX secolo, la Eastman Kodak Company immise sul mercato una vastissima quantità di strumentazioni alla portata di tutti, facili da usare e con la possibilità di riprodurre più volte la stessa foto. "You press the button and we do the rest," recitava un noto advertisement Kodak del 1888. Molto del successo della Kodak derivò anche dalla pubblicazione di una vasta gamma di materiale promozionale mirato a insegnare i rudimenti della fotografia riguardo l'uso della luce, della composizione o della scelta del soggetto (West 2000, 27). Dopo la fine della Seconda guerra mondiale, inoltre, l'introduzione del colore permise a Kodak di rivitalizzare la sua strategia di marketing e di diffondere ulteriormente la pratica dello "snapshot" (Hope 2008). La middle class (bianca) americana, che Chalfen indicava come grande vera protagonista della Kodak culture, diventa nella società consumista del boom economico post-bellico una inesauribile produttrice di "vernacular photography" e di "snapshots." Di particolare rilevanza appare il ruolo della madre di famiglia. Nicola Goc osserva come, per buona parte del ventesimo secolo, la stragrande maggioranza delle istantanee scattate in America fossero foto di bambini ad opera delle madri (2004, 27). Oltre alla diffusione di massa di macchine fotografiche, all'acquisizione di maggior tempo libero e al già ricordato ripiegamento della famiglia su sé stessa, non va sottovalutata l'importanza della nuova cultura della vacanza di famiglia sviluppatasi tra il 1945 e gli anni Settanta (Rugh 2008), che diede alla middle class nuove occasioni di scattare foto. La strategia di marketing Kodak spingeva insomma il pubblico ad immortalare soprattutto "family, leisure, and vacation" (Berger 2011, 177). Se ne ritroverà traccia nelle foto dei contest.

Nel generale benessere post-bellico la middle class bianca aveva raggiunto nuovi ed ineguagliati standard di vita, e la società americana nel suo insieme appariva più liberale e meno conservatrice di un tempo (Schulman 2001): si tratta di un decennio il cui enorme fermento culturale e i cui sconvolgimenti politici segnarono indelebilmente la società statunitense (Morgan 1991). Nel quadro di questa America in fermento, a restare in ombra era il Sud del paese. In aperta sfida alle politiche desegregazioniste ed egualitarie seguite alla storica decisione *Brown vs Board of Education* del 1954, gli ex stati Confederati si erano arroccati, con diversi gradi di violenza, in una difesa oltranzista del vecchio status quo razziale. Apparivano arretrati e bigotti rispetto al mainstream culturale nazionale, e costituivano una sorta di vero e proprio stato dentro lo stato. Nel Sud vigevano altre regole e una cultura diversa, spesso sconosciuta al resto del paese (Schulman 2001, 5).

Solo nel corso degli anni Sessanta questa situazione venne a mutare. Caddero (quasi) ovunque le barriere razziali sancite dalle leggi segregazioniste, i neri del Sud rientrarono nella vita pubblica e riottennero lo status di cittadini americani a tutti gli effetti (Peirce 1974, 19). Si trattava evidentemente di un processo incompleto e con svariate zone d'ombra ma, virtualmente, con la fine degli anni Sessanta si assiste alla fine del sistema segregazionista meridionale. Non tutto il Sud però reagì allo stesso modo, o allo stesso tempo. Anzi, ogni stato rappresenta una storia diversa. Ciò non potrebbe apparire più palese che nei due casi che vengono qui presentati, quelli di Mississippi e Tennessee.



Il Tennessee non fa parte del cosiddetto “Deep South.” È considerato geograficamente “Peripheral South” o, citando Peirce, “Border South” (Peirce 1975). Ha una storia che lo colloca in una posizione particolare rispetto al Sud generalmente inteso e che risale alla Guerra Civile. Ultimo stato a secedere dall’Unione, con sentimenti pro-confederati più tiepidi che altrove (Bass e De Vries 1995, 285), il Tennessee si configurava ancora durante gli anni Sessanta del Novecento per una forte differenziazione regionale al suo interno. La parte orientale dello stato, grossomodo rappresentata dalle 35 contee appalachiane, aveva una popolazione quasi interamente bianca e politicamente rappresentava una sacca di resistenza Repubblicana interna allo strapotere Democratico del Sud mono-partitico. In quest’area la desegregazione avvenne abbastanza presto e sostanzialmente senza grossi problemi. La parte occidentale, invece, dove viveva la maggior parte dei neri del Tennessee, aveva una società e un’attitudine razziale più simile a quella del Deep South (McMillen 1971, 326). Neil McMillen è forse troppo ottimista quando parla di un Tennessee “tradizionalmente moderato sulla questione razziale” (1971, 315), ma è vero che lì il processo di desegregazione fu molto meno violento che altrove (Lovett 2005, 59; Peirce 1975, 322).

