

# UNA FOTOGRAFA. UNA NARRAZIONE

Kati Horna e la Guerra civile spagnola

---

Lisa PELIZZON

**ABSTRACT • A Photograph. A Narration. Kati Horna and the Spanish Civil War.** In 2019, a researcher found in Amsterdam the unknown negatives the Hungarian photographer Kati Horna took in Spain during the Spanish Civil War, from January 1937 to March 1938. When the Second World War broke out, Horna was forced to escape to Mexico and, in the attempt to save her work, she decided to send it elsewhere. This unexpected discovery revives the cultural debate on three different aspects: Kati Horna's role as a Jewish woman photographer in Europe during the Thirties; her photographic work and its peculiar way to use the picture as a powerful narration device; and finally, the necessity to include her name among the important ones for her contribution to history and photography. These aspects weave together and need to be explained through a biographic and visual path I propose for this article.

**KEYWORDS •** Kati Horna; Photography; Spanish Civil War; Semiotics; Narration.

Con la fotografía, ya no nos resulta posible pensar  
la imagen fuera del acto que la hace posible  
Philippe Dubois, *El acto fotográfico*

## 1. Premessa e intenzione

Il ricercatore sa che il suo lavoro è sempre in divenire. Attento ai dettagli e agli scarti, alle rivelazioni repentine e alle nuove costellazioni del senso, deve essere pronto a ripensare la storia. Un atteggiamento mentale e soprattutto un approccio metodologico che Walter Benjamin presenta e spiega nella sua *Tesi di Filosofia della Storia*. La storia è «oggetto di una costruzione il cui luogo non è il tempo omogeneo e vuoto, ma quello pieno di "attualità"» (Benjamin 1940: 80). Nell'odierna società spagnola, la guerra civile è senz'altro uno di quegli eventi che, a causa dei quasi quarant'anni di dittatura franchista, motivano il ricercatore a scovare i numerosi tasselli ancora mancanti, ad aggiornare l'interpretazione dei documenti con cui lavora e ad aspettarsi qualche colpo di scena, soprattutto nel campo della fotografia.

Il 23 agosto 2019, il quotidiano spagnolo *El País* pubblica *La guerra perdida de Kati Horna*, un articolo in cui annuncia una scoperta a dir poco sorprendente e di cui si fa eco addirittura la rivista *Elle Italia*: la ricercatrice spagnola Almudena Rubio ritrova ad Amsterdam l'archivio contenente i negativi delle foto che Kati Horna aveva realizzato durante la guerra civile spagnola e che si credevano perduti.

Sigillate in 48 scatole di legno, le 522 pellicole in formato 6x6 possono oggi essere attribuite con certezza alla fotoreporter ungherese che venne invitata a Barcellona dalla *Confederación*

*Nacional del Trabajo* (CNT) e dalla *Federación Anarquista Ibérica* (FAI) per documentare il conflitto spagnolo dal gennaio del 1937 a marzo del 1938. Le pellicole completano l'archivio di Salamanca in cui sono custodite le 272 fotografie che Kati Horna riuscì a salvare prima di fuggire in Messico. Si tratta quindi di un corpus che le vicissitudini della guerra ha separato e che oggi finalmente possono essere viste come un tutt'uno.

Il ritrovamento di questi negativi riporta sulla scena storica e culturale la figura di Kati Horna che, nonostante i tentativi di studio e approfondimento da parte di alcuni ricercatori e l'organizzazione di esposizioni sia in Europa che fuori, continua a rimanere nell'ombra. Nello specifico, il 2014 è stato un anno cruciale: il museo Jeu de Paume di Parigi organizza la prima mostra monografica in cui si riunisce una selezione di fotografie e documenti che ne mettono in luce l'importanza all'interno del vasto panorama artistico. In seguito, in Spagna esce *Kati Horna. Constelaciones de sentido*, la prima monografia in spagnolo a lei dedicata che studia anche la narrazione insita all'immagine fotografica: un approccio innovativo che si propone come metodo di analisi generatore di una *costellazione di sensi*, e non come mera descrizione di ciò che la foto mostra.

Sei anni dopo, ecco quindi presentarsi l'opportunità di *aggiornare* una biografia alquanto intricata che ha complicato la ricostruzione di spostamenti, relazioni e funzioni svolte; di *ripensare* il ruolo della fotografa all'interno del contesto storico della guerra civile spagnola, della persecuzione nazista e dell'esilio; di *mostrare* il suo modo di narrare il conflitto e gli elementi che lo caratterizzano. Obiettivo del presente articolo sarà dunque quello di presentare un itinerario di parole e immagini che soddisfi questa triplice necessità.

