

Predella journal of visual arts, n°52, 2022 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Roberta Del Moro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

For a long time under-studied, the photojournalist Gerda Taro (1910-1937) has been, in recent times, at the center of diverse analyses. This essay aims to reconstruct her photographic production during the Spanish Civil War, mainly focusing on the publication of photographs and reportage in the illustrated magazines of the time.

A Claudio Venza (1946-2022)

"[...] Devo mandargli questi quattrini oppure no? E se glieli mando, quali condizioni devo porre? Devo dirgli di ricostruire il college tale quale era? o di ricostruirlo su basi diverse? Oppure è giusto che gli dica di comperarsi stracci e benzina e una scatola di fiammiferi svedesi e di dar fuoco una volta per tutte all'intero edificio?"

Sono state queste domande, Gentile Signora, a farci rimandare così a lungo la risposta alla Sua lettera. Sono domande molto difficili e forse anche inutili. Ma Le pare possibile non porsele, di fronte alle richieste di questo signore. Vuole sapere come lo possiamo aiutare a prevenire la guerra. Vuole sapere come lo possiamo aiutare a difendere la libertà; a difendere la cultura. E poi, guardi queste fotografie: ritraggono cadaveri e macerie. Ammetterà che di fronte a queste richieste e di fronte a queste fotografie, Lei deve riflettere molto attentamente prima di mettersi a ricostruire il Suo college; deve chiedersi quale è lo scopo dell'istruzione universitaria, quale tipo di società, di esseri umani deve proporsi di produrre. E comunque io Le invierò una ghinea per ricostruire il Suo college soltanto se Lei saprà dimostrarmi che la userà per produrre il tipo di società, il tipo di persone che possano contribuire a prevenire la guerra.

V. Woolf, *Le tre ghinee*, Milano, 1975, [trad. it. di A. Bottini] p. 27

1. Introduzione

A lungo poco studiata, la fotoreporter Gerda Taro (1910-1937)² è stata, in tempi anche recentissimi, oggetto di un interesse e di analisi il cui esito si è manifestato in prodotti culturali diversi tra loro (testi scientifici, mostre, un romanzo, una graphic novel). Questo saggio, la cui stesura ha avuto una gestazione piuttosto lunga, si pone un solo obiettivo, semplice e asciutto, che forse tradisce un po' l'effervescenza intorno alla fama di Taro venutasi a creare negli ultimi anni³. Scopo di questa pubblicazione è, infatti, ricostruire la sua produzione fotografica durante la guerra civile spagnola, con una particolare attenzione alla pubblicazione di fotografie e reportage nelle riviste illustrate dell'epoca. Se prendiamo in considerazione in particolare la letteratura a lei non specificamente dedicata, ma

che, pur tuttavia, la menziona, possiamo facilmente osservare come la sua attività sia stata a lungo considerata attraverso due particolari (e ingombranti) lenti: il suo rapporto affettivo e professionale con Robert Capa (1913-1954) e la sua morte prematura sul campo di battaglia, durante la ritirata di Brunete del 1937. Questi elementi hanno contribuito a rendere Gerda Taro una sorta di mitico manifesto di impegno rivoluzionario negli anni immediatamente successivi alla sua morte, per poi ridursi a un' indefinita presenza da romanzo rosa accanto al nome di Capa, divenuto negli anni il fotografo (in particolare di scenari di guerra) e il fondatore dell'agenzia Magnum che tutti conosciamo.

Nell'ultimo trentennio una serie di pubblicazioni ha contribuito al recupero della storia di Taro, a cominciare dalla fondamentale biografia di Irme Schaber del 1995⁴, tradotta in italiano nel 2007. Questo libro ha testimoniato l'inizio di un interesse a fare chiarezza sul lavoro e la persona di Taro, obiettivo ripreso dall'organizzazione di un'importante mostra fotografica personale presso l'International Center of Photography (ICP) di New York nel 2007, arrivata in Italia nel 2009 (a Milano presso Forma Centro Internazionale di Fotografia)⁵. Da questo momento ha inizio una successione piuttosto numerosa di articoli e pubblicazioni, anche non tradizionalmente scientifiche, di cui non renderemo conto singolarmente, e che testimoniano, come ricordavamo nell'incipit del saggio, di un rinnovato e diffuso interesse sull'opera di Taro.

Con il ritrovamento dei negativi originali di Capa, Taro e Chim (anch'egli fotoreporter durante la guerra civile spagnola, amico e collaboratore di entrambi)⁶, si è negli stessi anni aperto, inoltre, un ulteriore capitolo nella ricostruzione della storia fotografica di Gerda Taro. I 4.500 negativi realizzati dai tre fotografi tra l'estate del 1936 e la primavera del 1939 sono stati, infatti, pubblicati nel 2010 nel doppio volume *The Mexican Suitcase*⁷. Per quanto riguarda l'attività della sola Taro, sono stati riportati alla luce circa 800 scatti, che documentano la situazione spagnola dal febbraio al luglio del 1937.

Oltre al ritrovamento di materiale inedito, la ricerca sui negativi ha permesso di approfondire la delicata questione dell'attribuzione. Consuetudine del primo mercato fotogiornalistico (talvolta, purtroppo, ancora in vigore) era quella di una scarsa attenzione nei confronti dei fotografi e delle, più rare, fotografe, che portava spesso alla pubblicazione del materiale su giornali o riviste con attribuzioni errate, nomi modificati o senza alcuna indicazione del nome. Inoltre, nel caso specifico di questi negativi, dato che i tre autori lavoravano nelle stesse aree e con le stesse agenzie o testate, il materiale poteva essere mischiato dalla persona incaricata del trasporto dalla Spagna alla Francia, generando ulteriore confusione nell'attribuzione. Per di più, come approfondiremo più avanti in

questo saggio, Gerda Taro e Robert Capa non distinsero i copyright per buona parte della loro produzione. Un ulteriore motivo della difficoltà nell'attribuzione è legato alla prematura morte di Gerda Taro, che generò una minore tutela del suo lavoro: anche per questo motivo la sua produzione venne spesso confusa con quella di Capa, o a lui attribuita (fig. 1).

Alla luce di quanto sinteticamente tratteggiato fino a qui, nelle prossime pagine intendiamo concentrarci unicamente su Gerda Taro, restituendone un profilo quanto più completo soprattutto attraverso l'analisi dei suoi scatti (pubblicati e non). A tal fine procederemo attraverso una ricostruzione cronologica della produzione di Taro, inserendola nel contesto di fioritura del fotogiornalismo avvenuto durante la guerra civile spagnola. Per questo il saggio affronta nel dettaglio solo il biennio 1936-1937, fornendo i riferimenti essenziali del contesto storico e rimandando ad altri testi per un approfondimento dell'intera, per quanto breve, traiettoria di Taro⁸.

La vicenda di Taro si intreccia con una serie di questioni cruciali, non solo per la storia della fotografia: la storia della stampa illustrata, del giornalismo e del fotogiornalismo, la storia dei conflitti, del nazifascismo, della guerra civile spagnola, la storia di genere. Questo ci dimostra una volta di più come la storia della fotografia non sia un dominio isolato, ma che si costruisce nella relazione costante con altri ambiti disciplinari, intersecando la ricerca sulle immagini, sulla loro materialità, sulla tecnologia che le produce, sugli attori che le creano e utilizzano, con tematiche e metodologie inerenti la storia culturale e sociale. Tuttavia, questo saggio non ha la pretesa di fornire un'analisi che intercetti tutte le ricerche sviluppatesi in questi campi, la cui produzione è sterminata e sarebbe difficile da gestire in questa sede.

Sicuramente, però, la prospettiva offerta dalla storia di genere rappresenta per noi una lente di indagine fondamentale e particolarmente utile per analizzare la produzione e la storia di Gerda Taro. Non intendiamo qui offrire una disamina diacronica degli studi di genere, per i quali è ormai da tempo possibile avvalersi di ricerche importanti in ambito italiano e internazionale⁹. Questi contributi tracciano il passaggio e i legami tra storia delle donne e storia di genere e mettono in luce le questioni metodologiche connesse a questa pratica d'indagine storica. Di particolare interesse per la nostra ricerca sono alcuni punti come la necessità di riconoscere lo squilibrio storico-sociale-culturale che ha posto le donne in una condizione di subalternità¹⁰ rispetto agli uomini, la difficoltà nel costruire una storia che è stata parzialmente cancellata o resa meno visibile dalle fonti primarie e dalla rielaborazione storica successiva, l'attenzione a collocare la vicenda delle donne all'interno della storia globale, riconoscendone la loro soggettività attiva, i

contributi, le reti di relazioni, le diversità di esperienze.

Anche gli studi di storia e teoria della fotografia sono stati coinvolti da una generale riconsiderazione alla luce della prospettiva del genere. A partire dal lavoro di Naomi Rosenblum fino al più recente volume *Une histoire mondiale des femmes photographes*, le ricerche degli ultimi trent'anni hanno cercato di riequilibrare il canone fotografico dominato dalla presenza maschile, portando all'attenzione pubblica esempi di fotografe¹¹. Come indicato da Rosenblum, una «ragione fondamentale per una storia delle donne fotografe è quella di rappresentare coloro che hanno contribuito a dar forma al campo della fotografia – nominarle e mostrare il più possibile il loro lavoro», anche considerato che «le immagini create da donne o congiuntamente da coniugi vengono talvolta trasformate dalla storia in opere di soli uomini»¹², come è in parte avvenuto nel caso di Taro. Questo genere di ricerca storica sposta il focus sui «contesti in cui le donne hanno operato come fotografe», in questo modo ricalibrando l'attenzione dal fotografo come singolo individuo, spesso dominante nei resoconti di storia della fotografia, alle «relazioni complesse tra la fotografia e il bisogno della società verso diversi tipi di espressione e di informazione in diverse epoche»¹³.

Il legame tra donne e fotografia si fa particolarmente interessante anche in considerazione della marginalità a cui entrambe sono state storicamente sottoposte, le donne in quanto soggetto marginale in relazione alla cultura patriarcale, la fotografia in quanto medium marginale rispetto tanto alle altre arti (quando considerata nella sua autonomia), quanto alla produzione discorsiva giornalistica (quando inserita nel contesto di apparizione privilegiato quale fu quello della cronaca per Taro)¹⁴. A questo proposito le ricerche hanno sottolineato come la fotografia possa essere considerata come uno strumento storicamente privilegiato di espressione ed emancipazione femminile. Le fotografe e le immagini da loro prodotte sono dunque al centro di una riconsiderazione più ampia che non mira tanto a pareggiare i conti in relazione alla produzione maschile ma che intende piuttosto portare all'attenzione «l'analisi dei meccanismi e delle politiche della visione e la riflessione sulla costruzione della differenza sessuale attraverso la rappresentazione»¹⁵. Nel rapporto complesso e dinamico tra soggetto e oggetto, medium e habitus, visione e rappresentazione, alcune ricerche analizzano la capacità e il desiderio delle fotografe non soltanto di ribaltare i modi di vedere dominanti, secondo una pratica che senz'altro non ha riguardato e non riguarda soltanto le donne, ma anche di qualificare questo ribaltamento in un senso che consideri come elemento inaggrabile da portare a evidenza attraverso precise scelte estetiche il corpo nel suo essere sessuato, così come i ruoli culturali e sociali storicamente attribuiti a tale sessuazione.

Nel caso specifico di Taro, per quanto concerne i ruoli (e le ideologie che da questi possono svilupparsi), è da aggiungere che il rapporto tra donne e fotografia si complica ulteriormente nell'applicazione al giornalismo e al fotogiornalismo: la figura del fotoreporter si è costruita su una precisa idea di uomo solitario e coraggioso che si avventura in violenti scenari di guerra, evento anch'esso considerato di appannaggio principalmente maschile¹⁶, anche nei casi di guerra civile come fu quella spagnola. In termini generali, la riconsiderazione di questa «pratica ipermascolina»¹⁷ attraverso l'obiettivo di una fotografa e la lente degli studi di genere permette di «rivedere ciò che sappiamo sulla guerra, così come del modo in cui la guerra rischiarà e rielabora il funzionamento del genere»¹⁸. La rappresentazione di eventi traumatici, violenti e conflittuali e la relazione con i media da un lato coinvolge ricerche sulle pratiche di produzione e riproduzione dell'immagine nella stampa illustrata (che conobbe negli anni Trenta un incredibile sviluppo) dall'altro apre a riflessioni sul complesso rapporto tra rappresentazione, propaganda, coinvolgimento dell'opinione pubblica, etica¹⁹.

Inoltre, nel caso specifico della rappresentazione della guerra civile spagnola, le ricerche di genere non coinvolgono solo Taro come soggetto che fotografa, ma anche le tante donne che furono soggetti per la sua fotografia²⁰. Come analizzeremo anche nelle prossime pagine, la donna, e in particolare la miliziana, la donna in armi, si impose come nuovo soggetto sociale all'interno del conflitto e divenne un simbolo iconografico della rivoluzione dei costumi. La messa in crisi degli stereotipi di genere durante la guerra civile spagnola, oggetto di numerosi studi, si interseca nel nostro caso con un'ulteriore riflessione sul rispecchiamento tra la donna che fotografa e le donne fotografate, accomunate sia dall'appartenenza di genere che dalla vicinanza alla causa repubblicana.

2. Le origini

Gerda Taro, al secolo Gerta Pohorylle, nacque nel 1910 vicino a Stoccarda da una famiglia ebrea di origini polacche della media borghesia e in quella città crebbe fino al 1929, quando la famiglia si trasferì a Lipsia in cerca di maggiore fortuna economica. L'arrivo nella nuova città segnò per Gerda una crescita e un cambiamento di orizzonte, allontanandola dall'aspirazione alla tranquilla vita borghese vagheggiata fino a quel momento. La crisi economica aveva portato ad un acuirsi della tensione sociale e nella Repubblica di Weimar andavano profilandosi all'orizzonte questioni, problemi e fenomeni che avrebbero, di lì a pochi anni, trovato casa nell'ascesa al potere del nazionalsocialismo. Fu in quegli anni che Gerta si avvicinò ai gruppi comunisti e, senza mai diventare militante ufficialmente, prese parte a manifestazioni del KPD e ad azioni di propaganda

antinazista del SAP (Partito Operaio Socialista)²¹. Per questo motivo fu arrestata nel 1933 e, appena rilasciata, nel settembre dello stesso anno, scappò a Parigi.

All'interno dell'ambiente culturale parigino di intellettuali emigrati dalla Germania, Gerta conobbe nel 1934 l'ungherese Endre Ernő Friedmann – il futuro Robert Capa – che aveva già ricevuto una prima formazione fotografica in Germania e che si era rifugiato a Parigi con l'avvento del nazismo. Emigrati dalla Germania, come molti altri in quegli anni, Capa e Taro trovarono nella capitale francese non solo un rifugio ma anche uno spazio in cui incontrarsi, esprimersi più o meno liberamente in merito alla situazione politica e alla loro posizione, così come promuovere iniziative con l'intento di dare un segnale di opposizione ai fascismi europei. Come quella di molti e molte intellettuali nella medesima situazione, l'esistenza era segnata dalla povertà economica e dalla costante ricerca di occupazioni lavorative, per quanto temporanee, ma, nello stesso tempo, caratterizzata anche dal fermento della sperimentazione culturale e artistica.

Con il continuo e crescente diffondersi di giornali e riviste illustrate, venne a costituirsi un nuovo e competitivo mercato del lavoro, in cui la fotografia aveva un ruolo di non poco conto, essendo largamente richiesta e utilizzata in tali pubblicazioni. Fu all'interno di questa crescente richiesta del mercato delle immagini che Taro si inserì, facendo dell'obiettivo fotografico un mezzo di trasformazione e affermazione. Iniziò a familiarizzarsi con il funzionamento della macchina fotografica con l'aiuto di Friedmann (divenuto suo compagno ma non ancora divenuto Robert Capa), il quale, potendo contare su una formazione, aveva già ricevuto qualche incarico nel settore giornalistico. Nel 1935 Gerta trovò lavoro presso Alliance Photo, l'agenzia fondata da Maria Eisner (1909-1991)²², un'esperienza che contribuì ad allargare le sue conoscenze in materia non solo di produzione ma anche di gestione e circolazione della fotografia, portandola a prendere confidenza con le tendenze internazionali, dal momento che Alliance Photo lavorava per riviste quali «Vogue», «Harper's Bazar» e «Schweizer Illustrierte Zeitung». In quei pochi anni Taro svolse inoltre per André - nome con cui Endre Ernő cominciò a farsi chiamare - Friedmann la funzione di agente, cercando di sviluppare la sua rete di contatti, contribuendo alla costruzione della sua immagine, scrivendo i testi di accompagnamento alle foto per presentarle ai redattori. Da questo momento l'intento di entrambi sembrò quello di fare della fotografia la loro unica occupazione, da svolgere preferibilmente come freelance²³.

Abile nelle relazioni sociali e fortemente consapevole della necessità di trovare un elemento di distinzione rispetto ai molti colleghi, Gerta ebbe probabilmente l'idea di trovare due nomi d'arte che rendessero più attraente il loro contributo agli occhi delle agenzie e delle redazioni. Così, a metà del 1936, furono conati

gli pseudonimi Robert Capa²⁴ e Gerda Taro (o Gerta Taro), che avrebbero dovuto conferire alla coppia un'aria esotica e internazionale. Sull'ideazione e le origini di questi pseudonimi non si hanno notizie certe: certamente vi si ritrovano assonanze con i nomi d'arte già ampiamente utilizzati dallo *star system* hollywoodiano, come quelli dei celebri Greta Garbo e Frank Capra, ma anche con quello dell'artista giapponese Tarō Okamoto, che risiedette a Parigi dal 1920 al 1930 e la cui opera probabilmente i due conoscevano. In ogni caso, questa trovata permetteva anche di sbarazzarsi di nomi che tradivano origini geograficamente ed etnicamente connotate, in tempi di antisemitismo diffuso e di diffidenza verso i rifugiati. Prese forma così la nuova, completamente fittizia, identità di Capa come fotografo americano di successo, che permise ai due di vendere un maggior numero di lavori a un maggior prezzo, in quanto sponsorizzati da Taro come scatti rari ed esclusivi²⁵.

Quando, il 18 luglio 1936, ebbe inizio la guerra civile spagnola, Taro abbandonò Alliance Photo e cercò di ottenere i permessi per raggiungere la Spagna, con l'intento di fare reportage fotografici indipendenti per documentare il conflitto. A partire furono soprattutto fotografi meno noti e non i già affermati reporter, fenomeno che andò a mutare di conseguenza anche il mercato del lavoro: le redazioni potevano adesso scegliere tra migliaia di proposte di scatti singoli ma anche di intere sequenze, provenienti da fotografi presenti sul campo. Il desiderio dei fotoreporter di avvicinarsi sempre più allo svolgersi dell'evento, si trasformava in una richiesta redazionale, che andava ad alimentare ulteriormente quel desiderio²⁶.

Considerato il contesto politico internazionale, il mondo intero guardava con interesse e apprensione al conflitto spagnolo, il cui esito, già si riteneva, avrebbe contribuito a determinare l'assetto e l'equilibrio europei. La vittoria dei franchisti avrebbe significato il rafforzamento delle dittature nazifasciste già al potere in Germania, Austria e Italia, mentre la vittoria repubblicana sembrava connessa a due principali scenari: il ritorno al processo democratico o la realizzazione di una rivoluzione di stampo comunista o addirittura anarchico. Quest'ultima possibilità ebbe un grande peso nel determinare le politiche di non intervento in favore dei repubblicani di Inghilterra, Stati Uniti e Francia. Se da una parte le potenze europee cercavano di scongiurare l'inizio di una nuova guerra mondiale, dall'altra l'ipotesi rivoluzionaria era percepita come un pericolo estremo. Persino l'Unione Sovietica evitò in un primo momento di intervenire, tanto per valutare le posizioni delle grandi potenze quanto per non favorire il movimento anarchico spagnolo, ritenuto troppo distante dalle direttive dell'Internazionale. Franco poté invece contare sull'appoggio di Mussolini, che praticamente da subito facilitò le azioni

militari creando un ponte aereo tra Marocco e Spagna e inviando truppe italiane contro i repubblicani²⁷.