Molto diversa invece la situazione in Mississippi, che rappresenta un caso particolare nel panorama americano. È, storicamente, lo stato federale che ha sofferto più di tutti di problemi d’immagine. Ben prima dell’inizio delle lotte per i Civil Rights, il Mississippi rappresentava già una sorta di cliché negativo. Costantemente in fondo alle classifiche di crescita, scolarizzazione, povertà e di svariati altri indicatori di progresso sociale ed economico, il Mississippi ha sofferto di cattiva reputazione anche tra gli altri stati del Sud (Key 1949). Qui ancora durante gli anni Sessanta le violenze e le intimidazioni razziste erano all’ordine del giorno, e la resistenza della società bianca alla desegregazione si tinte delle sue tinte più fosche. Il Governatore in carica durante il periodo 1960-1964, Ross Barnett, era un tenace portavoce dei sentimenti reazionari dei bianchi locali e membro del gruppo razzista White Citizens’ Council (WCC). Il Mississippi era uno stato scarsamente urbanizzato, dove nel 1960 il 62,3% della popolazione viveva in zone rurali, contro il 47,6% del Tennessee (Statistical Abstract 1961). Jackson, la capitale, era l’unico centro che superava i 100.000 abitanti. Mentre il Mississippi era, ancora durante gli inizi degli anni Sessanta, estremamente dipendente dall’agricoltura (Peirce 1974, 208), il Tennessee rappresentava una “rarietà regionale” con la sua economia bilanciata e aperta anche a diversi settori industriali e al turismo (Peirce 1975, 319). La grande differenza nella composizione sociale dei due stati riguardava inoltre la popolazione nera. In Mississippi era del 42% nel 1960, la più alta di tutto il Sud, mentre in Tennessee era solo del 16% (Statistical Abstract 1961). Due stati, quindi, diversi sotto molti aspetti, per condizioni sociali, politiche e storiche.

3. I contest fotografici

A differenziare i due stati contribuiscono anche i due diversi giornali che sono stati esaminati per questa analisi. Il quotidiano *Clarion Ledger*, con base a Jackson, Mississippi, era un giornale storicamente conservatore e apertamente segregazionista (Whitt 2010, 17). Completamente opposto il caso del *Tennessean* di Nashville, che negli anni Sessanta era il quotidiano più liberale e progressista del Tennessee, come dimostra il fatto che nel 1960 il giornale promuoveva e sosteneva la desegregazione scolastica (Voogt 2005, 69). I due contest presi in esame fanno parte di una competizione più ampia, di livello internazionale, esistente fin dal 1934 e sponsorizzata dalla Eastman Kodak Company in collaborazione con vari quotidiani. Annualmente, un gran numero di giornali metropolitani con circolazione di 25.000 unità e oltre bandivano un contest fotografico o “snapshot contest,” solitamente nei mesi tra giugno e settembre. La durata della competizione non era uguale per tutti, ed ogni giornale aveva un certo grado di autonomia nella scelta della durata o su alcune piccole questioni regolamentari. Ogni settimana si sceglievano dei vincitori, “weekly winners,” cui spettava una piccola cifra (che negli anni tra 1960 e 1965 consisteva in 3 dollari in Mississippi, 10 in Tennessee) e la pubblicazione della loro foto sul giornale. Alla fine di questa prima fase del contest, tra tutti i vincitori settimanali si sceglievano dei “grand winners” (solitamente otto, quattro per le foto in bianco e nero e quattro per gli scatti a colori), che venivano premiati con un ulteriore premio in denaro (5 dollari in Mississippi, 25 in Tennessee); le foto dei grand winners venivano quindi inviate a Washington D.C. per partecipare alle finali vere e proprie, dove competevano con tutte le altre foto inviate da ogni giornale che partecipava al contest. La competizione è nota come *Kodak International Newspaper Snapshot Award*, abbreviato a volte in KINSA (Zakia 2013, 348; Cromer 1975, 104) ma sui giornali analizzati il contest veniva chiamato solitamente *Annual Newspaper Snapshot Awards* e la definizione di KINSA appare solo in anni più recenti. Lo stesso nome della Kodak appare raramente nei



regolamenti pubblicati dai quotidiani. Partecipavano giornali statunitensi e canadesi e da un certo momento in poi anche quelli messicani. Le regole della competizione appaiono abbastanza semplici, e rispettano sostanzialmente un unico standard uguale per tutti, sebbene ci siano alcuni rari casi di quotidiani che differenziano leggermente il loro regolamento, soprattutto per quanto riguarda le foto a colori. La regola principale, ovviamente, è che il contest era riservato esclusivamente ai fotografi amatoriali.