## 2. Identità precaria, fughe e formazione

Tutto ha inizio con un nome che è diverso da quello che poi l'ha resa nota, motivo per cui in questo articolo si farà riferimento alla fotografa con la parte del nome rimasta pressoché invariata: Kati. Katalin Deutsch Blau nacque il 19 maggio 1912 in un paesetto ungherese chiamato Szilasbálhás nel seno di una famiglia ebrea benestante. Negli anni dell'adolescenza, come molti suoi coetanei, inizia ad interessarsi alla politica e lo dimostra frequentando i gruppi di sinistra che si radunavano attorno alla figura di Lajos Kassák, di ideologia anarchica e vicino alle avanguardie artistiche e letterarie dell'epoca. In questo circolo, pare abbia conosciuto Pal Partos, suo compagno e poi marito, figura di cui non si sapeva nulla fino alla pubblicazione delle recenti novità (Rubio 2020: 23).

Secondo la stessa testimonianza della fotografa, sarà Lajos Kassák ad animarla a usare la macchina fotografica come mezzo di denuncia delle ingiustizie sociali. Fonti recenti ipotizzano addirittura che Kati entrò in contatto con Kassák grazie a uno dei suoi più cari amici d'infanzia, Endre Friedman, *alias* Robert Capa; lo stesso che l'avrebbe poi immortalata in un meraviglioso ritratto nello studio di Jozsef Pecsì dove entrambi studiarono fotografia.

La militanza di Partos contro il regime militare di Miklós Horhy costringe la giovane coppia ad andarsene da Budapest e a fuggire a Berlino dove Kati trova lavoro in una fabbrica di fuochi artificiali e inizia anche una collaborazione come *fotoreporter* con l'agenzia fotografica Dephot. Quest'esperienza è chiave nella formazione visiva di Kati, perché durante la Repubblica di Weimar nacquero le prime testate giornalistiche illustrate che fondavano il proprio prestigio sul reportage e l'uso congiunto di parola, grafica e fotografia (Freund 1993: 102). È assai probabile che Kati imparasse così l'importanza di dare uno spazio e una narrazione ai fatti quotidiani e che il mezzo fotografico le fosse congeniale.

L'apparente tranquillità è sconvolta dalla vittoria dei nazisti che iniziano una repressione brutale che costringe molti ebrei a fuggire. Kati e Partos lo erano e intraprendono di nuovo un rocambolesco viaggio in più tappe via Zurigo, Ginevra, Innsbruck, Vienna e di nuovo Budapest:

il ritorno a casa è inevitabile e, chissà, forse anche necessario per riordinare le idee e la vita. Giunge a questo punto una nuova informazione che giustificherebbe la già menzionata difficoltà di ricostruire la sua biografia: Kati e Partos si sposano e lei adotta il suo cognome (Rubio 2020: 24).

La madre le regala la sua prima macchina fotografica, una Linhof, con cui la sprona a studiare e a costruirsi una carriera. Kati sceglie allora di iscriversi ad una scuola privata di fotografia, lo studio di Jozsef Pecsì, e non a quella statale: questa scelta le avrebbe permesso di acquisire la miglior base teorica e pratica che si potesse desiderare a quel tempo (Baki 2013: 22).

Dopo sei settimane esatte, la coppia decide di intraprendere un altro viaggio, questa volta a Parigi. Ancora una volta risiedono illegalmente in un paese straniero e ciò non favorisce la loro situazione economica, che li costringe anche ad impegnare i pochi oggetti di valore in loro possesso. Una fotografia esposta nel 2014 nel museo Jeu de Paume (2013: 61) mostra, infatti, anche le numerose ricevute di crediti concessi per l'acquisto di una nuova macchina fotografica, questa volta una Rolleiflex con doppio obiettivo con cui documenterà poi la guerra civile spagnola.

Nonostante le difficoltà, proprio a Parigi ottiene due incarichi importanti dall'agenzia Agence Photo per realizzare i suoi primi fotoreportage, le serie *El Mercado de las Pulgas* del 1933 e *Los Cafés de París* del 1935. Certamente, il fatto di essere stata in quegli anni sempre una straniera in suolo straniero ha contribuito ad affinare uno sguardo nei confronti della realtà che ben si sposa con l'estetica del *flâneur*, in cui il vagabondare dà inizio alla poetica dell'incontro inaspettato, promosso anche dal movimento Surrealista. Questo pellegrinaggio e il soggiornare presso le cose che vede e che decide di immortalare attraverso l'immagine fotografica sono concetti-chiave per capire il tipo di narrazione che Kati decide di mettere in atto per il conflitto spagnolo. Da lì a un anno, nel gennaio del '37 avrebbe avuto l'occasione di farlo.