In Francia, la scelta di non intervento del governo Blum, a capo del Fronte Popolare, non corrispose alle speranze dei comunisti e dei movimenti di estrema sinistra del paese. Intellettuali e immigrati tedeschi, infatti, confidavano nella neoeletta coalizione e auspicavano di veder arrivare un chiaro segno di opposizione ai regimi autoritari europei, mentre Blum si trovò a dover gestire la crisi economica interna e calibrare con cautela la quantità di aiuti militari alla Spagna, nel timore di essere rovesciato dai suoi avversari politici²⁸. Iscritta all'A.E.A.R. (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires)²⁹ – così come dichiarato nel suo accredito stampa del febbraio 1937 – ma priva di tesseramento ad alcun partito, Gerda Taro aveva percepito in maniera diretta i pericoli del regime e, come molti altri colleghi fotografi sia stranieri sia spagnoli³⁰, si apprestava a documentare le vicende belliche con un alto grado di coinvolgimento ed una esplicita presa di posizione. La documentazione sul campo avrebbe permesso di raccontare la situazione e di sensibilizzare l'opinione pubblica nei confronti della causa repubblicana, che aveva bisogno dell'appoggio internazionale per riuscire a fermare la destra nazionalista.

3. *Barcellona, città rivoluzionaria*

Gerda Taro cominciò a svolgere il lavoro di fotografa in forma ufficiale nell'agosto del 1936, quando arrivò a Barcellona, con il tesserino dell'ABC Press Service (agenzia con sede ad Amsterdam) che le consentiva di «viaggiare per la realizzazione della sua missione di giornalista, aiutarla e sostenerla nel suo lavoro»³¹, datato 4 febbraio 1936. Da quel momento fino al febbraio 1937, alcuni scatti di Gerda presentano il copyright «Robert Capa» (del resto un nome fittizio inventato non da molto, e dunque una firma che avrebbe potuto tranquillamente essere collettiva, in quel momento)³². In quei primi mesi in Spagna, tuttavia, nonostante i due fotografassero talvolta fianco a fianco (come si può facilmente dedurre da alcuni scatti che riportano scene quasi identiche prese da angolazioni leggermente differenti)³³, le macchine fotografiche scelte sono diverse, rendendo dunque possibile, attraverso il formato, individuare i due autori. Taro, che dal febbraio 1937 scatterà con una Leica 35mm già scelta da Capa, Chim e la maggioranza dei fotoreporter per la sua velocità e leggerezza, opta in quei primi mesi per una Rolleiflex 6x6. Il formato quadrato dei negativi della Rolleiflex e quello rettangolare della Leica permettono, quindi, l'attribuzione, almeno quando si è in presenza dei negativi o delle stampe originali (figg. 2a, 2b)³⁴.

Quando arrivarono a Barcellona, il 6 agosto, la lotta armata era conclusa e

sembrava regnare nella città un'euforia generale. Solo venti giorni prima tutto era cominciato: il 17 luglio ufficiali dell'esercito spagnolo, sotto il comando di Francisco Franco, avevano dichiarato lo stato d'assedio nella colonia marocchina e il 18 luglio il conflitto si era spostato nella penisola iberica. Incapace di comprendere la portata reazionaria della sollevazione, il governo spagnolo di Casares Quiroga (a capo della coalizione democratica del Fronte Popolare) tenne nei giorni immediatamente successivi una posizione debole che si concluse con le dimissioni³⁵. Gli successe José Giral, che concesse le armi ai sindacati e ai reggimenti dell'esercito rimasti fedeli al governo legittimo; dal 20 luglio ebbero inizio gli scontri armati tra i sostenitori di Franco e i repubblicani. Nel giro di pochi giorni la Spagna era divisa in due: a Madrid, a sud della capitale, nella Catalogna e nella regione basca, oltre che nel Levante e in parte dell'Aragona, mantenevano il controllo i repubblicani, fatta eccezione per Algeciras e Cadice, nella punta più meridionale, facilmente comunicante con il Marocco da cui era partito il golpe. A nord-ovest (Galizia e Asturie) e nella Castiglia Nuova, invece, i franchisti avevano avuto la meglio e controllavano quindi un terzo del paese. Tuttavia, in questo primo momento del conflitto, i lealisti sembravano destinati alla vittoria (fig. 3)³⁶.

L'instabilità di governo aveva contribuito a lasciare ampio spazio all'interno dei movimenti anarchici e operai, portando alla formazione diffusa di comitati rivoluzionari per la difesa della Repubblica. Ogni città aveva organizzato la resistenza in maniera differente, a seconda delle specificità sociali, economiche e politiche. In generale, la diffidenza verso lo stato centrale aveva reso la guerra civile un'opportunità per dare potere alle forze locali, fortemente influenzate dal Movimento libertario e dai sindacati della CNT (Confederación Nacional del Trabajo, di stampo anarchico) e della UGT (Unión General de Trabajadores, organizzazione socialista) che avevano coordinato e vinto gli scontri con i golpisti e che presero ad auto-organizzarsi in comunità attraverso azioni di ampio raggio come il reclutamento e l'addestramento degli eserciti volontari, l'esercizio della giustizia, la gestione delle risorse (arrivando fino a battere moneta, laddove il denaro non fu abolito)³⁷.

Barcellona divenne, nell'estate del 1936, uno spazio di sperimentazione politica e di fermento rivoluzionario. La Generalitat, il governo catalano, aveva preso il controllo sulle fabbriche espropriate dagli operai, sulle banche, e aveva occupato alberghi di lusso per insediarvi la sua sede. La città, con la sua forte tradizione anarchica, era sostanzialmente sotto il controllo della FAI (Federación Anarquista Ibérica) e della CNT³⁸ e si adottarono misure di collettivizzazione delle campagne e delle industrie nonché il controllo sulla piccola e media impresa, con una serie di politiche che, seppur in grado diverso, vennero applicate anche ad altre regioni

spagnole³⁹. Il processo rivoluzionario sembrava aver investito ogni elemento della quotidianità e intellettuali di tutto il mondo si recavano nella città, spesso in qualità di giornalisti, contribuendo a creare e a rafforzare l'ideale dell'avvenuta rivoluzione⁴⁰. Così, ad esempio, Barcellona venne descritta da Kaminsky: «Si direbbe una fiera permanente. [...] [Uomini e donne] sono spesso armati di fucile e non è cosa straordinaria vedere un miliziano, con la sua arma in spalla, andare a braccetto di sua moglie e tenere per mano il suo bambino. Le automobili, che fanno tanto chiasso, non sono più vetture private. Portano tutte le scritte delle organizzazioni o le insegne delle autorità [...]. Nessuno deve aver fame nella nuova Barcellona. Il sindacato gastronomico nutre a mezzogiorno e alla sera tutti i bisognosi»⁴¹.

O ancora da George Orwell, che vi arrivò pochi mesi dopo, nel dicembre del 1936: «Qualcuno che fosse stato lì sin dall'inizio forse avrebbe avuto l'impressione già a dicembre e a gennaio che il periodo rivoluzionario stesse finendo; ma se si era appena arrivati dall'Inghilterra bastava guardarsi attorno a Barcellona per essere sorpresi e soggiogati. Era la prima volta che mi trovavo in una città dove la classe operaia era saldamente in sella. [...] Ogni negozio e ogni caffè aveva un cartello che dichiarava che era stato collettivizzato [...]. Le formule d'indirizzo servili o addirittura cerimoniose erano scomparse. Nessuno più diceva "Señor" o "Don" e neanche "Usted"; tutti si chiamavano "Compagni" e si davano del tu. [...] Ed era proprio l'aspetto della folla la cosa più strana di tutte. Apparentemente sembrava di essere in una città in cui le classi agiate avevano praticamente cessato di esistere. A eccezione di un ristretto numero di donne e degli stranieri, non c'era nessuno che fosse "ben vestito". Praticamente tutti indossavano rudi abiti da operai, oppure tute blu o qualche variante dell'uniforme dei miliziani. Tutto questo era strano e commovente»⁴².

Gerda Taro prese dunque a fotografare una società in trasformazione. Alcuni scatti rivelano un intento celebrativo più marcato nei confronti della realizzazione rivoluzionaria, come sottolinea, ad esempio, la ripresa dal basso che ha la funzione di stagliare, ingigantendole, le figure sullo sfondo omogeneo e assoluto del cielo. In altre immagini, invece, Taro crea una divertita, quotidiana, interferenza tra simboli borghesi e usi rivoluzionari: macchine con le scritte del Front Popular, volontari in tuta operaia con la cravatta, una miliziana che sfoglia una rivista. Si può comunque sempre riscontrare una sicura identificazione nelle inquadrature e nella scelta dei soggetti ritratti e senz'altro traspare l'ottimistica adesione alla realtà catalana di quei mesi.

Le prime fotografie pubblicate si trovano in un'edizione speciale della rivista «Vu» dell'agosto 1936, interamente dedicata alla guerra civile spagnola. «Vu» era una rivista settimanale di stampo progressista, fondata da Lucien Vogel nel 1928,

con una tiratura intorno alle cinquecentomila copie. Sebbene non fosse la prima rivista illustrata francese e neppure la più conosciuta, rappresentò senz'altro un'eccellenza per la modernità delle scelte grafiche e editoriali⁴³. In particolare, è importante notare l'uso della rotocalcografia, che consentiva una maggiore libertà di impaginazione delle immagini nonché una migliore qualità estetica. Prendendo spunto da quanto già stavano facendo redazioni d'avanguardia come quella dell'«Arbeiter-Illustrierte-Zeitung» («AIZ»), questa tecnica di stampa andava a modificare le precedenti convenzioni del giornale illustrato, in cui testo e fotografia si alternavano in maniera tabellare, con l'immagine spesso in funzione meramente illustrativa o decorativa. Attraverso il montaggio tra fotografia e testo scritto, unito alla ricerca sulla veste grafica dei titoli, veniva volutamente creato un effetto dinamico e inedito nel rapporto tra testo e immagine⁴⁴. La linea editoriale di «Vu» prevedeva fotografie in ogni pagina e all'atto del guardare, ancora più di quello del leggere, era assegnato un ruolo di primo piano nei numerosi reportage e nelle innovative rubriche come *Tout pour l'image* o *Vu in...* I numeri speciali, in cui le fotografie prevalevano ulteriormente sul testo, furono, nei primi mesi del conflitto, spesso dedicati alla situazione spagnola, tematica tanto attuale quanto vicina geograficamente e prossima politicamente alla sensibilità della sinistra francese⁴⁵.

All'interno del numero speciale di «Vu» del 29 agosto 1936 si trovano numerosi reportage dai titoli a effetto. *La révolution et les enfants*⁴⁶, ad esempio, è composto interamente da foto di Taro e mostra la città e i suoi stravolgimenti attraverso i ritratti di bambini e ragazzi (in prevalenza maschi), talvolta in coppia con padri o figure adulte come a mostrare il valore ereditario e generazionale della rivoluzione, talvolta ripresi tra di loro, nelle barricate trasformate in campo di gioco con addosso i cappelli della FAI e della CNT (fig. 4), a suggerire la commistione con la quotidianità e la vitale inarrestabilità del processo di cambiamento. Le foto di Barcellona ebbero un'ottima ricezione e un'ampia circolazione, se si considera che, di lì a non molto, troveranno spazio anche su «Regards», sulla copertina di «Einheit» e del corrispondente francese l'«Unité» (gennaio 1937)⁴⁷.

Anche «Regards»⁴⁸, come «Vu», era una rivista fortemente orientata al tema della visione, come suggerito già dal titolo, che uscì a partire dalla fine degli anni Venti e che si distingueva per il messaggio politico combinato a uno stile grafico e fotografico di alta qualità, ottenuto, anche in questo caso, grazie all'utilizzo della rotocalcografia così come della fotoincisione⁴⁹. Il periodico si rivolgeva ad un target più politicizzato rispetto a «Vu», ponendosi come l'equivalente francese dell'«AIZ», sia per lo stretto rapporto e per il supporto ricevuto dal Partito Comunista, sia per il ruolo sociale e politico attribuito all'immagine: il

fotomontaggio era infatti utilizzato come mezzo per scardinare le convenzioni visive della borghesia europea e per mettere in discussione l'estetica totalitaria.

Un secondo reportage, ancora sul medesimo numero speciale di «Vu» dell'agosto 1936, si intitola *Quand le femmes s'en mêlent* e si compone di alcune delle fotografie più conosciute e riprodotte di Taro (fig. 5). Le miliziane in *mono azul* (la tuta operaia) sono al centro della scena, come simbolo della rivoluzione e della rottura degli schemi tradizionali: le donne seguono l'addestramento sulla spiaggia, prendono la mira con fucili o pistole, indossano elmetti e divise miliziane. Da secoli considerata attività puramente maschile, la guerra era stata costruita, soprattutto con lo scoppio della prima guerra mondiale, sulla precisa retorica dell'uomo che partiva a combattere per la patria e la donna-madre che contribuiva all'impresa bellica dalle mura domestiche⁵⁰. Questo immaginario acquisiva forma visiva nelle cartoline o nei manifesti bellici e, in Spagna come altrove, questo stereotipo femminile era impersonato dal mito dell'*angel del hogar* (angelo del focolare)⁵¹.

Con la guerra civile spagnola, tuttavia, molte donne, in quei primi mesi di battaglia, decisero di impugnare le armi e di combattere per l'esercito repubblicano. La miliziana divenne il simbolo in grado di personificare allo stesso tempo la battaglia e la rivoluzione, secondo quello che era il programma di azione degli anarchici, per cui i due scopi non potevano essere disgiunti ma dovevano avanzare di pari passo⁵². La stampa straniera fu enormemente colpita dalle immagini fotografiche delle donne in armi: se da parte progressista questi soggetti rappresentavano il segno del cambiamento e della trasversale partecipazione alla causa repubblicana (fig. 6), le stesse immagini vennero utilizzate dalla stampa conservatrice e cattolica per sottolineare la degradazione dei costumi: le miliziane erano donne mostruose, prostitute e assassine, elemento cardine della minaccia e dello scandalo di una società senza fondamenta e, dunque, senza futuro⁵³.

La cartellonistica rivoluzionaria nell'estate del 1936, dal canto suo, presentava la donna come la nuova risorsa di cui necessitava l'esercito volontario repubblicano. Per le strade di Barcellona lo sforzo propagandistico era reso evidente da manifesti come quello realizzato dall'artista Cristobal Arteché, *Les milicienenes, us necessiten*⁵⁴. Qui una miliziana in primo piano con la tuta operaia brandisce un fucile con la sinistra e con l'altra mano punta sicura il dito verso l'osservatore, mentre sullo sfondo sfila un esercito in marcia rigorosamente composto di uomini. L'aspetto poco realistico della figura femminile (modellata sui tratti di Greta Garbo) rende evidente come la donna fosse anche utilizzata come mezzo per mobilitare la partecipazione maschile agli eserciti volontari.

Oltre che nella scelta di arruolarsi, le donne conquistarono spazi di azione anche

attraverso iniziative quali quella di *Mujeres Libres*, organizzazione femminista anarchica con sede a Barcellona e a Madrid che fu istituita già nel 1934 e che, anche grazie alla diffusione dell'omonima rivista dal 1936, ebbe un grande ruolo nell'aggregare le voci più influenti di intellettuali spagnole e straniere e di costruire uno spazio di discussione politica tra donne⁵⁵. Esisteva inoltre un'altra struttura, quella dell'AMA (*Asociación de Mujeres Antifascistas*), di cui faceva parte Dolores Ibárruri, direttamente legata al Partito Comunista e più vicina al Fronte Popolare⁵⁶.

4. *L'esercito, il fronte e il territorio spagnolo*

Dopo aver documentato la situazione di fermento nella città di Barcellona, Taro e Capa ottennero i permessi per recarsi sul fronte, con l'intenzione di riprendere scene di battaglia e vita militare. I fotografi si spostarono quindi a nord, in Aragona, e attraversarono per circa una settimana le aree intorno a Huesca e Saragozza. La ripresa diretta dell'azione di guerra era molto richiesta da riviste e giornali sostenitori dei repubblicani, sia come testimonianza della capacità bellica del neonato esercito repubblicano sia per la sensazionalità estetica delle immagini.

Non sono, tuttavia, molti i lavori di Taro pervenutici risalenti a quel periodo. Una foto scattata sul Monte Aragon (a est di Huesca) venne pubblicata sul periodico «*Miroir du monde*», nel settembre del 1936, all'interno di un reportage dal titolo *Dans L'Espagne meurtrie – Attaques et bombardements*. La foto ritrae uomini, armati di fucili ma anche di strumenti agricoli, che si preparano allo scontro. Dalla luce e dalle espressioni si percepiscono il paesaggio afoso, la terra secca, il sole estivo. Il periodico aggiungeva la didascalia «Nei pressi di Huesca, i miliziani riforniscono una postazione allestita, seppur con difficoltà, in aperta campagna»⁵⁷. Questa stessa immagine fu una delle poche di Taro ad essere pubblicate in Spagna, nella forma di cartolina del *Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Catalunya*⁵⁸. Sul retro, era apposta questa dicitura «L'entusiasmo antifascista coinvolge anche i civili sul campo di battaglia» (fig. 7).

Un'altra delle foto di Taro al fronte immortalava quattro miliziani in posa, ripresi dal basso. Taro inserì come didascalia sul retro «Alcuni vigorosi difensori della Repubblica» ma quando la foto fu pubblicata su «*The Illustrated London News*»⁵⁹ venne utilizzata come esempio della scarsa credibilità e dell'inadeguato equipaggiamento degli eserciti volontari, tutti con uniformi diverse e con un solo fucile (fig. 8)⁶⁰. Per quanto la fotografa cercasse di concentrarsi sui momenti di addestramento, che potevano confondersi con azioni belliche vere e proprie e che facevano trasparire l'operosità delle milizie, una certa desolazione traspariva da queste immagini, come se il senso di stasi prevalesse sull'azione. La situazione al fronte aragonese, infatti, era piuttosto immobile e mal organizzata, come

testimoniato dagli scritti di George Orwell e John Cornford. Partiti nella speranza di eroici scontri, i miliziani si trovavano immersi nel caos, nell'inattività e nella noia di campagne disabitate.

Questi casi permettono di comprendere alcune dinamiche proprie del mercato fotogiornalistico di quegli anni. Come emerge dalle fonti e come già ampiamente analizzato e argomentato dalla letteratura a disposizione, la guerra civile spagnola si configurò come una vera e propria guerra mediatica: le due parti utilizzarono tutti i mezzi di informazione (giornali e cinegiornali), le produzioni visive (fotografie e film) e gli strumenti grafici (manifesti e cartoline) allora a disposizione per costruire e convincere l'opinione nazionale ed internazionale. Inoltre, per quanto già da tempo i conflitti fossero stati oggetto di documentazione fotografica e cinematografica, questo conflitto vide l'affermarsi della professione del(la) fotoreporter freelance, caratterizzata, secondo un destino che si porterà dietro per molti anni a venire, da una scarsa tutela soprattutto per i fotografi e le fotografe meno conosciuti. A questi, infatti, una volta che avevano venduto i loro scatti alle agenzie, non era garantita la proprietà intellettuale, né un controllo sull'utilizzo delle immagini. Capitava spesso quindi che gli scatti pubblicati non riportassero il nome della fotografa o del fotografo oppure che venissero utilizzati per trasmettere un messaggio molto diverso (talvolta addirittura opposto) rispetto all'intenzione con la quale l'immagine era stata prodotta. Questo è quanto accadde, ad esempio, come già abbiamo visto, alla foto di Taro apparsa nell'articolo su «The Illustrated London News». Lo stesso destino contrassegnò, in termini ancora più estremi, anche il ritratto di miliziana firmato da Taro e pubblicato, senza alcuna autorizzazione della fotografa, sul giornale conservatore «B.I.Z.» nel luglio del 1937, corredato dal commento «queste "guerriere da rivista" che, nel poco tempo che sono state al fronte, si sono ridotte a un punto che adesso, nelle strade della ex capitale, possono fare solo pubblicità, senza però rinunciare, come mostra la foto, allo sfoggio di indumenti guerreschi»⁶¹. Per quanto le fotografie siano sempre state, come ogni altra immagine, strumenti mai neutri, che implicano una presa di posizione, una scelta di inquadratura e quindi un rapporto tra visibile e invisibile, era solo una volta entrate nelle redazioni dei giornali che, attraverso il rapporto con le didascalie e il testo scritto, veniva loro conferito un preciso significato, così come un valore ideologico, adattabile a seconda delle linee editoriali, in modo da rendere esplicito ai diversi pubblici di lettori su quali opinioni orientarsi e, dunque, non soltanto che cosa guardare, ma anche, e piuttosto, che cosa vedere.