Erano inoltre esplicitamente esclusi tutti i dipendenti dei giornali che partecipavano alla competizione, così come i dipendenti di quelle compagnie che fungevano da sponsor per l'evento e cioè, sostanzialmente, i dipendenti della Kodak. Ma era escluso anche chi lavorava o vendeva professionalmente strumentazioni fotografiche (CL 1960a). Le foto non potevano essere modificate e ritoccate, né proposte a più di un giornale. Per il resto, tutto era permesso, e ogni apparecchio fotografico era consentito. La scelta dei soggetti permessi era ampissima, e suddivisa in quattro macro aree tematiche, "Class A," "Class B," "Class C" e "Class D." Lo stesso partecipante poteva inviare quante foto voleva, anche per più categorie insieme.

Classi
Class A – Babies and Children
Class B – Activities
Class C – Scenes and Tabletops
Class D – Animal Life

Tab. 1: Le classi tematiche in cui era suddiviso il contest

Come si può vedere, il regolamento era tale che praticamente qualsiasi fotografia sarebbe potuta rientrare in una delle quattro classi. Le foto a colori erano permesse sia dal *Clarion Ledger* che dal *Tennessean*. Sul *Clarion* gli scatti a colori venivano permessi per la prima volta nel 1961 (CL 1961a), mentre in Tennessee li troviamo già permessi nel contest del 1960 (TT 1960a), ma con un regolamento a parte. Il ritardo del Mississippi ad aprire il contest agli scatti a colore può essere spiegato sia da problemi di natura tecnica (difficoltà a riprodurle sul giornale) che da una valutazione da parte degli editori riguardo alla scarsa diffusione di pellicole a colori nella zona di Jackson. Una volta inviate a Washington, le fotografie scelte dai quotidiani venivano giudicate insieme a quelle di tutti gli altri giornali partecipanti. L'evento si teneva nelle sale della National Geographic Society di Washington (NGS) e i giudici erano un assortimento di personale Kodak, fotografi di giornali e riviste non partecipanti al contest e personale della NGS (CL 1960b). Il contest in sé appare motivato anche da interessi di marketing. In tutti i regolamenti pubblicati, infatti, si specificava che la Kodak acquisiva automaticamente la proprietà delle foto concorrenti e si riservava il diritto di utilizzarle nei propri advertisements. La varietà era dunque ampia, e si andava dalla foto di famiglia che veniva per così dire 'sacrificata' e inviata ai giornali fino alle istantanee scattate appositamente per l'occasione (CL 1963). Quest'ultima tipologia era comunque con ogni probabilità quella più comune. Ciò rifletteva evidentemente la duplice natura dei partecipanti al contest. Da una parte amatori veri e propri, dall'altra quei "semi-professionisti" di cui si accennava prima, più esperti e più inclini a inviare foto complesse. Le fotografie analizzate, per quanto spesso semplici e poco elaborate, mostrano un certo carattere di "messa in posa" che in qualche modo tradisce la precisa volontà di scattare una foto da contest.

4. Analisi delle foto

Le foto che verranno analizzate in questa sede sono quelle che furono pubblicate sui due quotidiani tra il 1960 ed il 1965, ovvero i "weekly winners" del contest. Si tratta dunque di scatti che avevano già superato una prima selezione, a cura degli editori del *Clarion* e del *Tennessean*. Per il Mississippi disponiamo di 260 foto in totale, di cui 236 in bianco e nero e 24 a colori, mentre per il Tennessee 214 foto di cui 192 in bianco e nero e 22 a colori. Tuttavia entrambi i giornali pubblicavano le foto a colori in bianco e nero, rendendo quindi la distinzione puramente formale. Di seguito i primi dati che si possono trarre riguardano gli autori e la provenienza delle foto.