### 3. Le basi per una guerra visiva: l'arrivo in Spagna

Dal 9 gennaio 1937 appare il nome di Kathe Polgare negli archivi della CNT come fotografa dell'organizzazione: Rubio segnala qui un cambio d'identità importante che ha potuto fuorviare le ricerche svolte negli ultimi anni. Il fatto che il suo nome appaia negli archivi della CNT smentisce l'arrivo della fotografa in Spagna per incarico del governo repubblicano, informazione che prima si credeva corretta (Rubio 2020: 27). L'ennesimo cambio d'identità testimonia la necessità di adattare il proprio nome alla fonetica spagnola e proteggersi così dalle persecuzioni razziali che aveva già vissuto in Germania. Aspetto questo che di certo non era nuovo nemmeno all'amico di infanzia Robert Capa e alla compagna Gerda Taro che avevano fatto del cambio di nome una vera e propria operazione di *marketing*.

L'edificio della CNT si trovava al numero 32 della calle Durruti di Barcellona. Al suo interno c'era la sede della *Sección Exterior de Propaganda* che, oltre ad avere una radio, contava con la presenza di una *Sección Gráfica*, così denominata per il ruolo fondamentale attribuito alla fotografia. Kati ne divenne la fotografa principale, arrivando a scattare quasi 300 fotografie in un mese. Secondo Almudena Rubio, questa informazione, insieme al contenuto delle immagini, è sintomo di una chiara collaborazione a fini propagandistici al servizio di una determinata ideologia politica (Rubio 2020: 23).

Questo aspetto ha provocato un dibattito, ancora in atto, sul motivo che avrebbe spinto la fotografa a militare con il bando anarchico: la figlia, Norah Horna, sostiene e insiste sul fatto che la madre in realtà faceva suo il concetto di cooperazione e di pace, ma non si identificava realmente in un dogma (Rodríguez 2019). La fotografa non giunse mai a incasellarsi in una categoria, né dal punto di vista politico né artistico, nonostante in questi anni la tendenza della critica sia stata quella di classificarla come fotografa anarchica e surrealista, per l'uso che farà dell'immagine fotografica e non solo.

Kati amava definirsi piuttosto *un'operaia dell'arte*, un'artigiana della fotografia: strumento al servizio di una causa, quella antifascista, che non fondava la propria ragion d'essere sul ricavato delle vendite che le immagini le avrebbero portato. Sin dall'inizio, e prendendo le distanze dall'approccio che invece assunse l'amico Capa, decise che le fotografie avrebbero dovuto svolgere un ruolo sociale: di monito, insegnamento e informazione.

Una produzione fotografica la sua che non escludeva affatto la sperimentazione artistica. L'immagine, fosse foto, fotomontaggio o collage, serviva a testimoniare ciò che stava accadendo in Spagna in quel momento. E con questa intenzione intraprende i numerosi spostamenti che la portano a Monte Aragón, a Valencia, dove poi si trasferirà e inizierà a collaborare con la rivista *Umbral*: qui conoscerà José Horna, compagno e poi marito da cui prenderà il nome che la rende nota; il fronte di Teruel, Játiva, Vélez-Rubio, Madrid e di nuovo Barcellona.

Non era l'unica fotografa donna: Margaret Michaelis e Gerda Taro, già in Spagna dall'inizio della guerra. Gli altri nomi passati poi alla storia sono principalmente maschili: Agustí Centelles, Chiki Weisz e Robert Capa, per citare i più conosciuti. Oltre al gran numero di scrittori, intellettuali e artisti accorsi da ogni dove per documentare il conflitto, i fotografi hanno avuto un ruolo cruciale nel dare visibilità all'orrore della guerra. La guerra civile spagnola diventa il terreno simbolico della lotta antifascista, in cui persone di nazioni e professioni diverse s'incontrano e decidono di mettersi al servizio di una causa comune.

Con questa guerra matura la comunicazione visiva degli eventi, prodotto del lavoro già svolto dai fotoreporter di inizio secolo e che preparano il terreno ai nuovi colleghi nazionali e internazionali.