Nel viaggio dalla regione catalana all'Aragona, Taro scattò alcune fotografie

che sfuggono ad una sicura cronologia⁶² e che rappresentano la vita fuori dalle città, nelle campagne e nei paesi minori. L'intento è quello di mostrare gli esiti della collettivizzazione e la funzione di assistenza data dall'esercito e dai sindacati alla popolazione. Viene ripresa la mietitura, la distribuzione del pane ma anche momenti quotidiani di convivialità come scene di ballo o di preparazione di un pasto da parte di alcuni miliziani. Le scene di vita contadina furono pubblicate su «L'Illustré du Petit Journal»⁶³ il 24 gennaio del 1937, in un numero speciale dedicato ai sei mesi di guerra civile, ad illustrare un articolo di Jean Cassou sulla Spagna repubblicana. L'unica fotografia attribuita a Taro ritrae, all'aperto, un miliziano sorridente affiancato da cinque bambini di età diverse: anche i bambini ridono, o hanno espressioni soddisfatte e sicure, e i sei soggetti sono disposti in posa per il lettore, esortandolo a una presa di posizione, coinvolgendolo nella causa. La didascalia sottolinea questo aspetto e riporta «nous allons au-devant de la vie...» (slogan del Fronte Popolare francese di quegli anni)⁶⁴. Insieme all'uomo sono infatti le giovanissime generazioni a procedere, e la marcia avanza sicura e serena, come se la vittoria fosse ormai ottenuta. Le ulteriori immagini che compaiono nella medesima doppia pagina, di formato minore, sono tutte attribuite, nella pubblicazione, a Capa. Ancora dalla lunga e approfondita ricerca di Irme Schaber – condotta insieme a Richard Whelan e Kristen Lubben per la mostra, già menzionata, del 2009 a New York – sappiamo invece che almeno la fotografia che ritrae i contadini che lavorano al setaccio fu scattata da Gerda (e, infatti, non a caso, nella sua *vintage print*, è di forma quadrata). Queste immagini ritraggono, secondo un'iconografia già presente nelle rappresentazioni dell'avanguardia sovietica dello stesso tema, i contadini al lavoro, nell'esaltazione del loro operare e del riscatto avvenuto. La didascalia che accompagna l'immagine di un gruppo statico, in cui tutti i soggetti (tranne uno) alzano il pugno chiuso restando vicini ai loro attrezzi agricoli, è inequivocabile: «Valdepenas [sic.], un villaggio sulla strada per Madrid: uno dei primi collettivi agricoli nati nella repubblica. I lavoratori hanno messo in comune i loro sforzi, i loro attrezzi e le terre di cui ieri erano schiavi»⁶⁵ (fig. 9). La riforma agraria veniva presentata come un trionfo della Repubblica e il contadino poteva assumere un ruolo rilevante, anche dal punto di vista estetico, nella costruzione dell'immaginario rivoluzionario, come già abbiamo visto accadere per la figura della miliziana. Il contadino, spesso rappresentato nello svolgimento del lavoro per la comunità, diventa, infatti, anche il soggetto di molti manifesti, mostrato come artefice e contributore diretto alla realizzazione della causa rivoluzionaria e allo sradicamento del nazionalsocialismo⁶⁶. Questo tipo di comunicazione, queste azioni di propaganda erano, infatti, rivolte anche agli stessi contadini: il fenomeno della collettivizzazione fu, com'è ovvio che sia,

un processo storico complesso pur nella sua breve vita, non sempre salutato con entusiasmo dalle famiglie contadine di piccoli proprietari⁶⁷.

Lasciato il fronte aragonese, Taro si spostò, ancora assieme a Capa, a Madrid per documentare lo stato della città dopo il primo bombardamento franchista, avvenuto nella notte tra il 27 e il 28 agosto 1936. Si trattava della prima volta che un grande centro abitato europeo subiva attacchi aerei. Tra le poche foto rimaste, quella del taglio di capelli al nuovo volontario miliziano all'interno del quartier generale del Quinto Reggimento è fortemente simbolica⁶⁸. Non si è più davanti alla vivace Barcellona, ma alla capitale che accusava i primi pesanti colpi di una guerra che stava diventando molto più lunga del previsto. I volti dei miliziani ritratti sono affaticati, le espressioni sono spente, alle pareti sono appese fotografie di altri volontari. Nonostante la città fosse in pericolo, l'obiettivo della macchina fotografica di Taro continua ad inquadrare la partecipazione umana alla causa repubblicana che non si arresta. Il Quinto Reggimento, formazione militare comunista istituita il 18 luglio per la difesa di Madrid, stava prendendo forma⁶⁹.

Non è certo se Taro scattò in quei giorni la serie delle immagini degli orfani di guerra o se fu a seguito del bombardamento di Madrid nell'inverno del 1937. Si tratta di una serie di venti fotografie che ritraggono scene di cura e assistenza ai bambini nei momenti quotidiani: il pranzo, la pulizia, il gioco.

Da Madrid, poi, i due fotografi si mossero verso il fronte di Cordova, più specificamente verso il piccolo paese di Cerro Muriano, dove l'esercito franchista aveva appena sferrato un attacco costringendo la popolazione locale alla fuga. È in questa area che fu scattata da Capa la foto del miliziano colpito a morte, un'immagine ormai iconica della quale non è mai stato ritrovato il negativo, che mette in luce temi quali la vicinanza del reporter, la rappresentazione dell'irrapresentabile, la fotografia come elemento di prova e allo stesso tempo di falsificazione (fig. 10)⁷⁰.

5. Il ritorno nel 1937

Alla fine di settembre del 1936, Taro rientrò a Parigi con il suo compagno e qui rimase fino all'inizio del nuovo anno. Nel frattempo, la situazione in Spagna andava irrigidendosi sempre più: in ottobre i nazionalisti strapparono Toledo ai repubblicani e cominciò una forte azione di propaganda a partire da questo evento. Burgos divenne la sede centrale degli insorti, mentre si preparava lo scontro su Madrid attraverso numerosi attacchi aerei che continuarono ad affliggere la capitale. Il governo Caballero incaricò quindi il Generale Miaja di costituire la Junta de Defensa per organizzare la resistenza agli insorti nella città, sia attraverso reggimenti sia attraverso la mobilitazione della popolazione.

Nel novembre del 1936 la capitale venne spostata a Valencia, un gesto che si voleva strategico ma che fu percepito dalla popolazione come un abbandono da parte del governo. Nonostante i ribelli fossero riusciti a spingersi fino alla città universitaria, che divenne la nuova linea del fronte, la città nel complesso fu in grado di resistere, grazie anche alla grande partecipazione cittadina nei comitati di difesa. A quel periodo risale, inoltre, sia la formazione delle Brigate Internazionali, unità speciali formate da volontari provenienti da tutto il mondo, sia l'arrivo dei primi aiuti sovietici, che inviarono navi e aerei⁷¹. Parigi divenne il centro di smistamento per i volontari internazionali, che venivano esaminati da membri del Comintern per garantirne l'affidabilità militare e politica⁷². Lentamente il Partido Comunista de España (PCE) allineato all'URSS ottenne il controllo politico e militare della resistenza repubblicana, portando a violenti scontri interni in Catalogna nel maggio del 1937.

Tra il 1936 e il 1937 la fama di Capa crebbe in maniera esponenziale⁷³, rendendo la sua firma una garanzia di scatti sensazionali e coraggiosi. Molti dei saggi critici consultati attribuiscono a questo motivo il fatto che Taro avesse da questo momento in poi iniziato a voler esplicitare maggiormente la sua firma, nell'intento talvolta di distinguersi da un nome ormai molto forte (usando il credit «Photo Taro»), talvolta di associarsi ad essa per mostrare il lavoro di squadra finora tenuto sotto silenzio (attraverso il credit «Reportage Capa & Taro»). Probabilmente le motivazioni non seguono regole così chiare e definite e sono da ricercarsi in ogni singolo reportage eseguito dai due fotografi. Si può comunque affermare che dal 1937 la carriera di Taro sembra segnata da un maggiore grado di indipendenza: la fotografa inizia, infatti, a spostarsi da sola per il territorio spagnolo, dando quindi vita a reportage personali. Fu, inoltre, ingaggiata come collaboratrice diretta del nuovo quotidiano francese «Ce Soir» prima ancora che uscisse il primo numero, il 2 marzo, e prima che anche Capa venisse chiamato dallo stesso giornale sempre nel corso del 1937⁷⁴. La testata, diretta da Louis Aragon e Jean-Richard Bloch, si poteva considerare certamente vicina al Partito Comunista e una sorta di braccio giornalistico del Fronte Popolare. Nel corso del conflitto fu probabilmente finanziata in parte anche dalla Repubblica Spagnola, per cui un ruolo di rilievo era dato alle notizie sull'andamento della guerra civile, i cui eventi erano coperti quasi quotidianamente⁷⁵. Oltre a ospitare testi di firme importanti del giornalismo militante francese (Édith Thomas, Andrée Viollis, Simone Téry, per voler citare le collaboratrici più note), il giornale faceva largo uso di materiale fotografico, soprattutto nella prima e nell'ultima pagina, che veniva strutturata come un mini-reportage fotografico, composto di titolo, quattro o cinque immagini per tema e poco testo in forma di didascalie. L'uso della stampa a mezzatinta non

consentiva una resa eccezionale delle fotografie ma era in linea con le esigenze di rapidità tipografica del quotidiano. La consuetudine era quella di non citare i nomi dei fotografi, come emerge, ad esempio, dalle righe iniziali della didascalia che accompagna le immagini dalla Spagna selezionate per il secondo numero, il 3 marzo 1937: «Ecco – scrive sinteticamente la redazione – alcune fotografie scelte a caso tra quelle consegnate stamattina dalla Spagna da uno dei nostri inviati speciali» (fig. 11). L'immagine a sinistra, con la donna che piange e una bambina al suo fianco, faceva indubbiamente parte della serie scattata da Taro ai profughi e alle profughe provenienti da Malaga nel febbraio del 1937 (forse consegnate già prima della mattina del 3 marzo, diversamente da quanto menzionato in didascalia). Incarnando adesso la figura dell'inviato speciale, Taro non svolgeva più solo una funzione tecnica e di supporto, ma era considerata essa stessa una giornalista. Inoltre, la possibilità di poter contare su un'entrata fissa le garantiva una certa sicurezza assieme alla possibilità di una maggiore sperimentazione nel suo lavoro. Questo impiego non impedì comunque a Taro di continuare a lavorare tramite agenzie e contratti da freelance con altri giornali e riviste⁷⁶.

Con l'inizio del 1937, le fotografie di Taro e Capa presero ad essere vendute anche in America, prima attraverso l'agenzia Black Star (fondata dagli emigrati tedeschi Kurt Safranski, Ernest Mayer e Kurt Kornfeld) e poi attraverso Pix (fondata da Leon Daniel e Celia Kutschuk). Queste agenzie fotografiche fungevano da intermediari tra la cultura europea e antinazista degli immigrati tedeschi e il mercato delle immagini americane, nel tentativo di allargare il consenso e la solidarietà intorno alla repubblica spagnola. A partire da questo momento, immagini di Capa e Taro cominciarono ad essere pubblicate su «Life», la rivista fondata nel novembre del 1936 da Henry R. Luce (già iniziatore dei periodici «Time Magazine» e «Fortune» e della casa editrice Time Inc.) che, ispirandosi alle esperienze di riviste illustrate europee, fece della fotografia un mezzo di comunicazione giornalistica imprescindibile⁷⁷. Capa cominciò a pubblicare su «Life» nella sezione *The camera overseas* già dal gennaio 1937, mentre Taro pubblicò per la rivista dal 26 aprile.

Tra il gennaio e il febbraio 1937, Taro tornò in Spagna e si diresse verso Almería dove si erano riversati migliaia di profughi in fuga da Málaga, appena conquistata dai nazionalisti, e dove si incontrò con Capa⁷⁸. Le foto scattate da Taro mostrano tutta la drammaticità dell'evento, con la prevalenza di donne e bambini ritratti in pose di disperazione, angoscia, profondo turbamento, all'interno delle stanze spoglie delle strutture di assistenza dove i profughi erano momentaneamente accolti. Come abbiamo già osservato, «Ce Soir» pubblicò una di queste foto con il titolo *Retour d'Espagne* il 3 marzo 1937⁷⁹ e ancora il 13 marzo (sebbene fortemente ritoccate) (fig. 12)⁸⁰. Le foto, di grande impatto, vennero pubblicate anche dal

«Volks-Illustrierte» sulla copertina del 30 giugno e dallo «Züricher Illustrierte» il 18 giugno.

Sempre vicino ad Almería, Taro ebbe modo di riprendere l'equipaggio a bordo della corazzata «Jaime Primo», che nell'agosto del 1936 aveva tentato di impedire il passaggio alle truppe franchiste provenienti dal Nord Africa ed era stata vittima del primo bombardamento aereo tedesco⁸¹. Le fotografie risentono dell'influenza dell'estetica sovietica, tanto che quando vennero pubblicate da Capa nel libro *Death in the making* nel 1938, il testo si riferisce alla Jaime come a «la *Potemkin* spagnola»⁸². Una foto di questa serie fu pubblicata sempre su «Ce Soir» del 3 marzo (fig. 11, immagine al centro): un gruppo di marinai, quasi silhouette ma riconoscibili dal berretto, sono ripresi sul ponte, in posizione, vicino alla batteria antiaerea. Si tratta di un'immagine dal valore simbolico, poiché allude alla difesa repubblicana dalle bombe tedesche, che in quei giorni si abbattevano non sulle navi militari, ma sui civili.

6. Madrid 1937

Intorno a fine febbraio⁸³ Taro si spostò a Madrid dove venne ospitata nella Casa de Alianza de Intelectuales Antifascistas, una villa espropriata per iniziative culturali e come rifugio per intellettuali stranieri: un'organizzazione analoga all'A.E.A.R. francese cui Gerda, come già abbiamo visto, era molto vicina. Lì ebbe la possibilità di installare una camera oscura, grazie ai rappresentanti della Casa, il poeta Rafael Alberti, e la scrittrice Maria Teresa León, figure di spicco della sinistra spagnola e fondatori della rivista culturale «El Mono Azul».

Insieme a Capa, Taro fotografò gli effetti dei bombardamenti sulla città, in particolare sulle case e le strade⁸⁴. La rappresentazione della desolazione e della distruzione è la cifra portante di questi scatti, che ricordano molto da vicino quelli descritti da Virginia Woolf in *Le Tre Ghinee* quando scrive di fotografie inviatele dal Governo spagnolo che ritraggono cadaveri mutilati, edifici distrutti, «e quella è la sezione di una casa spaccata a metà da una bomba; in quello che doveva essere il salotto sta ancora appesa la gabbia degli uccelli, ma il resto è irriconoscibile: più che a una casa assomiglia a un mazzo di bastoncini di Shangai sospesi a mezz'aria»⁸⁵. Gli obiettivi si posano su strade deserte, abbandonate, con palazzi sventrati, rovine da cui si accede a interni di case piene di detriti e tracce di memoria, mobili semidistrutti e oggetti ormai inutilizzabili che rimandano alla storia di chi là abitava, viveva, in una prossimità tra vita e morte che eventi drammatici come i bombardamenti rendono particolarmente tangibile⁸⁶. Pochissimi sono gli esseri viventi, umani e animali, ritratti, quasi esclusivamente da Taro. In questi scatti, tuttavia, il rapporto tra viventi e ambiente è molto diverso dalla maggioranza delle

altre immagini: i soggetti sono ripresi in campo lungo o medio, oggetti (distrutti) tra gli oggetti (distrutti), tracce di vita (come i quadri ancora appesi ai muri delle case bombardate) in un contesto di macerie, così simili all'immagine della gabbietta assurdamente intatta ripresa da Virginia Woolf. I corpi sono anonimi, non tanto, o non solo a rappresentare l'universalità del dramma della guerra e delle sue vittime (e quindi la responsabilità di tutti e di ciascuno nel lottare contro il fascismo), ma soprattutto a fornire, a livello estetico, una correlazione diretta con le abitazioni, gli edifici, gli oggetti annullati e cancellati nella loro identità, nella loro riconoscibilità. Come osserva anche Lahuerta nel suo dossier su questa serie: «Taro e Capa sapevano bene che il fatto di essere traccia – prova – era forse la caratteristica più potente della fotografia, che un'immagine delle tracce della scomparsa umana poteva essere più catturante di una immagine delle persone stesse. Infatti, se ciò che vediamo nelle fotografie sono tracce, la fotografia stessa è contatto fisico. È qui che il rapporto tra medium e soggetto diventa più intenso»⁸⁷.

Secondo uno stile, come abbiamo visto, già piuttosto consolidato, anche per queste fotografie dei palazzi di una Madrid distrutta, Taro ricorre all'inquadratura dal basso, che raggiunge il doppio obiettivo tecnico di riprendere gli edifici in tutta la loro altezza ed estetico-simbolico di riprodurre il punto di vista della vittima, così da contrapporre la prospettiva di chi avrà osservato il cielo, con angoscia, sentendo avvicinarsi l'attacco aereo e la prospettiva delle immagini fatte a bordo dei caccia militari e propagandate dai nazionalisti, che attraverso la distanza davano l'impressione di una guerra senza danni, senza morti⁸⁸.

«Surrealismo» è il termine che Taro e Capa trascrivono come sintetica descrizione di questa serie fotografica, sulla prima pagina del settimo album dei provini. Un'attenta selezione di immagini di questo reportage comune venne pubblicato su «Ce Soir» il 31 marzo 1937, utilizzando un collage che aumentava la drammaticità degli scatti. Le figure umane assumono qui un ruolo importante (fig. 14): sono scontornate e in qualche modo isolate, in particolare la donna vestita di scuro (chiaramente con un richiamo al lutto) separata anche graficamente. Entrambi i sopravvissuti guardano direttamente il lettore, con un'espressione sconvolta e disperata, come se volessero guidarlo a prendere consapevolezza della realtà del disastro di Madrid e delle sue cause.

Un altro rullino, ancora dedicato a Madrid e alla sua difesa, ha come soggetto la vita militare dei repubblicani: una parata, i movimenti delle truppe probabilmente di nuove reclute che marciando si dirigono verso il fronte della città, le trincee⁸⁹. L'ultima parte del rullino ritrae infatti le barricate nel parco dell'Ovest, trasformato da giardino pubblico a campo di battaglia. Lo scatto dei fucili incastrati tra i sacchi di sabbia utilizzati per gli sbarramenti, lasciati lì in un momento di tregua in attesa

che l'azione riprendesse, fu pubblicata su «Ce Soir» il 12 marzo, sullo «Schweizer Illustrierte Zeitung» il 31 e su «Life» il 26 aprile 1937⁹⁰ (fig. 15).

Grande popolarità ebbero anche le foto scattate al fronte poco distante da Madrid, a seguito della battaglia di Guadalajara che vide l'esercito repubblicano (e in particolare la Brigata Italiana Garibaldi) battere le truppe italiane fasciste alleate dei franchisti, risultato che contribuì a intaccare la convinzione che la potenza e la tecnica militare dei ribelli fossero superiori. Il reportage *Images d'une victoire* apparve su «Regards» dell'8 aprile firmato, per errore, «Photos Waro» (fig. 16). Le stesse fotografie delle linee di fronte nei pressi di Madrid furono pubblicate su molte altre riviste: «Ce Soir», «Die Volks-Illustrierte» e «Photo Times» nel 1938, quindi dopo la morte di Gerda.