	Mississippi	Tennessee
Totale foto	264	214
Totale autori	121	85
Sesso dei partecipanti*	Uomini - 53% Donne - 40%	Uomini - 74% Donne - 22%



Provenienti dalla capitale**	83 (68,5%)	37 (43,5%)
Altre città di provenienza	26	27
Provenienti da altri Stati	0	4

Tab. 2: Percentuali e numeri sul sesso e la provenienza dei partecipanti al contest

*Lì dove deducibile dai nomi. In 10 casi i nomi non sono stati identificabili chiaramente come maschili o femminili

**Jackson, Mississippi e Nashville, Tennessee

La prima cosa che si evidenzia è che il totale delle fotografie era prodotto da un numero relativamente ristretto di autori. Molto spesso, lo stesso fotografo vinceva più di un premio settimanale e venivano quindi pubblicate diverse delle sue foto ogni settimana. In media, in Mississippi ogni partecipante produceva 2,1 istantanee vincenti, e in Tennessee 2,5. Il 36% dei partecipanti sul *Clarion* venne premiato più di una volta nel corso del 1960-1965, e il 30% sul *Tennessean*. Alcuni nomi spiccano in particolare. Mrs. Rozelle Gill di Jackson, MS, ad esempio, venne pubblicata e premiata per un totale di ventisei fotografie nel corso degli anni; Robert Davis di Lawrenceburg, TN, ben trentadue volte. In generale, in entrambi gli stati, parteciparono più uomini che donne alla competizione, ma se il Mississippi mostra una disparità di genere non eccessiva, in Tennessee appare una forte preponderanza di autori maschi. Anche il luogo di residenza dei concorrenti appare interessante. In entrambi i casi la maggioranza dei partecipanti viveva nella capitale dello stato, Jackson o Nashville. Sul *Tennessean* c'erano anche quattro autori che inviarono le loro foto da un altro stato (Alabama, Arkansas, Ohio, Virginia), un dato che sottolinea la maggior diffusione del *Tennessean* rispetto al *Clarion* sul territorio. Non ci sono dati riguardo la composizione razziale dei partecipanti, tuttavia sappiamo dai ritratti dei concorrenti vincitori che tutti i "grand winners" del periodo 1960-1965 erano bianchi, tanto in Mississippi quanto in Tennessee, il che lascia supporre che a partecipare fossero soprattutto bianchi, cosa del resto suggerita anche dalla quasi totale assenza di afroamericani ritratti nelle fotografie che parteciparono al contest.

	Ambiente esterno	Ambiente interno/casalingo	Ambiente cittadino urbano	Assenza di figure umane e/o animali
Mississippi	176	57	4	58
Tennessee	143	33	11	49

Tab. 3: Le scene in cui erano scattate le fotografie

Geffroy analizzava i ritratti di famiglia nella Francia rurale notando come le fotografie "represented the dominant class models" (1990, 387). Non c'è dubbio che tale annotazione valga anche per i casi qui esaminati. Le fotografie meno artistiche, quelle cioè più simili agli album di famiglia e alla "vernacular photography" vera e propria, appaiono chiaramente pensate e realizzate da una middle class bianca o da chi intendeva aderire a quello stile. Una middle class che però non tentava affatto di mitigare l'aspetto rurale del suo background, anzi. Non c'è dubbio che l'analisi delle fotografie renda l'immagine di un mondo poco urbanizzato e che, in una certa misura, cercava di sottolineare questa sua ruralità. La stragrande maggioranza delle istantanee risulta essere stata scattata all'aperto, e prettamente in aree non urbane o appositamente ritratte così da nascondere l'eventuale natura cittadina del luogo. Anche quando il soggetto ritratto è un edificio che si trova materialmente in uno scenario urbano, quasi sempre la foto è impostata in modo tale da astrarlo dal contesto cittadino. In Mississippi troviamo cinque esempi del genere, foto che ritraggono la guglia o la torre di un edificio contro il cielo, riprese dal basso verso l'alto e con le fronde degli alberi a cornice (Fig. 1). Quattro autori diversi avevano prodotto cinque foto virtualmente identiche tra loro. Il mito del Sud agrario era un topos classico nell'autorappresentazione meridionale. Aveva radici antiche e si era protratto ben dentro il ventesimo secolo. Le immagini rurali avevano spesso evocato l'idea stessa del Sud, in letteratura e nella cultura popolare (Wilson 2006, 3). Non stupisce quindi questa propensione a presentare l'ambiente circostante come immerso nel verde. In Tennessee invece gli edifici e monumenti ritratti appaiono meno astratti dal loro background. Sul *Tennessean* si trovano undici fotografie chiaramente identificabili con un contesto urbano, contro le sole quattro del *Clarion*. Cifre basse, ma che permettono ugualmente di ipotizzare come i partecipanti del Tennessee aderissero con un'enfasi minore all'immaginario rurale, rispetto a quanto accadeva in Mississippi. Anche l'ambientazione domestica appare sfruttata molto poco rispetto all'ambiente esterno. In particolare, le