7. Valencia 1937

Da marzo Taro si spostò a Valencia, la nuova capitale, dove fotografò l'arruolamento di nuovi volontari per la difesa della città. È evidente, in queste immagini, l'oscillare nel modo di condurre l'addestramento, tra modello rivoluzionario e direttiva comunista-sovietica, che diventò in quei mesi sempre più potente fino a dominare la gestione militare e politica dei repubblicani. Il rullino mostra infatti uomini e donne che si esercitano nell'arena, sotto lo sguardo (apparentemente più divertito che compiaciuto) di chi osserva dagli spalti, probabilmente già arruolato nella difesa della città o parte dell'esercito regolare. L'atmosfera è rilassata, qualcuno mangia. Nessuno, similmente alle fotografie di Barcellona dell'estate del 1936, indossa un'uniforme e ha un atteggiamento marziale.

Soprattutto nella parte finale del rullino, l'obiettivo di Taro si soffermò sui soggetti femminili, presenti nelle file in addestramento e sugli spalti, la maggioranza vestendo la tipica tuta, il *mono*. Possiamo elaborare, a partire da questi scatti, alcune riflessioni sulla prospettiva soggettiva di Taro, sull'orientamento del suo impegno e dunque del suo lavoro di fotografa. Le immagini scelgono di ritrarre alcune donne (e quindi di alludere alla loro opera di difesa) nonostante già da tempo la presenza femminile nell'esercito fosse, soprattutto una volta che le donne giungevano al fronte, oggetto di discriminazione⁹¹. Sebbene presenti tra le truppe, quindi, le donne vennero spesso allontanate dall'azione e relegate a mansioni tradizionali, anche su iniziativa delle diverse organizzazioni femminili antifasciste operanti sul territorio, nonostante queste si identificassero, per la maggior parte, con le ragioni dello sforzo bellico e del discorso militare. Dal maggio 1937, ad esempio, l'XI Brigata Internazionale decise per l'esclusione delle donne: «Si comunica ai battaglioni e a tutti i posti di servizio che è proibito

impiegare donne negli uffici, anche politici. Se ancora ci dovessero essere donne nelle unità, si deve fare tutto il possibile per evitare reclami. Si vieta alle donne d'indossare uniformi maschili»⁹².

In controtendenza rispetto alla chiusura in atto, le immagini di Taro sono cariche di positività, in grado ancora di veicolare il significato del conflitto spagnolo come iniziativa nata dal basso per la difesa della democrazia, ed è chiara la posizione di Taro rispetto al contributo delle donne in questo: il rullino si chiude con il rispecchiamento tra la fotografa e una miliziana, con l'obiettivo che si avvicina per riprenderne con più precisione il volto e l'espressione e lo sguardo di lei improvvisamente fisso in macchina. Alcune foto della serie furono pubblicate su «Ce Soir» del 22 marzo (fig. 17). Nelle due immagini centrali compare anche la miliziana: prima, in secondo piano, seduta sugli spalti e poi, in primo, mentre svolge l'esercitazione. Anche la didascalia del giornale fa un veloce riferimento alla questione del ruolo delle donne: «Per un'ora, rispondendo al comando o al fischio, impiegati, uomini in giacca e cravatta, imparano a marciare, a correre, a sdraiarsi a terra e a compiere manovre in tre, quattro o cinque. Tra di loro, a volte, incontriamo delle donne, delle miliziane»⁹³.

Tutt'altra atmosfera è presente, invece, nei rullini dello stesso periodo dedicati all'addestramento dell'Esercito popolare, che, anche con l'attivo accordo del PCE, era caratterizzato da una solida disciplina militare (e composto unicamente da uomini). Il generale Miaja, divenuto – dopo la difesa di Madrid nei combattimenti sul fronte della Ciudad Universitaria – un eroe rivoluzionario, è rappresentato nei primi scatti nell'atto di organizzare strategicamente una battaglia. Si vedono poi file ordinate e compatte, riprese da Taro in geometrie nette, con tagli e diagonali di stile costruttivista. Oltre all'ordine bellico, la fotografa scelse di inquadrare anche la partecipazione dei cittadini che assistono alla parata, e in particolare quella dei bambini (soggetto di molti dei suoi lavori), che rompono la regolarità geometrica delle immagini, o che producono una nuova geometria quando sono ritratti mentre osservano la scena arrampicati sugli alberi. Nell'ultimo rullino di questa serie, Taro torna su un tema a lei familiare, ritraendo l'esercito in scene di quotidianità e momenti di pausa dalle esercitazioni e dai combattimenti. «Regards» pubblicò alcune immagini di queste serie il 15 aprile, con il credit «Photo Taro», mettendo in copertina una foto dell'esercito sovrastata dal titolo *L'Espagne forge sa victoire* e riprendendo il tema all'interno con l'articolo intitolato *L'Espagne forge son armée* (figg. 18a, 18b)⁹⁴.

Di grande interesse è un rullino dedicato da Taro alla vita cittadina e in particolare ai manifesti appesi sulle facciate dei palazzi⁹⁵. Come è stato notato da molti osservatori contemporanei, la guerra civile spagnola rese le strade delle

città degli spazi di militanza politica (e propaganda) a cielo aperto, con enormi cartelloni, spesso progettati e realizzati da noti artisti e grafici, a sovrastare e a modificare gli spazi urbani: «Dappertutto – osservava Orwell – c'erano manifesti rivoluzionari che fiammeggiavano dalle pareti in toni di rosso e azzurro così vividi che facevano sembrare gli altri annunci superstiti macchie di fango»⁹⁶. Sebbene la cartellonistica venisse già utilizzata da oltre cinquant'anni a fini pubblicitari e, talvolta, politici «la pubblicità commerciale non possedeva l'invasiva diffusione delle nostre metropoli contemporanee [quindi] l'improvvisa e massiccia apparizione degli *affiches* creò uno spettacolo nuovo e insolito»⁹⁷. Per quanto già abituata a simili visioni urbane, Taro fu ugualmente interessata a immortalare questa caratteristica e riprese manifesti che incitavano a partire per il fronte, che chiedevano aiuto per *los hospitales de sangre*, che propagandavano la vittoria della guerra e ridicolizzavano gli avversari. La macchina riprende in alcuni scatti il dettaglio del poster, in altri il contesto architettonico in cui è inserito. Tra le figure umane fotografate, mutilati di guerra, piccoli commercianti, un gruppo in fila per il cinema o il teatro (con la corrispondente locandina) e una venditrice ambulante appoggiata a un muro sul quale campeggia un poster che incita la gioventù alle armi. Solo questa ultima immagine venne pubblicata su «Regards» il 14 luglio, sebbene la didascalia la etichetti come una fotografia di Madrid⁹⁸ (figg. 19a, 19b).

8. *Dall'esercito ai civili, la guerra totale*

Il 26 aprile 1937 le flotte aeree tedesche e italiane, inviate in appoggio ai franchisti, bombardarono la cittadina di Guernica, nei Paesi Baschi. La regione era rimasta parzialmente sotto il controllo repubblicano ma era insediata da mesi dalle forze nazionaliste, che stavano intensificando i tentativi di controllare Bilbao, al fine di eliminare il fronte nel nord del paese. L'efferrata operazione militare, che aveva come obiettivo esplicito la popolazione civile, portò alla devastazione della città e alla morte di circa duemila persone. La risonanza mediatica dell'evento fu enorme sulla stampa interna ed internazionale, mentre la propaganda franchista si diede da fare per camuffare le prove della strage. Mathieu Corman seguì come reporter l'evento per «Ce Soir», ma Taro e Capa si trovavano in quei giorni a Parigi; dunque, il giornale francese non coprì l'evento con documentazione fotografica raccolta sul campo dai suoi inviati. Per illustrare i testi furono invece utilizzate fotografie scattate da Capa e Taro precedentemente ma con didascalie che ne falsavano il contesto. Così sulla prima pagina di «Ce Soir» del 29 aprile 1937, una fotografia di Taro scattata due mesi prima sul fronte di Jarama viene risignificata con la didascalia «Due miliziani baschi nella buca di una granata»⁹⁹ (fig. 20).

Rientrata in Spagna, Taro passò forse dal fronte di Cordova, a La Granjuela e

Los Blasquez, dove immortalò i soldati in momenti di pausa, mentre mangiavano e fumavano¹⁰⁰. Poche settimane dopo, la notte del 14 maggio, un altro raid aereo della Legione Condor tedesca attaccò la città di Valencia, confermando come il bombardamento dall'alto contro i civili stesse diventando una tecnica militare ricorrente delle forze franchiste. Gerda Taro si trovava nella città e fotografò i cadaveri nell'obitorio, i civili accalcati ai cancelli in attesa di notizie sui propri cari, i feriti all'ospedale. Ancora una volta alla visione panoramica e spersonalizzante data dalle immagini a volo d'uccello scattate dagli aerei militari, Taro contrappose fotografie schiacciate sulla dimensione umana. Le immagini dell'ospedale descrivono soprattutto la relazione tra i feriti e le infermiere o le persone in visita mentre, negli scatti all'obitorio, i corpi, i volti e le pose sono ripresi dettagliatamente in tutta la loro asprezza. Le inquadrature mostrano uno spazio stipato di corpi privi di vita, con cadaveri sulle barelle e molti altri stesi sul pavimento a scacchiera dell'obitorio. Il 20 maggio, «Ce Soir» inserisce nell'ultima pagina illustrata una sezione su *Le martyre de Valence* con due fotografie di Taro. Queste immagini vengono riprese anche dal numero di «Regards» del 10 giugno, dove in copertina campeggia la folla addossata ai cancelli, all'interno della quale alcuni sguardi in macchina, tra cui quello di una donna con la fede al dito, sembrano rivolgersi allo spettatore/la spettatrice (fig. 21). Il titolo *Guernica! Almeria! Et demain?* inserito in obliquo e in parte in corsivo, con una scelta grafica che si distacca dalle altre copertine della rivista, interroga ulteriormente il lettore/la lettrice¹⁰¹.

A pagina 4 e 5, le fotografie dialogano con l'articolo *Répétition générale de la guerre totale* (fig. 22). Il pezzo argomentava su come in Spagna si stesse assistendo solo all'inizio di una guerra fascista pronta ad espandersi in tutta Europa, nel caso permanesse una politica non interventista. L'articolo denunciava la strategia bellica che si ripercuoteva su popolazione e bambini, includendo una cronologia dei bombardamenti franchisti con il bilancio dei morti e insistendo in particolare sul ruolo della Germania nello sviluppo di una «guerra con il minimo rischio e il massimo effetto»¹⁰². Nell'articolo si trovano in grande formato tre fotografie dall'obitorio (un uomo, tre donne, un bambino), più piccola quella di un edificio divelto a Valencia, scattate da Taro, e altre due attribuibili a Capa (forse dai Paesi Baschi dove si trovava), che di nuovo portano al parallelismo con il testo di Virginia Woolf – sebbene fu scritto nei mesi precedenti –: «Non sono piacevoli da guardare; per la maggior parte sono fotografie di cadaveri. Tra quelle arrivate stamani ce n'è una in cui si vede il corpo di un uomo, o forse di una donna, non si capisce bene; è così mutilato che potrebbe benissimo essere anche il corpo di un maiale. [...] No, le fotografie non costituiscono dimostrazioni razionali, sono soltanto grossolane dichiarazioni di fatto dirette ai nostri occhi; ma gli occhi sono

collegati con il cervello e il cervello con il sistema nervoso. [...] Ed ecco che mentre guardiamo quelle fotografie si forma dentro di noi un contatto, e, per diverse che siano la nostra educazione e le nostre tradizioni, le sensazioni che proviamo sono identiche; sono violente. [...] Perché ora, finalmente, il paesaggio che vediamo è identico: gli stessi cadaveri, le stesse macerie»¹⁰³.

Nella primavera 1937, forse a Valencia, Taro ebbe l'occasione di fotografare Dolores Ibárruri, detta La Pasionaria, figura di spicco della parte repubblicana, tra le fondatrici del partito comunista in Spagna e animatrice della già menzionata Agrupación de Mujeres Antifascistas. La figura di Ibárruri era molto nota in Spagna e fuori e la sua immagine pubblica venne molto diffusa nella stampa¹⁰⁴. In particolare, «Regards» le dedicò la quarta di copertina ed un articolo elogiativo sul numero del 6 agosto 1936 con fotografie di Chim. Le foto scattate da Taro invece non sembrano essere state pubblicate, ma un rullino interamente dedicato alla sua figura è stato ritrovato all'interno della valigia messicana¹⁰⁵. Le immagini hanno un carattere meno iconico rispetto ai ritratti di Chim e riprendono la politica in uno spazio interno, intenta al tavolo da lavoro o in un salotto in conversazione con due uomini.

Mentre la guerra procedeva, il 25 maggio 1937 inaugurò a Parigi la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, all'interno della quale era ospitato il Padiglione spagnolo, che fu pensato come un importante strumento di propaganda repubblicana. Ancora una volta la Francia, nazione che più di tutte aveva seguito e perorato la causa lealista e dove erano rifugiati molti esuli in fuga da Spagna e Germania, divenne il centro di irradiazione di messaggi antifascisti per un pubblico internazionale. Le principali opere artistiche esposte richiamavano direttamente la guerra civile in corso: *Guernica*, realizzato per l'occasione da Picasso, fu installato sul muro principale all'ingresso, la *Fontana di Mercurio* di Alexander Calder faceva riferimento alle miniere di mercurio di Almadén assediate dall'esercito nazionalista¹⁰⁶, un grande murales di Mirò, *El payés catalán en rebeldía*, era dedicato al contadino catalano. Anche la fotografia era presente nel padiglione, con i fotomontaggi di Josep Renau dedicati a varie tematiche, tra cui anche la guerra¹⁰⁷.

9. Madrid e il fronte di Segovia: per chi suona la campana

Tra la primavera e l'estate del 1937 Gerda Taro si spostò da Valencia verso il nord, passando più volte per Madrid e per il fronte di Segovia. A fine maggio riprese Madrid e la sua atmosfera di sconforto, attesa e preparazione: un gruppo di suonatori ciechi, dei soldati in marcia verso il fronte, la messa in sicurezza della fontana di Cibeles. Alcuni scatti vennero pubblicati sul «Regards» del 14 luglio, in un

numero speciale interamente dedicato alla guerra di Spagna nella ricorrenza di un anno di conflitto (cominciato il 18 luglio 1936). L'articolo di Louis Parrot metteva in luce gli sforzi culturali portati avanti dai repubblicani, sia nella difesa dell'arte che nella diffusione dell'istruzione, e venne illustrato dal servizio fotografico, a firma «Photos -Taro - Chim»¹⁰⁸ (fig. 23). Come in molti altri casi di conflitti armati, la salvaguardia dell'arte e dei monumenti ebbe degli scopi propagandistici: i repubblicani erano additati da Franco come i distruttori del patrimonio spagnolo, mentre fotografie come quelle di Taro contribuivano a rovesciare l'accusa, documentando invece l'attenzione e la cura che i repubblicani riservavano ai beni culturali per evitare che subissero danni da possibili bombardamenti franchisti.

La tappa successiva fu il passo di Navacerrada, in compagnia di Capa, il quale nel frattempo aveva lasciato «Ce Soir», avendo accettato l'incarico di fare riprese per la serie di documentari americana *The March of Time*. Taro continuò a fotografare con la Leica 35mm che aveva iniziato ad usare dal suo ritorno in Spagna, a febbraio, e in quest'occasione scattò le due fotografie che immortalano Capa mentre impugna la macchina da presa Eyemo. L'immagine ha un valore sia simbolico che documentario: i fotografi, gli scrittori, i cineasti e gli intellettuali in generale che difendevano la causa repubblicana formavano infatti una rete di relazioni che permetteva di condividere la documentazione e di delineare una strategia propagandistica comune con lo scopo d'influenzare l'opinione pubblica internazionale. Un esempio di tale impiego di materiali condivisi è offerto dal romanzo *Per chi suona la campana* di Hemingway, nel quale la descrizione delle azioni di guerra fu resa possibile allo scrittore, che non era presente al fronte, grazie al materiale visivo che gli era stato messo a disposizione¹⁰⁹.

Una fotografia di Taro fu pubblicata sulla prima pagina di «Ce Soir» l'8 luglio. L'immagine raffigura sulla sinistra un soldato sanguinante e con la testa bendata, con di fronte un compagno che, sigaretta in bocca, si prende cura delle sue ferite (fig. 24). L'immagine era collocata sotto un titolo che annunciava lo sfondamento di Brunete da parte dei lealisti ed era accompagnata da un articolo che commentava l'esito dei negoziati tra Francia, Inghilterra e Spagna repubblicana, stigmatizzando l'inerzia dei governi democratici e sottolineando come questa avrebbe favorito l'iniziativa militare di Franco. Il potente fuori fuoco della fotografia di Taro, che d'altronde risulta attenuato nella riproduzione per la stampa, contribuisce a restituire il dinamismo del fronte e a proporre un'estetica che andava ad affermarsi come un tratto caratteristico del fotoreportage di guerra¹¹⁰. In effetti, l'intera produzione di quelle giornate si incentra su momenti di preparazione delle azioni belliche – un carro armato in movimento, i soldati in divisa che stabiliscono un contatto con il telefono da campo o preparano le postazioni – per poi offrire, in

un secondo momento, le crude immagini di sofferenza dovute agli scontri, come nelle fotografie dei feriti e dei morti, che sono colti adagiati sulle barelle o riversi a faccia in giù sui campi di battaglia (fig. 25).

Nel giugno del 1937 Taro documentò gli sforzi che l'esercito repubblicano stava profondendo per contrastare l'avanzata franchista, la quale procedeva da Segovia verso Madrid. Immortalò così i *dinamiteros* nel quartiere di Carabanchel che divennero i protagonisti della propaganda repubblicana quali simboli della partecipazione cittadina alla difesa della città. Il 18 giugno «Ce Soir» dedicò metà dell'ultima pagina – in cui trova sempre posto il reportage fotografico – a una serie di sei fotografie di Taro che mostrano vari momenti dell'azione di combattimento. La descrizione è spiccatamente celebrativa: «Lo scontro avviene quasi del tutto con granate a mano e i famosi *dinamiteros*, leggendari per il loro coraggio e il loro sangue freddo, sono riusciti finora a occupare una parte del villaggio»¹¹¹ (fig. 26). Se si confronta la selezione delle fotografie pubblicate con la serie del rullino, si possono trovare anche immagini in contrasto con questa retorica dell'azione: una delle fotografie di Taro, per esempio, mostra due *dinamiteros* seduti sullo scalino di un edificio in rovina in un momento di pausa, mentre si preparano una sigaretta (fig. 27).

Un lavoro congiunto di Taro e Capa dello stesso periodo mostra gli operai al lavoro in una fabbrica di munizioni a Madrid. È questo un soggetto che aveva lo scopo di favorire la chiamata alle armi e di esaltare la capacità bellica dei repubblicani (fig. 28). Talvolta la fabbrica è ripresa dall'alto per evidenziare la grandezza e il volume dei suoi macchinari, talaltra le immagini stringono invece sui volti e sulle attività dei lavoratori, evocando così gli stilemi dell'estetica modernista del Worker Photography Movement, che si era sviluppato in Germania e in Russia tramite l'attività di riviste come l'«AIZ» e la «Sovetskoe Foto», promotrici di una cultura visuale in cui Taro e Capa si erano formati. Questo servizio, come altri di quel periodo è contrassegnato dal timbro «Reportage Capa et Taro», una firma congiunta che cominciò ad essere utilizzata probabilmente per lavori in cui i due fotografi operavano fianco a fianco. È degno di nota il fatto che nello stesso mese Capa avesse iniziato a lavorare in modo autonomo, avendo aperto un proprio studio fotografico a Parigi. Questa dicitura, pertanto, andava ad indicare la stretta relazione delle due figure, ma anche la loro progressiva e reciproca autonomia.

L'11 giugno 1937 morì, sul fronte di Huesca, Bela Frank, alias Mate Zalka, un alto ufficiale sovietico di origine ungherese che era conosciuto anche con lo pseudonimo di Generale Lukacs. Frank aveva guidato la XII Brigata Internazionale e la sua uccisione rappresentò un duro colpo per la causa repubblicana. I suoi

funerali furono celebrati a Valencia, e Taro e Capa vi assistettero. La fotografia di Taro pubblicata dal quotidiano «Ce Soir», riprende la parata militare che scorta il feretro di Frank¹¹².

10. *Truppe e contadini in Andalusia: giugno 1937*

Alla fine di giugno del 1937, Gerda Taro e Capa andarono a La Granjuela, sul fronte di Cordova, dove immortalarono il battaglione Tchapaiev, della XIII Brigata Internazionale. Mesi prima si era svolta una battaglia che aveva portato all'inclusione del villaggio entro il perimetro repubblicano, mentre in quelle giornate regnava la calma. Con molta probabilità, Capa e Taro misero in scena la presa del paese, mettendo in posa il battaglione in momenti di azione militare. Le foto di Taro seguirono probabilmente le riprese che Capa stava facendo per un documentario, di cui si sono persi i filmati¹¹³, e furono pubblicate da «Ce Soir» il 14 luglio in una sequenza narrativa con didascalie avvincenti, intervallata da illustrazioni di bombe in caduta¹¹⁴ (fig. 29). Ancora una volta, osservando da vicino il legame tra fotografia, documentazione, testo scritto, diviene evidente come nelle dinamiche del fotogiornalismo fosse sempre presente la dimensione della costruzione della notizia, anche e soprattutto attraverso il dominio delle immagini, che potevano essere usate per documentare ma anche ricostruire eventi, sostituire pezzi mancanti, falsificare narrazioni.

Sempre assieme a Capa, Taro si spostò a Valsequillo a riprendere alcune immagini dei contadini durante la mietitura. Come già ricordato, nel contesto del processo di collettivizzazione delle terre, il lavoro dei campi era propagandato come un momento di lotta. Si assiste quindi in quegli anni alla costruzione del contadino come ulteriore eroe rivoluzionario, sia nell'arte (si veda l'opera di Mirò nel già menzionato Padiglione spagnolo del 1937), che nelle immagini ferme e in movimento. Alcune immagini di contadini ripresi da Taro (la cui datazione è però incerta) vennero usate per il film *The Spanish Earth* (U.S., 1937, 53:30min), un'importante produzione del regista Joris Ivens, scritto da Ernest Hemingway e John Dos Passos, con la voce narrante di Orson Welles nella versione anglofona e Jean Renoir in quella francese, allo scopo di sensibilizzare e mobilitare gli aiuti internazionali e in particolare americani¹¹⁵. Le produzioni cinematografiche si unirono infatti alla documentazione fotografica e giornalistica a scopo di informazione e propaganda e Capa lavorò anche per il documentario di Henri Cartier Bresson *With the Abraham Lincoln Brigade in Spain* (1937), o per la già nominata serie di documentari *The March of Time* (prodotta dalla Time Inc. a partire dal 1935)¹¹⁶.

11. *Le ultime tappe: luglio 1937*

Il 4 luglio venne inaugurato a Valencia il *II Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura*. Il congresso fu poi spostato a Madrid, poi ancora a Valencia, Barcellona, e infine a Parigi, dove due anni prima era stato organizzato per la prima volta. Si trattava di un evento culturale e mediatico di rilievo, organizzato sotto l'egida dell'A.E.A.R., la già menzionata organizzazione che riuniva gli intellettuali antifascisti di vari paesi, allo scopo di coordinarne gli sforzi atti a contrastare l'aggressiva avanzata del nazifascismo. In linea con la svolta della Terza Internazionale, al congresso presero parte anche gli intellettuali e gli esponenti del Fronte Popolare, che si presentarono come la risposta attiva del mondo della cultura alla passività e alla linea politica di non intervento nella guerra civile spagnola che le democrazie europee avevano deciso di adottare¹¹⁷. Oltre che essere direttore di «Ce Soir», Louis Aragon figurava tra gli organizzatori del convegno. Così, il quotidiano seguì gli eventi quasi giornalmente e le fotografie di Taro furono pubblicate il 9, l'11 e il 14 luglio¹¹⁸. Nel numero dell'11 luglio, le riproduzioni vennero tagliate con linee diagonali e sovrapposte, andando a creare un effetto dinamico. Gli oratori al convegno sono tutti ripresi dal basso verso l'alto – vista anche la posizione rialzata della tribuna – e sono immortalati in ritratti solenni. La figura della scrittrice tedesca Anna Seghers è contornata da partecipanti maschili e occupa un posto di rilievo nella pagina (fig. 30).

Assieme ai partecipanti al convegno, Taro si spostò al fronte per una visita ufficiale ai soldati sulle linee a Guadalajara, area già assicurata e posta sotto il controllo dei repubblicani. La zona calda del fronte era invece il villaggio di Brunete, che proprio in quei giorni veniva strappato alle forze franchiste. A Brunete, Taro fece continui viaggi e fu la prima fotografa a dare testimonianza della sua presa, acquistando con i suoi scatti una grande popolarità. In effetti, la notizia della conquista del villaggio era stata messa in dubbio da alcuni giornali, per cui le immagini di Taro acquisirono un notevole valore documentario. Il 14 luglio Taro rientrò velocemente a Parigi, probabilmente per consegnare d'urgenza il materiale alla redazione, alcune fotografie di questa serie apparvero infatti nell'ultima pagina del numero del 16 luglio di «Ce Soir». Il lavoro di Taro è messo in risalto da una didascalia che recita: «Alcuni giornali hanno smentito la notizia della presa di Brunete da parte dei repubblicani [...]. La nostra fotoreporter Taro ci ha fatto arrivare questi documenti, prove inconfutabili dell'avanzata vittoriosa dei soldati governativi»¹¹⁹ (fig. 31).

Come ulteriore prova della vittoria, la bandiera del nemico fu esposta al *Congresso degli scrittori*, sorretta dalle baionette dei soldati lealisti. Così è infatti immortalata nella fotografia di Taro, che campeggiò a tutta pagina nella retrocopertina di «Regards» del 22 luglio (fig. 32). Il titolo laterale, i cui caratteri tipografici mettevano

in risalto le parole «Brunete» e «Taro», esaltava l'impresa della fotografa: *A Brunete et a Villanueva de la Canada villages reconquis – Un reportage photographique sensationnel de Taro*. Le pagine centrali del settimanale raccontavano attraverso sei fotografie di Taro la riappropriazione culturale e politica di Brunete, la cui presa alimentava la speranza di aver finalmente allontanato le truppe franchiste da Madrid. Emblematica la fotografia di un soldato che ridisegna le simbologie dello spazio urbano, cancellando le scritte nazionaliste e sostituendole con la falce ed il martello e la scritta «Viva Russia»¹²⁰ (fig. 33).

Si può notare che entrambi i giornali insistono sulla funzione delle fotografie come reportage, sia a titolo di prova sia come prodotto autoriale: con queste fotografie Taro confermava il suo ruolo professionale e rafforzava la sua fama come fotoreporter di guerra. Se il mercato delle fotografie stava diventando essenziale per il giornalismo, erano ancora pochi i fotografi che agivano come “inviati speciali” e come “fotografi indipendenti” per la stampa, mentre molto più numeroso era il numero di fotografi il cui contributo era acquistato e venduto dalle agenzie, rimanendo spesso anonimo. D'altronde, l'attribuzione della proprietà intellettuale della fotografia segna un momento di svolta sperimentato da tutte le riviste illustrate nate attorno al Worker Photography Movement. Se queste avevano puntato in origine sull'esaltazione della fotografia amatoriale sociale come espressione visiva della lotta di classe, nel corso degli anni Trenta passarono progressivamente a rivolgersi a professionisti del settore, facendo leva sulla sensazionalità delle immagini.

Considerato il successo che i suoi reportages ebbero e vista l'importanza strategica della vittoria da poco ottenuta dalle forze lealiste, Taro si spostò tra la casa dell'Alianza a Madrid e Brunete per continuare a documentare le attività dell'avamposto repubblicano. Tuttavia, Brunete rimase in mano ai repubblicani solo alcuni giorni: l'esercito franchista, con l'appoggio della Legione Condor, riprese il controllo della cittadina a fine mese. Il 25 luglio, durante i momenti concitati della ritirata repubblicana, Taro fu sbalzata dal veicolo con il quale stava fuggendo e finì schiacciata da un carro armato repubblicano. A causa delle gravi ferite riportate, morì qualche ora dopo, il 26 luglio, nell'ospedale di El Escorial a Madrid. La camera e gli ultimi rullini di Gerda Taro andarono dispersi, mentre una buona parte del suo materiale fotografico fu ritrovato nella valigia messicana settant'anni dopo.

12. Il funerale e la memoria storica

Il primo giornale a dare la notizia fu ovviamente «Ce Soir», di cui Taro era stata l'inviata. Il 28 luglio in prima pagina campeggiava un ritratto sorridente della

fotografa: «La nostra fotoreporter Taro è stata uccisa presso Brunete, dove aveva assistito alla battaglia» (fig. 34). L'articolo, a firma redazionale, descriveva i suoi ultimi giorni di vita e ricordava il carattere e la carriera della «nostra collaboratrice della prima ora»¹²¹. Il necrologio continuava così a pagina cinque: «Il nome di Gerda Taro si scolpisce nella già lunga lista dei martirologi dei giornalisti. Caduta durante lo svolgimento della sua professione, con tutta la generosità e lo slancio della sua gioventù, lascerà alle sue spalle l'immagine splendente di quella ragazza piena di vita che abbiamo conosciuto e che resterà il simbolo e l'onore del giornalismo». Un omaggio di Maria-Teresa Leon ricordava la sua morte «sui fronti della libertà» e lo stretto legame con l'Alliance¹²². L'ultima pagina era dedicata a *Quelques photos de notre regrettée Taro* con cinque immagini raffiguranti Madrid, i funerali delle vittime di Clichy, la Granjuela, Brunete (fig. 35)¹²³. Tre fotografie scattate da Capa la ritraggono il primo maggio a Parigi e in Spagna, accasciata su una stele con le iniziali PC, in una messa in scena che voleva forse sottolineare il legame con la causa repubblicana, ma forse anche ironizzare sulla sorte del partito comunista in Spagna. Lo stesso giorno anche il giornale «Die Volks-Illustrierte» (come venne rinominato l'«AIZ» nel 1936, a seguito dello spostamento della sede da Berlino a Praga) riportò fotografie di Taro assieme alla notizia della sua morte.

«Ce Soir» riprese e cavalcò la notizia nei giorni a seguire, sempre in prima pagina¹²⁴. Il quotidiano fornì un resoconto delle reazioni alla notizia in Francia, riportando la testimonianza del giornalista Ted Allan, che era con Taro nelle ultime ore, e pubblicò il 10 agosto un reportage dal titolo *Ce que Gerda Taro a vu la veille de sa mort*. Il numero non ebbe effettivamente la possibilità di pubblicare le fotografie dell'ultimo rullino, andate disperse, ma presentò come tali gli scatti di Brunete realizzati a inizio luglio¹²⁵. Dato che il corpo di Gerda Taro non poteva essere rimpatriato in Germania, i funerali furono celebrati a Parigi il 1° agosto 1937, nel giorno del suo ventisettesimo compleanno. La copertura mediatica dell'evento fu totale da parte di «Ce Soir», che organizzò una cerimonia pubblica imponente e fece di Taro un'eroina comunista. Nel cimitero di Père Lachaise, attorno alla tomba, scolpita da Alberto Giacometti, l'elogio funebre di Pablo Neruda fu seguito dalle parole di Louis Aragon e di altri rappresentanti dell'intelligenza parigina. Su «Regards» la notizia fu pubblicata il 5 agosto, con due pagine che includevano alcune delle ultime fotografie note e un omaggio alla fotografa da parte del giornalista e critico Léon Moussinac, che ne descrive le virtù quali il coraggio, la leggerezza, la capacità¹²⁶ (fig. 36). A un anno dalla morte, «Regards» ricordò nuovamente Gerda Taro con un articolo di Fred Stein.

Anche «Life» diede notizia della morte. Nella sezione *The camera overseas* comparvero due pagine intolate *The Spanish war kills its first woman photographer*¹²⁷.

Per la prima volta Taro era definita «donna fotografa», con una caratterizzazione della professione nel senso del genere. «Ce Soir» aveva già insistito, negli articoli dedicati alla sua morte, su qualità associate a un'immagine femminile stereotipata, come la bellezza, oppure aveva dato rilievo a delle notizie in cui emergeva il coraggio della fotografa, sfruttandone così il potenziale narrativo in contrapposizione all'immagine borghese della donna. Tuttavia, «Ce Soir» aveva evitato di puntare direttamente sull'associazione donna-fotografa per scopi sensazionalistici. Per di più, «Life» non perse l'occasione per associare la figura di Taro a quella di Capa, descrivendola come se fosse la moglie di quest'ultimo.

La popolarità mediatica causata dalla tragica morte di Gerda Taro fu enorme: tra il luglio e il settembre 1937 i giornali che pubblicarono notizie e fotografie sulla guerra civile spagnola utilizzarono quasi esclusivamente materiale di Taro. In parte si trattò di pezzi scritti appositamente in ricordo della reporter, in parte di articoli informativi sugli sviluppi della guerra¹²⁸. In particolare, nei mesi di agosto e settembre 1937 la quantità delle fotografie di Taro sovrasta quella di Chim e di Capa, mentre ancora fino a quel periodo i loro lavori risultavano grosso modo pubblicati in misura analoga. Sue fotografie apparvero anche su giornali con cui Taro non aveva collaborato in vita, come lo svizzero «ABC», il russo «Pravda», l'americano «Collier's». Sarebbe interessante capire attraverso quali canali queste redazioni entrarono in possesso delle fotografie, se furono acquistate da agenzie, se la loro ampia diffusione sia connessa ad una questione di risparmio economico, poiché con la morte veniva meno il pagamento del diritto all'autore, o se questa esplosione sia connessa all'esigenza giornalistica di cavalcare la tragica notizia.

Tra il 1937 e il 1938 uscirono anche quelle pubblicazioni finanziate dalla propaganda repubblicana, come la brochure belga «No Pasaran» e il libro inglese *The Spanish People's Fight for Liberty*. Il libro *Death in the making*, pubblicato nel 1938 a New York da Capa, venne dedicato a Taro e conteneva fotografie dei tre reporter. Nel 1938 immagini e articoli che riprendono la produzione di Taro appaiono soprattutto in giornali americani come «Life» e «Time», ma anche nel giapponese «The Photo Times» o nell'inglese «Picture Post» (fig. 37).

Il 3 dicembre del 1938 il «Picture Post» usò la fotografia scattata da Taro a Capa con l'Eyemo con una didascalia che esaltava «Il più grande fotografo di guerra del mondo: Robert Capa». Al suo interno il reportage *This is War!* conteneva immagini della battaglia sull'Ebro che venivano presentate al lettore come «le immagini più dettagliate degli scontri in prima linea che siano mai state scattate». La didascalia ricordava inoltre che «più di un anno fa, la moglie di Capa è rimasta uccisa in Spagna mentre stava rientrando per raggiungere il marito a Parigi. Si trovava sul predellino di un'auto che era andato a schiantarsi contro un carro armato»¹²⁹.

La sorte di Gerda Taro veniva sì ripresa, ma solo in funzione della narrazione relativa a Capa. Il suo ruolo come autrice del ritratto di Capa, come fotografa e reporter in Spagna, nonché il suo stesso nome venivano totalmente dimenticati, sostituiti da una sola indicazione, spersonalizzante e scorretta: «la moglie di Capa». Questo numero del «Picture Post» preannuncia così tre motivi che diventeranno ricorrenti dal 1938 in poi: l'affermazione di Capa quale modello del moderno fotoreporter, la codifica della professione di fotografo di guerra, ma anche quel processo graduale di rimozione tanto della produzione fotografica quanto della vicenda professionale e personale di Taro.

- 1 Le autrici si assumono pari responsabilità per gli aspetti concettuali, scientifici e redazionali del saggio. I paragrafi 1, 2, 3, 4 e 5 sono redatti da Linda Bertelli; i paragrafi 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12 sono redatti da Agnese Ghezzi.
- 2 Il nome originale della fotografa è Gerta Pohorylle, mentre lo pseudonimo da lei utilizzato a partire dal 1936 è stato Gerda Taro. Gerda era invece il modo in cui venne appellata dalla stampa internazionale, da Capa nella corrispondenza e nel suo epitaffio. Con il tempo Gerda Taro è diventato quindi il nome più diffuso. Allineandoci a questa consuetudine, nel presente articolo utilizziamo il nome Gerda Taro per indicare la fotografa. Nel testo può essere utilizzato anche il nome di battesimo quando ci si riferisce a vicende biografiche precedenti la carriera fotografica.
- 3 Come speriamo questo contributo lascerà emergere, è chiaro che anche noi stesse siamo eredi e dobbiamo molto a tale interesse per la figura e il lavoro di Taro, reso a sua volta possibile dall'impegno, a partire almeno dagli anni Settanta del Novecento, di molte studiose (e qualche studioso) per portare a emersione la storia delle donne, iniziando con il nominarle e con il collocare il loro apporto e il loro operato, dunque ampliando una prospettiva sugli eventi altrimenti assai ristretta. Scoprire questo materiale storico non riguarda soltanto un nuovo tipo di descrizione, ma anche, soprattutto, l'opportunità di fare del genere una categoria di interpretazione storica per chiarire come questo sia stato (e sia) legato al mantenimento dell'ordine sociale o, al contrario, alla promozione della sua trasformazione. Si veda J.W. Scott, *Gender as a useful category of historical analysis*, in «The American Historical Review», 91, 5, 1986, pp. 1053-1075.
- 4 I. Schaber, *Gerda Taro: Fotoreporterin im spanischen Bürgerkrieg: eine Biografie*, Marburg, 1995, trad.it. di E. Doria, *Gerda Taro: una fotografa rivoluzionaria nella Guerra civile spagnola*, Roma, 2007.
- 5 *Gerda Taro*, catalogo della mostra, (New York, International Center of Photography, 26 settembre 2007 – 6 gennaio 2008), a cura di I. Schaber, R. Whelan, K. Lubben, New York, 2007; trad.it di M. Baiocchi, *Gerda Taro*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Forma, 27 marzo – 21 giugno 2009), Roma, 2009.
- 6 Chim (polacco, nome originale Dawid Szymin, poi americanizzato in David Seymour, 1911-1956) aveva conosciuto Capa poco dopo il suo arrivo a Parigi nel 1933 e l'aveva introdotto nell'ambiente fotografico grazie anche a contatti con Cartier Bresson. Nel 1936, nei mesi precedenti la partenza per la Spagna, Chim, Capa e Taro dividevano probabilmente uno studio in rue Daguerre, si veda Schaber, *Gerda Taro*, cit., p. 117.