scene casalinghe appaiono dominio di bambini e neonati, in linea con quanto ricordato precedentemente sul ruolo della madre come fotografa “di famiglia” (Goc 2004, 27). Le foto del *Clarion* e del *Tennessean* appaiono molto simili in questo. Simile anche il numero scarso di fotografie dal soggetto astratto o costruite su forme geometriche (sette in Mississippi, cinque in Tennessee), che costituiscono una piccola parentesi all’interno di due contest che prediligevano evidentemente fotografie descrittive. Pochissimi anche i rimandi alla simbologia sudista classica. Nessuna bandiera confederata, nessuna statua di generali sudisti o altri emblemi dell’“Old South” immediatamente riconoscibili. Fanno eccezione due foto del *Clarion* che ritraggono entrambe una ragazza in abiti da ‘southern belle’ (Fig. 2), la classica dama del Sud ottocentesco (CL, 12 agosto 1963; CL, 1 luglio 1963). Non c’è altro che identifichi chiaramente la provenienza meridionale delle due collezioni di foto.



Fig. 1: Foto di Rozelle Gill, vincitrice per la Classe C. Dal *Clarion Ledger* del 3 agosto 1961, p.11



Fig. 2: Foto di Tom G. James, vincitrice per la Classe B. Dal *Clarion Ledger* del 12 agosto 1963, p. 5

Al di là del fatto che i soggetti ripresi mostrino sempre un abbigliamento e un aspetto curato, la natura middle-class di questi scatti è evidenziata anche dal numero di istantanee dedicate ad immortalare il tempo libero e lo svago. Scene in piscina, a pesca, o di giochi e sport venivano pubblicate praticamente ogni settimana. In Mississippi, in particolare, quindici fotografie ritraggono esclusivamente scene sportive (baseball, basket, rugby, tennis, nuoto). D’altro canto, scarse le istantanee dedicate al lavoro di qualsiasi tipo. Se ne trovano sei sul *Clarion Ledger*, sette sul *Tennessean* e sono dedicate soprattutto al lavoro manuale (operai, saldatori, artigiani). Quindi la “Class B,” quella dedicata alle attività, premiava principalmente scatti di attività ludiche e diportistiche. Chi produceva queste foto era sostanzialmente una middle class bianca che ritraeva sé stessa. Le informazioni che i due quotidiani fornivano alla fine del contest sugli autori premiati, i ‘grand winners,’ contengono a volte la loro professione. Tra i partecipanti sul *Tennessean*, ad esempio, troviamo un impiegato delle poste, uno studente di college, un tecnico di laboratorio, un ingegnere, un banchiere, una casalinga e una maestra. Sul *Clarion*, che riporta più raramente queste informazioni, partecipavano un avvocato, il direttore delle pubbliche relazioni della University of Mississippi, una venditrice di assicurazioni. Era inoltre una middle class che viaggiava abbastanza, sia negli Stati Uniti che all’estero, e che andava in vacanza con regolarità. Non sappiamo con esattezza quante delle fotografie siano state scattate fuori dai confini dei due stati, ma sporadiche informazioni permettono di farsene un’idea. Oltre al fatto che molte istantanee raffigurano scenari innevati e quindi non in linea con il clima del periodo in cui i contest si svolgevano (giugno-settembre), a volte nella descrizione delle fotografie si trovano accenni al luogo. Così ad esempio sette “snapshots” sul *Clarion*



furono scattati fuori dal Mississippi. Si va dai vicini Louisiana e Arkansas fino a New York, al Colorado e poi Londra e Giappone. Sul *Tennessean* si trovano dieci foto scattate a Monaco di Baviera, in Inghilterra, ad Acapulco, in Norvegia, alle Hawaii, ai Caraibi orientali, in Alabama e California.