- 7 Si veda *The Mexican Suitcase: The Rediscovered Spanish Civil War Negatives of Capa, Chim, and Taró*, 2 voll. 1: *The history*; 2: *The films*, catalogo della mostra (New York, International Center of Photography, 24 settembre 2007 – 8 maggio 2011), a cura di C. Young, New York, 2010. Il titolo si riferisce alle tre scatole contenenti i negativi originali, entrate in possesso del generale Francisco J. Aguilar González, ambasciatore messicano del governo di Vichy nel 1941-1942. La maggior parte dei negativi riguardano la guerra civile spagnola; tuttavia, vi erano inclusi anche due rullini di scatti di Fred Stein (alcune foto hanno come soggetto la stessa Taró) e due rullini di Capa scattati a Bruxelles nel maggio del 1939. Come ha ricostruito Cynthia Young, i negativi furono probabilmente inscatolati in quello stesso maggio 1939, prima che Chim e Capa lasciassero la Francia, diretti rispettivamente in Messico (con un incarico per «Life») e a New York (con un visto cileno procurato ancora da «Life» per una presunta campagna fotografica in Cile). È molto probabile che Capa avesse lasciato i negativi a Tchiki (Emeric) Weiss, suo assistente nello studio di Parigi. Dopo la morte del generale González (1972) e di sua moglie (1990), la figlia di questi consegnò i negativi al cugino, un regista messicano di nome Benjamin Tarver. Si veda C. Young, *The process of identifying 4.500 negatives: the mexican suitcase revealed*, in *The Mexican Suitcase*, vol. 1, cit., pp. 95-115.
- 8 La biografia di Schaber costituisce il principale testo cui far riferimento. Importante anche sottolineare che molte delle pubblicazioni consultate si concentrano in particolare sulla storia dell'incontro tra Taró e Capa a Parigi e sulla prima produzione fotografica di Taró, nell'estate del 1936, tralasciando gli anni successivi e la produzione autonoma della fotografa. Un'eccezione è costituita dal saggio di François Maspero che prende avvio dal 1937 a Madrid: F. Maspero, *L'ombre d'une photographe, Gerda Taró*, Paris, 2006; trad.it. di S. Santalucia, *L'ombra di una fotografa: Gerda Taró e la sua guerra di Spagna*, Milano, 2007.
- 9 Tra i testi fondamentali J.W. Scott, *Gender and the Politics of History*, New York, 1988; G. Bock, *Storia delle donne e storia di genere*, Firenze, 1988; J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, 1989; D. Haraway, *Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective*, in «Feminist Studies», 14, 3, 1988, pp. 575-599. Per l'Italia si vedano *Altre storie. La critica femminista alla storia*, a cura di P. Di Cori, Bologna, 1996; A. Rossi Doria, *Dare forma al silenzio: scritti di storia politica delle donne*, Roma, 2010.
- 10 G.C. Spivak, *Can the Subaltern Speak*, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, a cura di C. Nelson, L. Grossberg, Urbana, 1988, pp. 271-313.
- 11 Si vedano A. Tucker, *The woman's eye*, New York, 1975; N. Rosenblum, *A History of Women Photographers*, New York, 1994; *L'altra metà dello sguardo: il contributo delle donne alla storia della fotografia*, a cura di N. Leonardi, Torino, 2001; E. Bronfen, L. Schirmer, *Donne viste dalle donne: una storia illustrata delle donne fotografe da Julia Margaret Cameron a Vanessa Beecroft*, Roma, 2002; L. Johannesson, G. Knape, E. Dahlman, *Women Photographers, European Experience*, Gothenburg, 2004; B. Friedewald, *Women photographers: From Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman*, London, 2014; P. Patrizia, *Le donne fotografe dalla nascita della fotografia ad oggi: uno sguardo di genere*, Bologna, 2017; *Qui a peur des femmes photographes? 1839 à 1945*, catalogo della mostra (Parigi, Musée de l'Orangerie e Musée d'Orsay, 14 ottobre 2015 – 25 gennaio 2016), a cura di T. Galifot, U. Pohlmann, M. Robert, Vanves, Paris, 2015; C. Raymond, *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, New York, 2017; C. Bouveresse, *Women Photographers*, 3 voll: 1 *Pioneers: 1851-1936*; 2 *Revolutionaries: 1937-1970*; 3 *Contemporaries: 1970-Today*, London, 2020; *Une histoire mondiale des femmes photographes*, a cura di L. Lebart, M. Robert, Paris, 2020.

- 12 N. Rosenblum, *A History of Women Photographers*, New York, 2010 [1994], p. 7. Traduzione nostra.
- 13 *Ivi*, p. 10. Traduzione nostra.
- 14 Si veda F. Muzzarelli, *Il corpo e l'azione: donne e fotografia tra Otto e Novecento*, Bologna, 2007.
- 15 N. Leonardi, *Introduzione*, in *L'altra metà dello sguardo*, cit., p. 5.
- 16 Sul rapporto tra guerra, fotografia e genere, si vedano: C. Brothers, *War and Photography: A Cultural History*, London, 1996 (in particolare il capitolo *Women-at-arms*, pp. 76-98); M. Zarzycka, *Gendered Tropes in War Photography Mothers, Mourners, Soldiers*, New York, 2016; S. Allan, *Women and War in Photography: en/gendering alternative histories in Journalism, gender and power*, a cura di C. Carter, L. Steiner, S. Allan, London-New York, 2019, pp. 312-330. Su donne fotoreporter: J. Gallagher, *The World Wars through the female gaze*, Carbondale, 1988; V. Williams, *Warworks: Women, photography and the iconography of war*, London, 1994; *Breaking the frame: Pioneering women in photojournalism*, a cura di C. McCusker, San Diego, 2006; P.J. Oldfield, *Calling the shots: Women's photographic engagement with war in hemispheric America, 1910-1990*, tesi di dottorato, Durham University, 2016, relatori A. Noble e J.J. Long; *Women War Photographers: From Lee Miller to Anja Niedringhaus*, catalogo della mostra (Zurigo, Fotomuseum Winterthur, 29 febbraio – 24 maggio 2020), a cura di A.M. Beckmann, F. Korn, Munich, 2019. Per uno studio del contesto italiano si rimanda a S. Franchini, S. Soldani, *Donne e giornalismo: percorsi e presenze di una storia di genere*, Milano, 2004.
- 17 P.J. Oldfield, *Calling the shots*, cit., p. 56. Traduzione nostra.
- 18 J. Gallagher, *The World Wars*, cit., p. 2. Traduzione nostra.
- 19 Sul rapporto tra guerra, fotografia, media ed etica si vedano i testi di riferimento di S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York, 2003; A. Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, Cambridge, 2008; J. Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?*, London-New York, 2009.
- 20 Sulle donne nella guerra civile spagnola si vedano: F. Lannon, *Women and Images of Women in the Spanish Civil War*, in «Transactions of the Royal Historical Society», 1, 1991, pp. 213-228; M. Nash, *Defying Male Civilization: Women in the Spanish Civil War*, Denver, 1995; A.T. Linhard, *Fearless Women in the Mexican Revolution and the Spanish Civil War*, Columbia, 2005; I. Strobl, *Partisanas. Women in the Armed Resistance to Fascism and German Occupation (1936-1945)*, Edinburgh, 2008; D. Martin Moruno, *Becoming visible and real: Images of Republican Women during the Spanish Civil War*, in «Visual Culture & Gender», 5, 2010, pp. 5-15; M. Núñez Díaz-Balart, J.L. Garrot Garrot, *Milicianas republicanas y organizaciones feministas en la Guerra Civil*, Madrid, 2015; L.M. Lines, *Milicianas: Women in Combat in the Spanish Civil War*, Lanham, 2015.
- 21 Si veda Schaber, *Gerda Taró*, cit., pp. 56-58.
- 22 Maria Eisner nacque a Milano ma visse, fino agli anni Trenta, in Germania, per poi emigrare prima in Francia e poi, con la seconda guerra mondiale, negli Stati Uniti dove sarà tra i fondatori di Magnum Photo.
- 23 Si veda Schaber, *Gerda Taró*, cit., pp. 104-108.
- 24 Per un primo periodo, tuttavia, lo pseudonimo Robert Capa continuò a coesistere con la firma «Photo André».
- 25 Si veda Schaber, *Gerda Taró*, cit., pp. 112-113.

- 26 Si veda P. Sorlin, L. Cigognetti. *Quando si parla della guerra civile spagnola. Immagine e rappresentazione (1936-1939)* in *Immagini nemiche la guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni 1936-1939*, a cura di L. Alessandrini, Bologna, 1999, pp. 18-19.
- 27 L'appoggio fascista ai nazionalisti proseguì nel corso del conflitto, con l'invio di flotta aerea dell'Aviazione Legionaria e la creazione di un Corpo Truppe Volontarie che nascondeva, per motivi diplomatici, le forze armate regolari. Sulle relazioni tra la Spagna franchista e l'Italia fascista si veda il classico J.F. Coverdale, *I fascisti italiani alla guerra di Spagna*, Bari, 1976 e, più in generale, *Fascismo e franchismo: relazioni, immagini rappresentazioni*, a cura di G. Di Febo, R. Moro, Catanzaro, 2005.
- 28 J. Mossuz-Lavau, H. Rey, *I Fronti Popolari*, Firenze, 1994, p. 100.
- 29 L'Association des écrivains et Artistes Révolutionnaires fu fondata nel marzo del 1932 come sezione francese dell'Unione Internazionale degli Scrittori Rivoluzionari fondata a Mosca nel novembre del 1927 durante le celebrazioni del decimo anniversario della Rivoluzione russa. Composta da scrittori e artisti comunisti e simpatizzanti aveva come obiettivo (conformemente alle direttive sovietiche) la formazione di un fronte di intellettuali impegnati contro la guerra e il fascismo nella prospettiva dell'Internazionale comunista. Cfr. N. Racine, *L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.). La revue «Commune» et la lutte idéologique contre le fascisme (1932-1936)*, in «Le Mouvement social», 54, 1966, pp. 29-47. Nata su iniziativa di Louis Aragon, l'Associazione comprendeva anche, fra le altre, una sezione dedicata alla fotografia, il cui segretario fu Eli Lotar. Cfr. C. Joschke, *L'histoire de la photographie sociale et documentaire dans l'entre-deux-guerres. Paris dans le contexte transnational*, in «Perspective», 1, 2017, <<http://journals.openedition.org/perspective/7197>> , ultimo accesso 20.01.2023.
- 30 Per un approfondimento sui fotoreporter spagnoli si veda R. Moreno Izquierdo, A. Bauluz de la Iglesia, *Fotoperiodistas de guerra españoles*, Madrid, 2011; A. Parras, J. Cela, *Comunicación y memoria: el fotoperiodismo como testigo de la violencia. Fuentes documentales de la Guerra Civil Española (1936-1939)*, in «Revista Historia y Comunicación Social», 19, 1, 2014, pp. 113-131.
- 31 International Center of Photography (ICP), Fondo Robert Capa, ABC Press Service, Tesserino da giornalista, Gerda Tarò, 4/02/1936. Da qui in avanti, per una maggiore leggibilità del saggio, i testi delle fonti primarie sono stati tradotti in italiano dalle autrici.
- 32 La questione della firma e delle attribuzioni non si risolve semplicemente. Come da fig. 1, sul retro delle fotografie si può trovare il credit «Photo Tarò» già nel 1936, mentre un timbro apposto successivamente indica «please credit Robert Capa Magnum». Pertanto, l'attribuzione degli scatti e anche il tema dell'uso della firma personale risultano estremamente complessi. Cfr. R. Whelan, *Identificare l'opera di Tarò: un romanzo poliziesco*, in *Gerda Tarò*, cit., p.42.
- 33 Questo sguardo raddoppiato si trova, ad esempio, nel caso della celebre foto scattata a Barcellona che ritrae una coppia di miliziani che siedono sorridenti in un momento di riposo (figg. 2a e 2b).
- 34 Questa distinzione, utilizzabile quando si è in possesso dei negativi o delle stampe originali, diventa ovviamente infruibile quando delle fotografie è rimasta solo la riproduzione sui giornali. Era infatti molto diffuso nelle redazioni modificare le inquadrature e i formati. Alcuni dei negativi di formato diverso di questi scatti non fanno parte della serie della cosiddetta “valigia messicana”. Sono anch'essi conservati presso l'ICP di New York e fanno parte dell'insieme che, secondo Young, fu probabilmente recuperato da Cornell Capa

- nello studio parigino del fratello, dopo la morte di questi nel 1954. Si vedano Young, *The Process of Identifying 4,500 Negatives*, cit., pp. 95-115 e Whelan, *Identificare l'opera di Taro*, cit., pp. 41-51.
- 35 Per un approfondimento sulle condizioni della Spagna prima della guerra civile e sulle origini del conflitto si veda P. Preston, *Revolucion y guerra en Espana 1931-1939*, Madrid, 1986.
- 36 P. Lo Cascio, *La guerra civile spagnola: una storia del Novecento*, Roma, 2014, p. 138. Si veda anche A. Beevor, *La guerra civile spagnola*, Milano, 2006 [prima edizione: *The Spanish Civil War*, 1982].
- 37 Si veda Lo Cascio, *La guerra civile spagnola*, cit., p. 131.
- 38 Pur riconoscendone la rilevanza per lo svolgersi degli eventi, non possiamo in questa sede trattare nel dettaglio le distinzioni politiche e gli equilibri di potere tra Generalitat, FAI, CNT, POUM e altri soggetti, peraltro già ampiamente analizzate e studiate dalla letteratura. Per un approfondimento si veda: C. Venza, *Anarchia e potere nella guerra civile spagnola: (1936-1939)*, Milano, 2009.
- 39 Si veda Lo Cascio, *La guerra civile spagnola*, cit., p. 136.
- 40 A questo proposito si vedano A. Garosci, *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*, Torino, 1959; A. Botti, *I miti della guerra civile spagnola*, in *Immagini nemiche*, cit., pp. 37-49; M. Lefebvre-Peña, *Guerra Grafica: fotografos, artistas y escritores en guerra*, Barcelona, 2013.
- 41 Kaminsky citato in G. Ranzato, *La guerra di Spagna*, Firenze, 1997, p. 56.
- 42 G. Orwell, *Omaggio alla Catalogna*, [1938], Milano, 2015, p. 4-5.
- 43 S. Dell, *Mediation and Immediacy: the Press, the Popular Front in France, and the Spanish Civil War in The Mexican Suitcase*, vol. 1, cit., p. 40.
- 44 Su «Vu», si vedano M. Frizot, C. de Veigy, *Vu, le magazine photographique, 1928-1940*, Paris, 2009; D. Leenaerts, *Petite histoire du magazine Vu (1928-1940): entre photographie d'information et photographie d'art*, Bruxelles, 2010. Sullo sviluppo del rotocalco si veda T. Gervais, *The making of visual news: a history of photography in the press*, London, 2017.
- 45 Questo fino all'ottobre del 1936, quando un cambio di gestione portò alla sostituzione di Vogel con Alfred Mallet e al progressivo spostamento della rivista verso posizioni centriste se non di destra. La guerra di Spagna smise quindi di essere al centro dell'attenzione della redazione e Taro non pubblicherà più sulla rivista. Si veda L. Servetti, *Immagini da una guerra. La rappresentazione della guerra civile spagnola nella stampa illustrata in Immagini Nemiche*, cit., p. 96-97.
- 46 *La révolution et les enfants*, in «Vu», 29 agosto 1936, pp. 34-37.
- 47 «Einheit» («Einheit für Hilfe und Verteidigung», poi «Einheit. Zeitschrift der Internationalen Solidaritätsbewegung») (e il suo corrispondente francese) era il bollettino mensile del Soccorso Rosso Internazionale, stampato a Parigi dal 1936 al 1938. Il suo direttore era Peter Maslowski.
- 48 Su «Regards» si veda G. Morel, *Du peuple au populisme*, in «Études photographiques» 9, 2001, <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/242>>, ultimo accesso 20.01.2023. Sul legame tra «AIZ» e «Regards», si veda C. Joschke, *Stampa comunista, agenzie fotografiche e corrispondenti operai tra le due guerre: «Arbeiter Illustrierte Zeitung» e «Regards»*, in «Passato e presente», 107, 2019, pp. 88-111.
- 49 Il significativo titolo era un'abbreviazione del precedente «Regards sur le monde du travail» e si impose dal settembre 1933.

- 50 Contrariamente a quanto dipinto da questo immaginario, le donne furono un soggetto attivo durante le guerre del XX secolo, in una fase di grande messa in discussione del loro ruolo sociale. Per un inquadramento generale del tema si vedano *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*, a cura di M.R. Higonnet, J. Jenson, S. Michel, Newhaven 1987; la special issue *Twentieth-Century Women in Wartime*, «The International History Review», 19, 1, 1997; N. Dombrowski, *Women and War in the 20th Century: Enlisted with or Without Consent*, London, 1999.
- 51 La concezione dell'angelo del focolare sarà rafforzata durante la dittatura franchista, che disciplinò la donna entro una serie di compiti e attraverso enti di aggregazione quali la Sección Feminina, diretta da Pilar Primo de Rivera.
- 52 Diversamente, i socialisti e i comunisti e le altre forze aderenti al Fronte Popolare più allineati all'Unione Sovietica proponevano di distinguere i due obiettivi: prima la guerra e poi la rivoluzione.
- 53 Cfr. Schaber, *Gerda Taro*, cit., p. 124.
- 54 Cfr. I. Marino, *Iconografie femminili nella cartellonistica della Guerra Civile Spagnola*, in «Studi torici», 47, 3, 2006, pp. 819-854, in part. pp. 824-826.
- 55 Si vedano S. Romero Fucinos, *"No creo en las madres" Donne, Guerra, Anarchia Spagna 1936-1939*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2007/2008, relatori Mario Infelise e Piero Brunello; M. Cimbalo, *Mujeres Libres: un'esperienza di autodeterminazione femminile nella Spagna degli anni Trenta*, in «La Camera blu. Rivista di studi di genere», 6, 2012, pp. 46-62; ead., *Ho sempre detto noi: Lucía Sánchez Saornil, femminista e anarchica nella Spagna della guerra civile*, Roma, 2020; E. Vega, *Pioniere e rivoluzionarie. Donne anarchiche nella Spagna (1931-1975)*, Milano, 2017.
- 56 Fondato nel 1933, il nome del gruppo si modificò varie volte negli anni, la dicitura più ricorrente negli anni della guerra civile fu Agrupación de Mujeres Antifascistas mentre la denominazione più comune è Asociación de Mujeres Antifascistas. Si veda: M. Yusta, *Construyendo el género más allá de la nación: dimensión nacional e internacional de la movilización de las mujeres antifascistas (1934-1950)*, in «Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série», 42, 2, 2012, pp. 105-123.
- 57 *Dans L'Espagne meurtrie – Attaques et bombardements*, in «Miroir du monde», 5 settembre 1936, pp. 236-237.
- 58 Il Dipartimento di Propaganda, creato nell'ottobre del 1936, era un ufficio della Generalità della Catalogna che ebbe un rilevante ruolo propagandistico durante la guerra civile. Era dipendente dalla Presidenza della Generalità e finanziato direttamente dal ministero delle finanze. Oltre che sul territorio nazionale, sue sedi erano presenti anche all'estero (Bruxelles, Londra, Parigi). La sua generale missione propagandistica della causa repubblicana e della lotta al fascismo era portata avanti attraverso ogni medium disponibile (stampa, cartellonistica, fotografia, cinema, radio, eventi). Alla produzione dei manifesti, che caratterizzò soprattutto l'attività del Commissariat nei primi mesi del conflitto, venne infatti affiancata la stampa di riviste come «Nova Ibèria», che circolava sia sul territorio nazionale, sia all'estero (era tradotta in quattro lingue) o «Visions», esclusivamente grafica, la fondazione di una casa editrice (Forja) e di una casa di produzione cinematografica (Laya Films) che si occupava del cinegiornale *España al día*, riassunto settimanale di quanto avveniva al fronte e nelle retrovie. Laya films produsse anche circa un centinaio di documentari per l'estero e fungeva da casa di distribuzione in Spagna per i film prodotti in Unione Sovietica. Il Commissariat, inoltre, metteva a disposizione dei fotoreporter stranieri gli spazi e i mezzi per sviluppare le loro fotografie. Si veda E. Boquera

- Diago, A. Medina Cambrón, *La evolución de la propaganda de la Generalitat de Cataluña durante la Guerra Civil: Jaume Miravittles y el Comisariado de Propaganda (1936-1939)*, in «Historia y comunicación social», 25, 2, 2020 <<https://doi.org/10.5209/hics.70370>>, ultimo accesso 20.01.2023.
- 59 «The Illustrated London News» era un settimanale di stampo conservatore (fondato nel 1842) che si rivolgeva all'alta e media borghesia. L'attenzione alla guerra di Spagna è testimoniata dai numerosi articoli e copertine ad essa dedicati, dai quali può facilmente essere dedotta un'inclinazione per la causa franchista. Le fotografie sono presenti in articoli, servizi e reportage, impaginate in maniera simmetrica e incorniciate; raramente le fonti visive sono attribuite. A questo proposito, cfr. Servetti, *Immagini da una guerra*, cit., p. 95.
- 60 «The Illustrated London News», 24 ottobre 1936, p. 726. Cfr. Schaber, *Gerda Taró*, cit., p. 126.
- 61 «B.I.Z», 29 settembre 1937, p. 1096. Cfr. Schaber, *Gerda Taró*, cit., p. 237.
- 62 Abbiamo inserito qui la breve trattazione di questa serie di immagini, seguendo la datazione proposta da Irme Schaber. Tuttavia, l'articolo a corredo del quale una parte di queste immagini compaiono menziona il paese di Valdepeñas come teatro delle fotografie. La città si trova a 205 km a sud di Madrid, pertanto più vicina al fronte di Cordova. Se l'indicazione dell'articolo è corretta le immagini sarebbero state scattate nel viaggio da Madrid al fronte di Cordova, quando Taró e Capa si stavano dirigendo verso Cerro Muriano (cfr. *infra*). Sappiamo tuttavia che gli articoli, utilizzando materiale fotografico risalente a settimane prima, non sempre riportano correttamente luoghi o altri dettagli.
- 63 Nonostante le fotografie di Capa (e di altri) corredino l'intero volume, questo è l'unico articolo in cui troviamo un'immagine che riporta il credit «Photo Taró». Da notare che alla p. 6 della stessa rivista compare anche la dicitura «Photo André», precedente credit utilizzato da Capa.
- 64 J. Cassou, *L'Espagne républicaine*, in «L'Illustré du Petit Journal», 24 gennaio 1937, pp. 5-11, p.11.
- 65 *Ivi*, p.10.
- 66 Cfr. Ranzato, *La guerra di Spagna*, cit., p. 58; Lefebvre-Peña, *Guerra Grafica*, cit., p. 188.
- 67 Cfr. Ranzato, *La guerra di Spagna*, cit., pp. 58-60. Sulla riforma agraria, tematica centrale della politica spagnola già prima dello scoppio della guerra civile, cfr. E. Malefakis, *Agrarian Reform and Peasant Revolution in Spain: Origins of the Civil War*, New Haven, 1970; fondamentali anche le ricerche di storia orale raccolte in R. Fraser, *Blood of Spain: An Oral History of the Spanish Civil War*, New York, 1979.
- 68 Riportata in *Gerda Taró*, cit., p. 85, fig. 31.
- 69 Sulla creazione e la funzione del mito del Quinto Reggimento, cfr. Garosci, *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*, cit.
- 70 *Gerda Taró*, cit., pp. 25 e ss. Sul legame tra veridicità e fotogiornalismo attraverso il caso esemplare di Capa si vedano V. Lavoie, *Falling Soldier*, in «Études photographiques», 35, 2017, <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3677>>, ultimo accesso 20.01.2023 e A. Gunther, *L'histoire de la photographie devant le tribunal Capa*, in «Études photographiques» 35, 2017, <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3700>>, ultimo accesso 20.01.2023.
- 71 Cfr. Lo Cascio, *La guerra civile spagnola*, cit., p. 71.
- 72 Cfr. Schaber, *Gerda Taró*, cit., pp. 134-136.

- 73 La celebre e già ricordata foto del *Falling soldier* venne pubblicata il 23 settembre 1936 su «Vu». Non è possibile stabilire una correlazione diretta tra questo scatto e la crescita della fama di Capa. Sicuramente l'immagine, oggi così conosciuta e riprodotta, non riscosse particolare successo fino a quando non venne pubblicata su «Life» molto tempo dopo, il 12 luglio del 1937. Tuttavia, da quando Capa tornerà in Spagna nel 1937, aumenteranno le pubblicazioni su riviste americane, probabilmente in correlazione con i servizi fatti a Madrid bombardata nel novembre-dicembre 1936.
- 74 Cfr. Schaber, *Gerda Taro*, cit., p. 144.
- 75 Cfr. D.W. Pike, *Les Français et la guerre d'Espagne*, Paris, 1975; F. Fontaine, *La Guerre d'Espagne: un déluge de feu et d'images*, Paris, 2003; P-F. Charpentier, *Les intellectuels français et la guerre d'Espagne: une guerre civile par procuration (1936-1939)*, Paris, 2019.
- 76 Gli altri periodici per cui Taro lavorava erano principalmente i già citati «Vu» e «Regards». Non erano rare collaborazioni anche con lo svizzero «Züricher illustrierte», l'olandese «Het Leven» o il tedesco «Die Volks-Illustrierte» (precedentemente «AIZ», «Arbeiter-Illustrierte-Zeitung» la cui sede si spostò da Berlino a Praga e poi a Parigi).
- 77 Si veda Gervais, *The making of visual news*, cit., pp. 111-130.
- 78 Cfr. Schaber, *Gerda Taro*, cit., p. 141.
- 79 *Retour d'Espagne*, in «Ce Soir», 3 marzo 1937, p. 10.
- 80 *La lamentable cohorte des réfugiés sur les routes d'Espagne*, in «Ce Soir», 3 marzo 1937, p. 10.
- 81 Schaber, *Gerda Taro*, cit., p. 142.
- 82 Robert Capa, *Death in the making*, New York, 1938.
- 83 Il 25 febbraio Taro firmò l'autorizzazione per svolgere il lavoro di fotografa presso la Junta de Defensa, cfr. Schaber, *Gerda Taro*, cit., p. 143.
- 84 Confrontando i negativi del rullino attribuito a Taro, quelli del rullino attribuito a Capa e l'album dei provini corrispondente è possibile vedere che immagini tratte dai due diversi rullini sono mescolate nella stessa pagina dell'album. Crediamo che questo possa portare a concludere che si trattasse di un reportage condiviso.
- 85 V. Woolf, *Le Tre Ghinee* [1938], trad.it. di A. Bottini, Milano, 1975, p. 30. Woolf stessa riferisce, in una nota a piè di pagina, di aver scritto queste righe nell'inverno 1936-1937. Queste pagine saranno riprese da Susan Sontag nell'incipit del saggio *Regarding the pain of others*, cit.
- 86 Cfr. J.J. Lahuerta, *Dossier. Taro and Capa. Photographs of Bombings*, in *The Mexican Suitcase*, vol. 2, cit., pp. 172-173.
- 87 *Ivi*, p. 173. Traduzione nostra.
- 88 Cfr. *ivi*, pp.172-173. Giustamente Lahuerta mette in relazione queste immagini con la celebre foto di Chim alla donna che allatta il bambino durante un comizio per la riforma agraria in Estremadura (scattata nella primavera del 1936, probabilmente nel periodo elettorale e dunque ben prima dell'inizio del conflitto). La donna, in primo piano in piedi con il bambino al seno, è in mezzo al foltissimo gruppo di persone convenute all'evento politico. Molti volti hanno lo sguardo rivolto verso l'alto, compreso il volto della donna. Anche il fotografo è in mezzo alla folla, manifestante tra i manifestanti, e punta l'obiettivo nella direzione del popolo piuttosto che sul soggetto che questo gruppo di persone sta osservando. Oltre a essere stata pubblicata su «Regards» (14 maggio 1936) (fig. 13), sull'«AIZ» (29 luglio 1936) e su «Nova Iberia» (gennaio 1937), questa immagine, molto ritagliata rispetto al negativo

originale, è stata poi utilizzata anche per la copertina del volume *Madrid*, pubblicato nel febbraio 1937 come omaggio alla difesa della capitale. La copertina trasforma i contadini dell'Estremadura in abitanti di Madrid (soprattutto donne e bambini) che osservano con apprensione un cielo coperto da aerei militari. L'ultimo elemento del montaggio è una bomba aerea con una svastica in bella mostra.

- 89 Come ha descritto con chiarezza Young, l'attribuzione di questi negativi, così come di quelli dei bombardamenti di Madrid, è stata possibile grazie a un marchio (un leggero sbalzo) prodotto, volutamente, sul negativo nella parte alta di ogni scatto. Dato che non tutti gli ultimi rullini di Tarò presentano questo marchio distintivo, è probabile che nella primavera del 1937 avesse cambiato macchina fotografica, Cfr. Young, *The Process*, cit., p. 105.
- 90 *Ruse de guerre*, in «Ce Soir» 12 marzo 1937, p. 10.; *Madrid: Jede Strasse der Stadt ist eine Festung*, in «Schweizer Illustrierte Zeitung», 31 marzo 1937, p. 469; *The Spaniards Settle Down to Trench Warfare*, in «Life», 26 Aprile 1937, pp. 68-69.
- 91 Cfr. Marino, *Iconografie Femminili*, cit., pp. 830-831.
- 92 Ricaviamo la notizia da Schaber, *Gerda Tarò*, cit., p. 156.
- 93 *Dans les Arènes de Valence*, in «Ce Soir», 22 marzo 1937, p. 10.
- 94 *L'Espagne forge sa Victoire*, in «Regards», 15 aprile 1937, copertina e *L'Espagne forge son Armée*, in Id. pp. 6-7.
- 95 Si veda J. Mendelson, *Staging a subject: Gerda Tarò's Exploration of Civic Life in Valencia*, in *The Mexican Suitcase*, vol. 2, cit., p. 194.
- 96 Orwell, *Omaggio alla Catalogna*, cit., p. 5.
- 97 Marino, *Iconografie Femminili*, cit., p. 823.
- 98 N. Grieg, *Don José Miaja défenseur De Madrid*, in «Regards», 14 luglio 1937, p. 7.
- 99 *Dans les ruines de Guernica*, in «Ce Soir», 29 aprile 1937, p. 1. Si veda il rullino <<https://www.icp.org/browse/archive/objects/jarama-front-northeast-of-madrid>>, ultimo accesso 20.01.2023.
- 100 Si veda I. Schaber, *Preliminary remarks on Gerda Tarò's documentation of the defense of the Andalusian mining region, Córdoba Front*, in *The Mexican Suitcase*, vol. 2, cit., pp. 239-242.
- 101 Copertina, «Regards», 10 giugno 1937.
- 102 Cl. M., *Répétition générale de la guerre totale*, in «Regards», 10 giugno 1937, pp. 4-5.
- 103 Woolf, *Le Tre Ghinee*, cit., p. 30.
- 104 Si veda l'analisi di C. Brothers *War and Photography: A Cultural History*, London, 1996, pp. 95-97 dove La Pasionaria viene definita «a sort of secular saint, a communist Virgin and revolutionary icon in one» (p. 95).
- 105 Si veda D. Kowalsky, *The image of La Pasionaria in the Mexican Suitcase*, in *The Mexican Suitcase*, vol. 2, cit., pp. 26-27.
- 106 Sebbene non sia possibile ricostruire con precisione il periodo degli scatti, Tarò e Capa ripresero il lavoro nelle miniere di Almadén, si veda Schaber, *Gerda Tarò*, cit., p. 166.
- 107 Si veda *Pabellón Español de 1937: Exposición Internacional de París*, a cura di J. Alix, Madrid, 1987; *Art contra la guerra: entorn del pavelló espanyol a l'Exposició Internacional de París de 1937*, a cura di M. Arenas, P. Azara, Barcelona, 1986; J. Mendelson, *Documenting Spain: artists, exhibition culture, and the modern nation, 1929-1939*, Pennsylvania, 2005.

- 108 L. Parrot, *En pleine guerre*, in «Regards», 14 luglio 1937, pp. 10-11.
- 109 Hemingway era inviato in Spagna come giornalista per conto della North American Newspaper Alliance. Sul coinvolgimento dei giornalisti per la causa repubblicana, cfr. P. Preston, *Censorship and commitment: foreign correspondence in the Spanish Civil War*, in *The Mexican Suitcase*, vol. 1, pp. 21-36. Nel 1941 «Life» pubblicò un “*photographic essay*” con fotografie selezionate da Hemingway, che incluse immagini di Taro e Capa scattate sul passo di Navacerrada, cfr. «Life», 06 gennaio 1941, pp. 52-57.
- 110 Anni dopo, nel 1947, Capa renderà il fuori fuoco un tratto peculiare della sua estetica, intitolando la sua biografia *Slightly out of focus*, New York, 1947.
- 111 *Une attaque par les “dinamiteros” à Carabanchel*, in «Ce Soir», 18 giugno 1937, p. 10.
- 112 «Ce Soir», 20 giugno 1937, p. 10.
- 113 Si veda I. Schaber, *Preliminary remarks on Gerda Taro’s documentation of the defense of the Andalusian mining region, Córdoba Front*, in *The Mexican Suitcase*, vol. 2, cit., pp. 239-242.
- 114 *L’attaque du village la Granjuela*, in «Ce Soir», 14 luglio 1937, p. 10.
- 115 Il documentario è visibile su <https://www.youtube.com/watch?v=MTKtS4WtK_c>, ultimo accesso 20.01.2023. Si veda J.C. Deogracias, S.G. Garcia, *La recepción crítica y distribución del documental Spanish Earth/Tierra española (Joris Ivens, 1937) durante la Guerra Civil*, in «International Journal of Iberian Studies», 23, 3, 2010, pp. 159-178, <https://doi.org/10.1386/ijis.23.3.159_1>, ultimo accesso 20.01.2023; M. Housart, *The Spanish Earth (1937): The circumstances of its production, the film and its reception in the United States and United Kingdom*, in «Catalan Journal of Communication & Cultural Studies», 8, 1, 2016, pp. 113-125, <https://doi.org/10.1386/cjcs.8.1.113_1>, ultimo accesso 20.01.2023.
- 116 Per un’idea del rapporto tra cinema e guerra civile spagnola, si veda A. Aldgate, *Cinema and History: British Newsreels and the Spanish Civil War*, London, 1979; A. de Amo García, L. Ibáñez Ferradas, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, 1996; M. Crusells, *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Barcelona, 2000; E. Rimbau, *Imatges confrontades: la guerra civil i el cinema*, Barcelona, 2012.
- 117 Sul ruolo degli intellettuali nel sostegno alla causa repubblicana si veda il numero speciale *Guerre d’Espagne: Intellectuels et engagements*, in «Matériaux pour l’histoire de notre temps», 1-2, 123-124, 2017. Cfr. anche P. Aubert, *Les intellectuels espagnols face à la Guerre Civile (1936-1939)*, in «Bulletin hispanique», 118, 1, 2016, pp. 119-136 e D.-A. Geneviève, *Guerre d’Espagne*, in «Bulletin hispanique» 118, 1, 2016, pp. 99-118. <<https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4163>>, ultimo accesso 25.01.2023.
- 118 La fotografia al lavoro durante il congresso venne inquadrata nelle riprese di Roman Karmen.
- 119 *La prise de Brunete*, in «Ce Soir», 16 luglio 1937, p. 8.
- 120 Le pagine centrali di «Regards» venivano dedicate ad un racconto fatto principalmente per immagini, in cui non c’era un articolo ma solo il testo delle didascalie di accompagnamento alle fotografie. Questa scelta riprendeva direttamente la tradizione iniziata di «AIZ», che sarà a sua volta reinterpretata da «Life» nella forma del “*photographic essay*”. Cfr. Gervais, *The making of visual news*, cit., pp. 130-148.
- 121 «Ce Soir», 28 luglio 1937, p. 1.
- 122 *Ivi*, p. 5.
- 123 *Ivi*, p. 8.

- 124 «Ce Soir», 29 luglio 1937, p. 1; 1 agosto 1937, p. 1; 2 agosto 1937, p. 1; 9 agosto 1937, p.1.
- 125 «Ce Soir», 10 agosto 1937, p. 8.
- 126 *Hommage à Gerda Taro*, in «Regards», 5 agosto 1937, pp. 8-9.
- 127 *The Spanish war kills its first woman photographer*, in «Life», 16 agosto 1937, pp. 62-63
- 128 Questa ricostruzione è possibile grazie alla lista delle pubblicazioni di Taro, Capa e Chim, pubblicata su *The Mexican Suitcase*, vol. 1, cit., pp. 137-155.
- 129 *The greatest War-Photographer in the world: Robert Capa*, in «Picture Post», 3 dicembre 1938, p. 13.

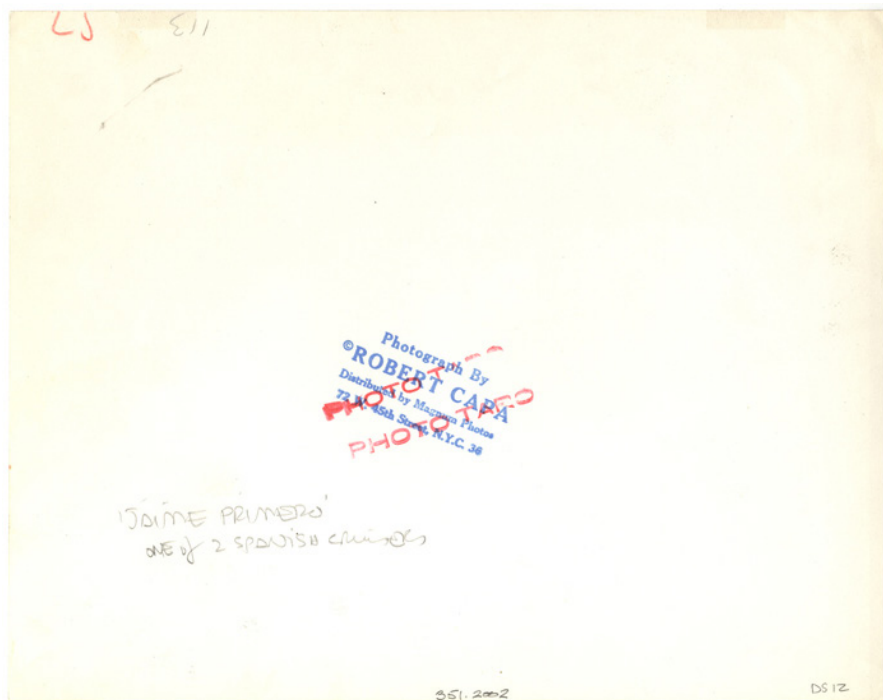


Fig. 1: Gerda Taro, [Soldati che suonano strumenti musicali a bordo della corazzata Jaime I, Almería, Spagna], febbraio 1937, stampa alla gelatina ai sali d'argento, 22.2 x 27.9 cm, verso. Courtesy International Center of Photography, Gift of Cornell and Edith Capa, 2002 (351.2002). L'immagine mostra un esempio di sovrapposizione del copyright di Robert Capa sul verso di una fotografia di Gerda Taro.



Fig. 2a: Gerda Taro, [Miliziani repubblicani, Barcellona], agosto 1936. digitalizzazione in positivo da negativo originale.
Courtesy International Center of Photography, The Robert Capa and Cornell Capa Archive, Gift of Cornell and Edith Capa, 2010 (TAG1936.5.11.90).



Fig. 2b: Robert Capa, [Miliziani repubblicani, Barcellona], agosto 1936, stampa alla gelatina ai sali d'argento, 50.8 x 61 cm.
Courtesy International Center of Photography, The Robert Capa and Cornell Capa Archive, Gift of Cornell and Edith Capa, 1992 (2528.1992).



Fig. 4: Gerda Taro, [Ragazzo con il berretto della FAI (Federación Anarquista Ibérica), Barcellona], agosto 1936, stampa alla gelatina ai sali d'argento, 27.8 x 21.9 cm. Courtesy International Center of Photography, Gift of Cornell and Edith Capa, 2002 (419.2002).



Fig. 5: Gerda Taro, [Miliziana durante l'addestramento sulla spiaggia, Barcellona], agosto 1936, stampa alla gelatina ai sali d'argento, 18.4 x 18.1 cm.
Public domain, via Wikimedia Commons.



Fig. 7: Gerda Taro, Robert Capa [Soldati repubblicani con artiglieria, Monte Aragón, a est di Huesca, Spagna], agosto 1936, stampa alla gelatina ai sali d'argento, 25.4 x 24.1 cm.
Courtesy International Center of Photography, Gift of Cornell
and Edith Capa, 1992 (2546.1992).