	Bambini/ragazzi	Adulti/anziani	Afroamericani
Mississippi	75	54	2
Tennessee	64	44	3

Tab. 4: Composizione anagrafica e razziale dei soggetti ritratti in foto

Geffroy (1990, 384), discutendo l'idea degli album di famiglia come immagine del "world to believe in," nota l'esistenza di una serie di artefatti simbolici che si ritrovano spesso ritratti in mano o addosso ai soggetti immortalati nelle foto da lui esaminate. Ad esempio la Bibbia in mano ad una ragazza (idea di purezza) o la sigaretta tra le dita di un giovane (accesso all'età adulta). Geffroy individua in questa pratica anche la volontà di creare dei ritratti "profetici" riguardo al futuro della persona fotografata (1990, 384). Si tratta evidentemente di un tipo di analisi prettamente incentrato sul ritratto di famiglia, ma alcune considerazioni simili possono essere fatte anche per i casi qui esaminati. I bambini, ad esempio, tanto i maschi quanto le femmine, vengono ripetutamente ritratti insieme a degli animali, in atteggiamento evocativo di tenerezza e purezza. Ne troviamo tredici casi in Mississippi e dieci in Tennessee, tanto che è possibile individuarlo come un vero e proprio cliché. Le fotografie di bambini e teenagers, soprattutto quelle evidentemente scattate senza che i soggetti se ne accorgessero, rivelano anche i passatempi di quella società prettamente rurale. Troviamo bambini impegnati nella pesca (CL, 11 agosto 1961; TT, 17 giugno 1962), nel tiro al bersaglio con armi da fuoco (CL, 25 giugno 1962), a giocare a 'campana' (TT, 20 agosto 1961) o intenti a giocare con un più moderno flipper del bar (CL, 20 giugno 1960). A volte sono scalzi sulla terra nuda (TT, 28 giugno 1964; TT, 20 agosto 1961) o in stivaletti da cowboy (CL, 8 luglio 1963). I teenagers, oltre a una vasta serie di sport e attività fisiche, sono ritratti mentre ballano il twist in una festa in casa (CL, 10 giugno 1963), suonano il rock'n'roll (CL, 18 giugno 1960) ma anche il country con il banjo (TT, 21 giugno 1964).

La questione forse più interessante riguarda la rappresentazione dei neri all'interno di queste foto. Non stupisce particolarmente che, in entrambi i casi, gli "snapshots" che ritraggono afroamericani siano pochissimi, due in Mississippi e tre in Tennessee. Chi osservasse queste foto senza conoscere il sistema razziale del Sud ne trarrebbe l'idea di due mondi esclusivamente bianchi. Ciò appare interessante soprattutto per il Mississippi, uno stato che aveva il 42% di popolazione nera. Nelle scene corali, quelle sportive o in spiaggia, la società ritratta è ovviamente bianca, poiché ancora segregata. Non solo la società nera non aveva, in molti casi, il permesso di partecipare a quegli spazi comuni, ma chiaramente essa era 'di troppo' nella rappresentazione del mondo *white middle class* cui partecipavano i concorrenti del contest. Tuttavia, c'è una grande differenza tra gli scatti pubblicati dai due giornali. I due "snapshots" del *Clarion* rappresentano un interessante esempio dell'idea che la maggioranza dei bianchi del Mississippi aveva degli afroamericani. La cosa rilevante, infatti, è che anche questi scatti furono inviati da concorrenti bianchi. Non c'è traccia di razzismo esplicito, quanto piuttosto di relegare la società nera 'al suo posto,' separata dai bianchi e dalle sue attività. La prima di queste foto, ad opera di Mrs. Negley F. England, è molto interessante e raffigura un anziano uomo nero che sorride al fotografo mentre è intento ad aggiustare una sedia di vimini, seduto all'aperto. La foto venne scelta come vincitrice di quella settimana per la categoria "B" (activities) e gli editori del giornale la intitolarono "Lost Art," con evidente riferimento all'attività artigianale svolta dall'uomo (Fig. 3). La seconda foto, di Mr. Paul White, è invece di un musicista afroamericano di jazz, intento a suonare uno strumento a fiato, pubblicata dal *Clarion* con il titolo "Some Jazz!" e anche in questo caso per la categoria "B." Sono le uniche due foto dove una figura è riconoscibile come afroamericana per tutto il periodo 1960-1965 in Mississippi. Oltre all'ovvia sotto-rappresentazione, che tuttavia non stupisce, visto il luogo ed il periodo, quello che appare rilevante è che queste due foto ritraggono dei neri che svolgono quelle attività che i bianchi non vengono mai visti compiere. Nel primo caso si tratta di un lavoro manuale, semplice e non identificabile con la middle class. Nella seconda foto invece è specificato che si suona il jazz, musica tipicamente nera. Anche l'atteggiamento sorridente dell'anziano artigiano è significativo, perché annulla ogni possibile lettura eversiva di quell'immagine. Sono foto che potrebbero essere state scattate nel 1930 come nel 1960. Entrambe, comunque, non vennero scelte per essere inviate a Washington.