Fig. 8: Gerda Taro, [Miliziani repubblicani, fronte di Aragona, Spagna], agosto 1936, stampa alla gelatina ai sali d'argento, 18.4 x 18.1 cm (supporto: 23.8 x 18.1 cm).
Courtesy International Center of Photography, Gift of Cornell and Edith Capa, 2002 (442.2002).



Fig. 9: *L'Espagne républicaine*, in «L'illustré du Petit Journal», 24 gennaio 1937, pp. 10-11. Bibliothèque nationale de France.



Fig. 10: Robert Capa, [Morte di un miliziano lealista, vicino a Espejo, fronte di Córdoba, Spagna], inizio settembre 1936, stampa alla gelatina ai sali d'argento, 24.3 x 40.6cm (supporto: 35.2 x 50.5cm).

Courtesy International Center of Photography, The Robert Capa and Cornell Capa Archive, Gift of Cornell and Edith Capa, 2010 (2010.86.629).



Fig. 11: *Retour d'Espagne*, in «Ce Soir», 3 marzo 1937, p. 10, dettaglio. Biblioteca nazionale de France.

Fig. 12 : *La lamentable cohorte des réfugiés sur les routes d'Espagne*, in «Ce Soir», 3 marzo 1937, p. 10, dettaglio. Biblioteca nazionale de France.



Fig. 13: *L'Espagne Nouvelle au Travail*, in «Regards», 14 maggio 1936. Biblioteca nazionale di France.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

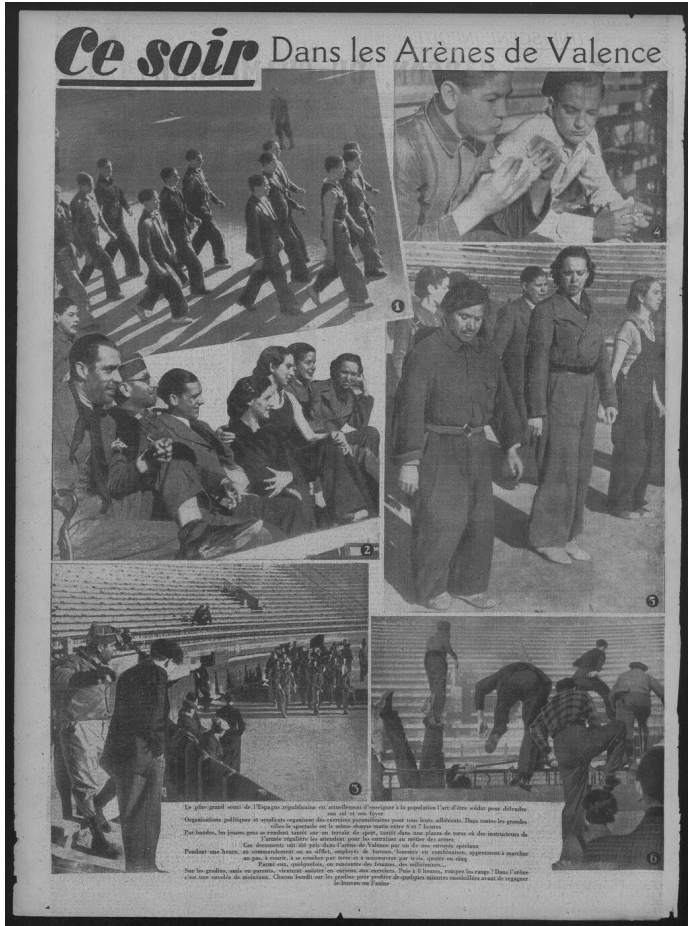
Fig. 14: *Madrid 1937*, in «Ce Soir», 31 marzo 1937, p. 10. Bibliothèque nationale de France.



Fig. 15: Gerda Taro, [Trincee, Madrid], febbraio 1937, stampa alla gelatina ai sali d'argento, 17.5 x 23.3 cm. Courtesy International Center of Photography, The LIFE Magazine Collection, 2005 (2010.100.1).



Fig. 16: *Images d'une victoire*, in «Regards», 8 aprile 1937, p. 5.
Bibliothèque nationale de France.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 17: *Dans les Arènes de Valence*, in «Ce Soir», 22 marzo 1937, p. 10. Bibliothèque nationale de France.

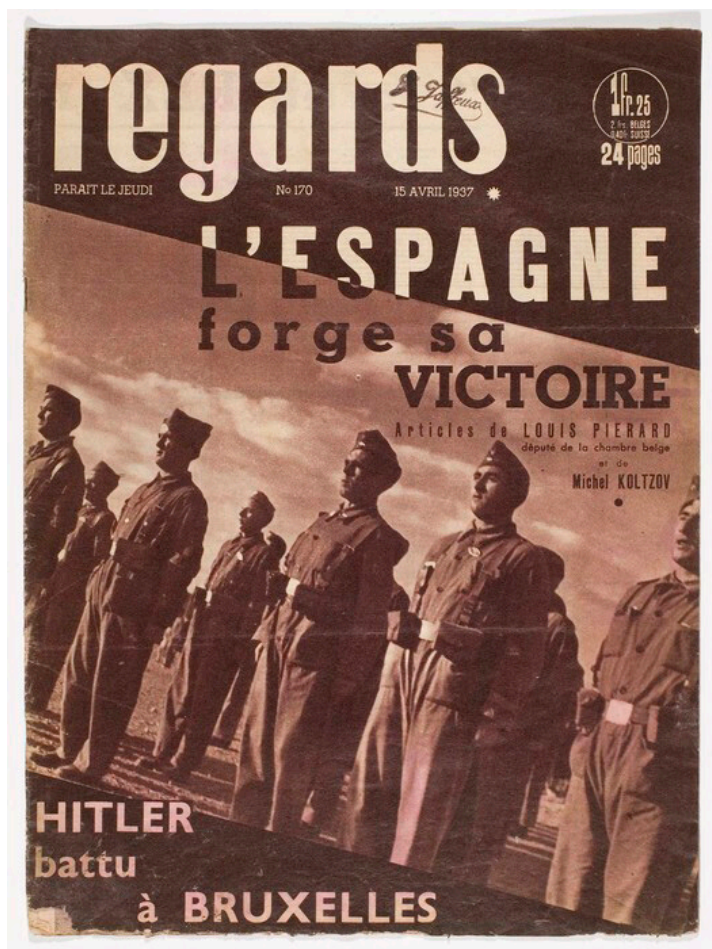


Fig. 18a: Copertina, «Regards», 15 aprile 1937.
Bibliothèque nationale de France.



Fig. 18b: *L'Espagne forge son Armée*, in «Regards», 15 aprile 1937, pp. 6-7. Bibliothèque nationale de France.



Fig. 19a: Gerda Taro, [Vita a Valencia], marzo 1937, digitalizzazione in positivo da negativo originale, 54 x 26 cm, dettaglio. Courtesy International Center of Photography, The Robert Capa and Cornell Capa Archive, 2010 (2010.74.78).



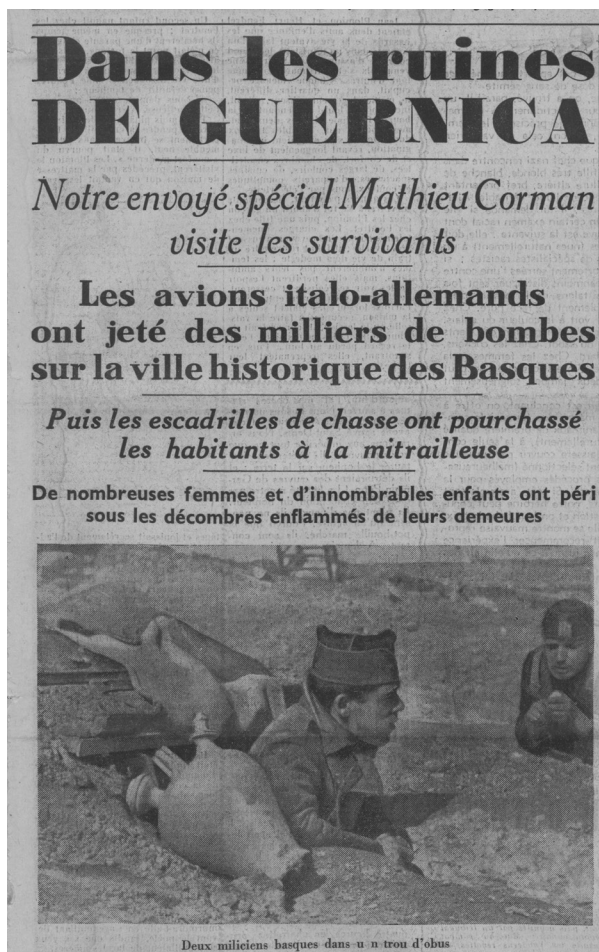


Fig. 20: *Dans les ruines de Guernica*, in «Ce Soir», 29 aprile 1937, p. 1, dettaglio.
Bibliothèque nationale de France.

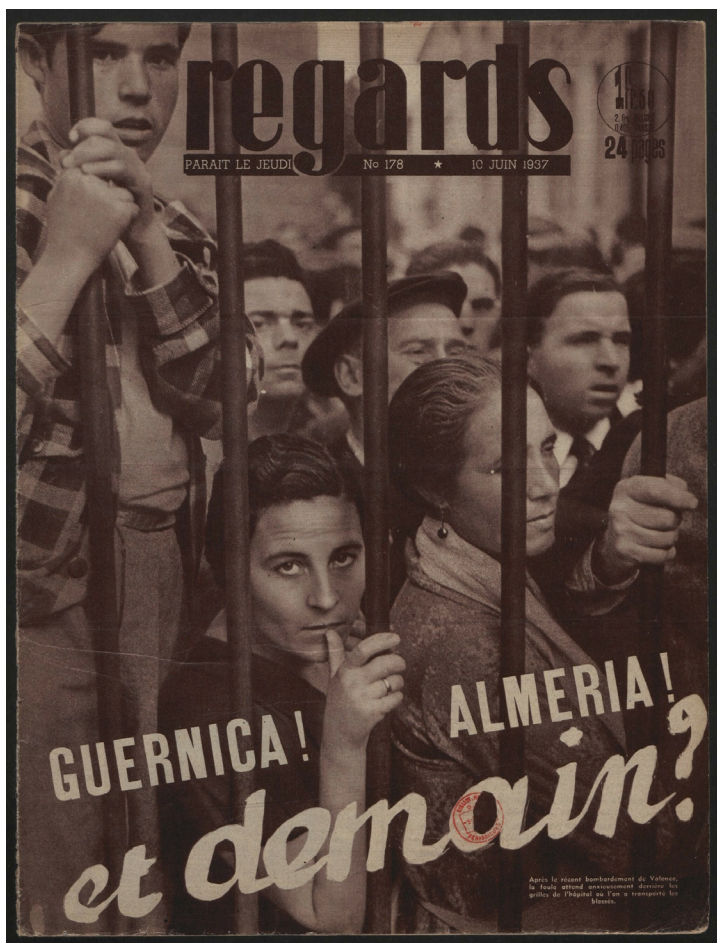


Fig. 21: Copertina, «Regards», 10 giugno 1937.
Bibliothèque nationale de France.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 23: *En pleine guerre*, in «Regards», 14 luglio 1937, p. 11.
Bibliothèque nationale de France.



Fig. 24: *L'offensive républicaine a dépassé Brunete*, in «Ce Soir», 8 luglio 1937, p. 1, dettaglio. Bibliothèque nationale de France.



Fig. 25: Gerda Taro, [Attacco di Segovia, Passo della Navacerrada, fronte di Segovia, Spagna], fine maggio – inizio giugno 1937, digitalizzazione in positivo da negativo originale, 31.4 x 26.4 cm. Courtesy International Center of Photography, The Robert Capa and Cornell Capa Archive, 2010 (2010.74.89).

Une attaque par les "dinamiteros" à Carabanchel

Particulièrement singulier, près de Madrid est le front de Carabanchel. Ce village avait été pris lors de la grande attaque sur Madrid par les rebelles qui s'étaient avancés jusqu'au mont de Ségovie. Depuis, ils ont dû reculer de 3 kilomètres environ et la lutte se poursuit dans le village de Carabanchel où les républicains avancent maison par maison. Le combat se fait presque entièrement à la grenade à main et les fameux dynamiteros, réputés pour leur courage et leur sang-froid, ont jusqu'à présent réussi à occuper une partie du village.



Les mortiers préparent l'attaque



Le lancement des charges de dynamite à la « freude »



Progression, maison par maison, à travers les murs éventrés



L'attaque de la position adverse, grenades en main



La position conquise, il s'agit d'établir des sentinelles

Fig. 26: *Une attaque par les "dinamiteros" à Carabanchel*, in «Ce Soir», 18 giugno 1937, p. 10, dettaglio. Bibliothèque nationale de France.



Fig. 27: Gerda Taro, [Dinamiteros repubblicani, quartiere Carabanchel di Madrid], giugno 1937, stampa alla gelatina ai sali d'argento, 17.1 x 24 cm.
Public domain, via Wikimedia Commons.



Fig. 28: Gerda Taro, [Lavoratori in una fabbrica di munizioni, Madrid], giugno 1937, stampa alla gelatina ai sali d'argento, 23 x 29.5 cm. Courtesy International Center of Photography, The Robert Capa and Cornell Capa Archive, Gift of Cornell and Edith Capa (998.1992).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 29: L'attaque du village la Granjuela, in «Ce Soir», 14 luglio 1937, p. 10. Bibliothèque nationale de France.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 30: *Le Congrès international des écrivains en Espagne*, in «Ce Soir», 11 luglio 1937, p. 10. Bibliothèque nationale de France.

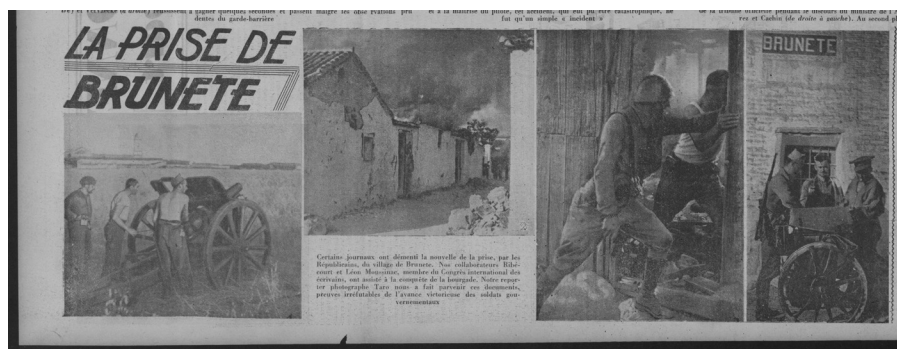


Fig. 31: *La prise de Brunete*, in «Ce Soir», 16 luglio 1937, p. 8, dettaglio.
Bibliothèque nationale de France.

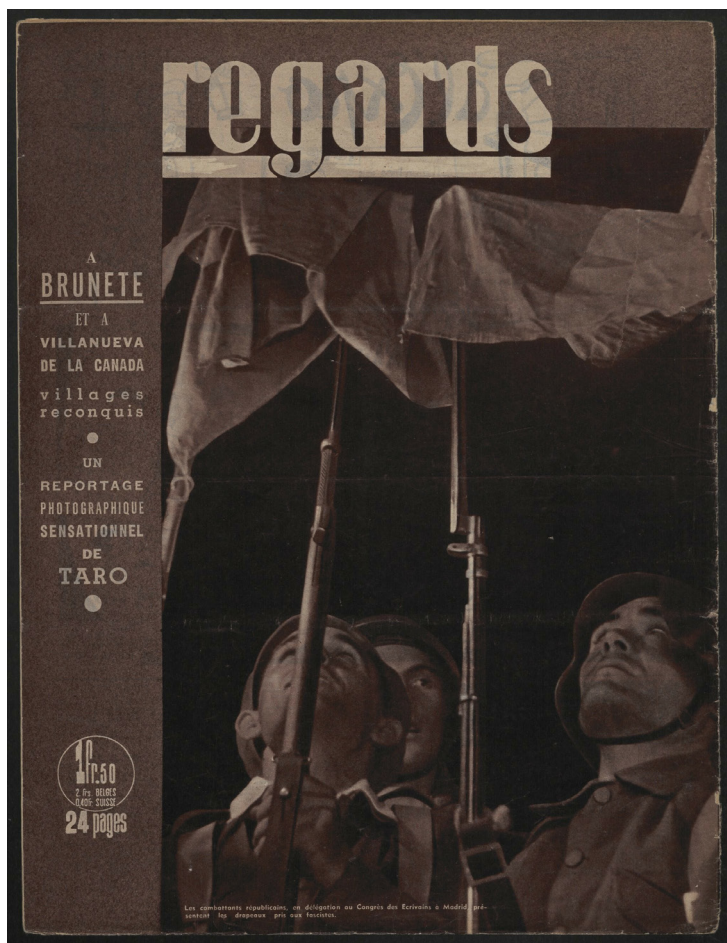


Fig. 32: Retrocopertina, «Regards», 22 luglio 1937.
Bibliothèque nationale de France.



Fig. 33: Brunete et Villanueva de la Canada villages reconquis, in «Regards», 22 luglio 1937, pp. 12-13. Bibliothèque nationale de France.



Fig. 35: *Quelques photos de notre regrettée Taro*, in «Ce Soir», 28 luglio 1937, p. 10. Bibliothèque nationale de France.

Hommage à GERDA TARO

La straordinaria carriera del fotografo è un tema di sempre attuale, in quanto si è posta l'interrogante del cinema. Taro aveva una grande personalità e una grande cultura, una grande intelligenza, una grande forza di volontà e una grande tenerezza. Aveva una grande simpatia per i bambini, un grande amore per la patria, un grande amore per l'umanità. Aveva una grande cultura, una grande intelligenza, una grande forza di volontà e una grande tenerezza. Aveva una grande simpatia per i bambini, un grande amore per la patria, un grande amore per l'umanità.



Una delle immagini girate dal suo amico, il pittore, amico Gerda, Leo Corra, prima di una parte del suo film "Taro e Corra".

Qui, conosci il tuo nome, ma non conosci il tuo volto. Il tuo volto è quello che hai visto in un momento della tua vita. Il tuo volto è quello che hai visto in un momento della tua vita. Il tuo volto è quello che hai visto in un momento della tua vita.

Qui, conosci il tuo nome, ma non conosci il tuo volto. Il tuo volto è quello che hai visto in un momento della tua vita. Il tuo volto è quello che hai visto in un momento della tua vita. Il tuo volto è quello che hai visto in un momento della tua vita.



Una delle immagini girate dal suo amico, il pittore, amico Gerda, Leo Corra, prima di una parte del suo film "Taro e Corra".

Qui, conosci il tuo nome, ma non conosci il tuo volto. Il tuo volto è quello che hai visto in un momento della tua vita. Il tuo volto è quello che hai visto in un momento della tua vita. Il tuo volto è quello che hai visto in un momento della tua vita.



Una delle immagini girate dal suo amico, il pittore, amico Gerda, Leo Corra, prima di una parte del suo film "Taro e Corra".



Una delle immagini girate dal suo amico, il pittore, amico Gerda, Leo Corra, prima di una parte del suo film "Taro e Corra".



Una delle immagini girate dal suo amico, il pittore, amico Gerda, Leo Corra, prima di una parte del suo film "Taro e Corra".



Una delle immagini girate dal suo amico, il pittore, amico Gerda, Leo Corra, prima di una parte del suo film "Taro e Corra".



Una delle immagini girate dal suo amico, il pittore, amico Gerda, Leo Corra, prima di una parte del suo film "Taro e Corra".



Una delle immagini girate dal suo amico, il pittore, amico Gerda, Leo Corra, prima di una parte del suo film "Taro e Corra".

Fig. 36: *Hommage à Gerda Taro*, in «Regards», 5 agosto 1937, pp. 8-9. Bibliothèque nationale de France.



Fig. 37: «The Photo Times», ottobre 1938, pp. 36-37.

Courtesy International Center of Photography, The Museum Purchase, 2010 (2010.50.1).