Fig. 3: Foto di Mrs. England, vincitrice per la Classe B. Dal *Clarion Ledger* del 27 giugno 1960, p.14



Fig. 4: Foto di G. Mitchell Tillman, vincitrice per la Classe B. Dal *The Tennessean* del 7 luglio 1963, p.13

Una situazione, dunque, che riflette la cultura bianca del Sud di quel periodo. I giornali e le riviste di larga diffusione meridionali avevano da sempre adottato una politica di rimozione della società non-bianca. Diane Roberts ha osservato ad esempio che per tutti gli anni Sessanta e Settanta la rivista *Southern Living*, popolarissima nel meridione, non aveva mai, neanche una volta, menzionato la lotta per i Diritti Civili o Martin Luther King (1996, 85). Dipingeva invece un Sud idilliaco, fuori dal tempo, che agiva come rifugio dalla ben più cruda realtà. Diverso, almeno in parte, il caso del Tennessee che, seppur con una percentuale di popolazione afroamericana pari solo al 17%, pubblicava sul suo giornale tre foto dedicate alla società nera, nel 1960 e poi nel 1961 e 1963. L'autore dei tre scatti è sempre lo stesso, Mr. G. Mitchell Tillman, un bianco che lavorava come sovrintendente di cantiere. Il carattere di questi scatti lascia presupporre un interesse sociale, se non di denuncia vera e propria, da parte dell'autore. Il primo scatto ritrae un giovane operaio che si riposa accanto ad un cumulo di pietra durante un lavoro stradale a Memphis. È forse la meno enfatica delle tre, e venne scelta come "grand winner" di quell'anno, venendo dunque inviata a Washington per le finali. La seconda, probabilmente la più interessante, ritrae un uomo afroamericano seduto per strada, con il viso serio, in un contesto all'apparenza degradato, con in braccio un neonato che dorme (Fig. 4). La composizione dell'immagine e la posa dell'uomo trasmettono una certa drammaticità alla scena che è molto lontana dalla composta serenità dell'artigiano di Jackson, Mississippi. La terza foto, ugualmente interessante, mostra due bambini neri che dormono su una panchina, forse in una stazione o in qualche sala d'attesa. Non si vedono i genitori, e uno dei due è avvolto in una coperta o in un cappotto. Tutte e tre le foto di Tillman mostrano persone all'apparenza non consapevoli di essere ritratte, e tutte e tre rappresentano uno spaccato sociale realistico. Non c'è dubbio che appaiano diversissime da tutte le altre foto esaminate. Non si percepisce né tempo libero, né divertimenti middle-class né bambini sorridenti. Ne traspare invece un mondo urbano (interessante notare che il contesto urbano, così poco sfruttato, faccia invece da scenario a tutte e tre queste immagini), povero, lower-class. Anche se queste ultime due foto non vennero inviate a Washington per le finali, appare evidente una maggiore disponibilità del *Tennessean* a scegliere fotografie per così dire 'sociali.' Nel 1965, il primo premio nazionale dello "snapshot contest" venne vinto da una fotografia proveniente dall'Ohio, molto significativa, raffigurante un bambino nero, di profilo, con una lacrima sulla guancia. Le tre foto di Tillman



pubblicate dal *Tennessean* non raggiungono forse quel grado di esplicita denuncia, ma sicuramente vi si avvicinano molto; certamente più delle due foto del Mississippi, ancora virtualmente ferme ad un mondo placidamente segregato. Concludendo, questa analisi evidenzia, innanzitutto, che ai due contest partecipava soprattutto la classe media bianca. La società bianca del Mississippi scattava fotografie dove rappresentava sé stessa e il proprio ambiente con continui rimandi all'idea di vita rurale, all'aria aperta, e quindi in linea con l'autorappresentazione classica del vecchio Sud, contrapposto al mito di un Nord urbano, industrializzato e non così rigidamente segregato. Il caso del Tennessee appare simile, tuttavia si riscontra una lievemente maggior disponibilità a mostrare scene urbane o semi-urbane, ma soprattutto una maggior sensibilità sulla questione razziale da parte degli editori del *Tennessean*, che rispecchia le differenti attitudini dei due stati e dei due quotidiani. Altri aspetti appaiono in linea con la "vernacular photography" classica, come il carattere ripetitivo degli scatti, l'enfasi data ai ritratti dei bambini, o il gusto di mostrare attività diportistiche e tipicamente middle-class.

Opere citate

- "A Snapshot Could Win You \$1000." *The Tennessean* 5 giugno 1960: 28.
- "Camera Fans! \$31,500.00 in 572 Cash Prizes for Snapshots!" *Chicago Tribune* 8 luglio 1962: 2-4.
- "Here Are Rules in Snapshot Contest." *The Clarion Ledger* 6 giugno 1960a: 17.
- "National Snapshot Judging is Oct.24." *The Clarion Ledger* 17 ottobre 1960b: 10.
- "Snapshot Contest Off To Fast Start." *The Clarion Ledger* 17 giugno 1963: 5.
- "Snapshot Time Here Again-Color Added." *The Clarion Ledger* 1 giugno 1961: 12.
- Berger, Lynn. "Snapshots, or: Visual Culture's Clichés." *Photographies* 4.2 (2011): 175-190.
- Bourdieu, Pierre. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Ed. de Minuit, 1961.
- Chalfen, Richard. "Redundant Imagery: Some Observation on the Use of Snapshot in American Culture." *The Journal of American Culture*, 4.1 (1981): 106-113.
- Geffroy, Yannick. "Family Photographs: A Visual Heritage." *Visual Anthropology* 3.4 (1990): 367-409.
- Goc, Nicola. "Snapshot Photography, Women's Domestic Work, and the 'Kodak Moment,' 1910s-1960s." *Home Sweat Home: Perspectives on Housework and Modern Relationships*. A cura di Elizabeth Patton e Mimi Choi. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014. 27-45.
- Hope, Diane S. "Memorializing Affluence in the Postwar Family." *Visual Rhetoric: A Reader in Communication and American Culture*. A cura di Lester C. Olson, Cara A. Finnegan e Diane S. Hope. Thousand Oaks: SAGE, 2008. 313-323.
- Key, Valdimer Orlando. *Southern Politics in State and Nation*. New York: Alfred A. Knopf, 1949.
- Langmann, Sten, e David Pick. *Photography as a Social Research Method*. New York: Springer, 2017.
- Lovett, Bobby. *The Civil Rights in Tennessee: A Narrative History*. Knoxville: University of Tennessee Press, 2005.
- McMillen, Neil R. "Organized Resistance to School Desegregation in Tennessee." *Tennessee Historical Quarterly* 30.3 (1971): 315-328.
- Morgan, Edward P. *The 60s Experience: Hard Lessons about Modern America*. Philadelphia: Temple University Press, 1991.
- Peirce, Neal R. *The Deep South States of America: People, Politics, and Power in the Seven Deep South States*. New York: W.W. Norton, 1974.
- . *The Border South States: People, Politics, and Power in the Five Border South States*. New York: W. W. Norton, 1975.
- Roberts, Diane. "Living Southern in Southern Living." *Dixie Debates: Perspectives on Southern Cultures*. A cura di Richard H. King e Helen Taylor. New York: New York University Press, 1996. 85-96.
- Rugh, Susan Sessions. *Are We There Yet? The Golden Age of American Family Vacations*. Lawrence: University of Kansas Press, 2008.
- Schulman, Bruce J. *The Seventies: The Great Shift in American Culture, Society and Politics*. New York: Simon and Schuster, 2001.
- U.S Bureau of the Census, Statistical Abstract of the United States: 1961 (Eighty-second Edition). Washington, D.C., 1961.
- Voogt, Jan. *The War in Vietnam: The View from a Southern Community: Brownsville, Haywood County, Tennessee*. Doctoral Thesis, Leiden University, 2005.



- West, Nancy Martha. *Kodak and the Lens of Nostalgia*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2000.
- Wilson, Charles Reagan. *The New Encyclopedia of Southern Culture, Vol.4*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2006.
- Whalen, Catherine. "Interpreting Vernacular Photography: Finding 'Me' – A Case Study." *Using Visual Evidence*. A cura di Richard Howells. London: McGraw-Hill, 2009. 78-95.
- Whitt, Jan. *Burning Crosses and Activist Journalism: Hazel Brannon Smith and the Mississippi Civil Rights Movement*. Lanham: University Press of America, 2010.