Dal punto di vista storico e sociale, è un momento grandioso per la fotografia che sperimenta innanzitutto il progresso tecnologico dei suoi componenti tecnici: peso e dimensioni della macchina fotografica e nuove lenti, le Zeiss, le stesse che si utilizzavano nella fabbricazione di microscopi. Si passa dall'uso di macchine di grande formato e pesanti alla leggerezza e velocità della famosa Leica, di aspetto discreto e modello prediletto da Robert Capa e Gerda Taro, per esempio. Talmente maneggevole che spinse quest'ultima nel bel mezzo di una sanguinosa battaglia in cui morì.

Scegliere un determinato modello di macchina significava dichiarare un'intenzione, definire un'identità: a ogni modello corrispondevano funzioni e potenzialità diverse che, di fatto, tracciavano il profilo della persona che l'avrebbe usata (Flusser 2006: 29). Questo aspetto è essenziale per comprendere l'approccio visivo di Kati Horna nei confronti della realtà: il primo passo che permette di ragionare in termini di "narrazione". Come non riflettere quindi sul fatto che, anziché una Leica, avesse scelto una Rolleiflex: un dispositivo di formato medio, con doppio obiettivo e con il caratteristico mirino a soffiutto che obbligava la fotografa a inchinarsi, letteralmente, di fronte al mondo.

#### **4. Narrare il conflitto**

##### **4.1 Campo e fuoricampo**

Sarebbe riduttivo relegare la fotografia all'atto dello scatto. Lo scatto di per sé non avrebbe un senso se non si considerasse all'interno di una prassi, di una serie di operazioni che tutte insieme partecipano nel costruire l'immagine. Si pensi al gesto di tenere tra le mani la macchina fotografica, davanti al volto o sul petto; al momento in cui si inquadra e poi, finalmente si scatta. Senza inquadratura, lo scatto non avrebbe ragion d'essere perché è in quel momento che il fotografo incontra se stesso e il mondo (Tisseron 2000:15). Tale incontro, che a parole potrebbe forse risultare riduttivo, è in realtà il più significativo perché corrisponde all'attimo in cui il fotografo comprende la necessità di isolare, separare, tagliare una porzione di mondo per trasferirla altrove (Dubois

1986: 141). Si comprende allora che lo spazio fotografico non esiste a priori: questa la grande differenza con la pittura in cui il pittore dispone di uno spazio in bianco che può riempire a piacimento e che ha un limite, ovvero la cornice; invece, il fotografo lavora al contrario scavando, isolando, estraendo dalla realtà il frammento che desidera *congelare o immortalare* (Dubois 1986: 158).

Questo taglio netto rappresenta una scelta e, in quanto tale, è carica di tutto il bagaglio emotivo, storico, ideologico e culturale del fotografo. Nell'isolare una porzione di mondo e non un'altra, il fotografo stabilisce un sistema di riferimenti e di valori che costituiscono il suo peculiare modo di narrare ciò che osserva. Scattare, e quindi scegliere, significa stabilire immediatamente un *dentro* e un *fuori*, un *campo* e un *fuoricampo*, in termini fotografici. Non si può quindi, ai fini di un'analisi produttiva sull'uso dell'immagine, rinunciare a riflettere sulla tensione, sul *dialogo* che esiste tra queste due zone della realtà.

A tal proposito, è illuminante il ragionamento che Elio Franzini induce a compiere quando afferma che "l'immagine non si offre integralmente al primo sguardo" e che esso "non può limitarsi all'apparenza, cogliendo invece dell'immagine un *al di là* che non tollera una fruizione rapida e disattenta" (Franzini 2001: 2). Pensare che ciò che l'immagine mostra sia tutto significa non considerare i percorsi del possibile, una *fenomenologia dell'invisibile* che acquista senso solo se messo in relazione con il campo fotografico. All'osservare il mondo attraverso gli occhi si deve obbligatoriamente includere il fatto che non si avrà accesso a tutto, ma solamente ad una parte; si deve accettare che attorno a noi esiste "un orizzonte di cose non viste o addirittura non visibili" (Merleau-Ponty 1993: 230).

Incorporare la dinamica dialogica tra campo e fuoricampo obbliga lo spettatore a porsi alcune domande. Per esempio, che tipo di referente entra nell'immagine, come si mostra, che cosa è escluso e provare a ipotizzare il perché di tale esclusione. Tali quesiti servono perché tanto ciò che si mostra come ciò che è omesso dall'immagine hanno la stessa importanza: il senso che il fotografo attribuisce al *dentro* e al *fuori*, diversi tra loro ma parte di una costellazione di significati.

Osservare la vasta produzione fotografica sulla guerra civile spagnola è assistere all'altrettanta vasta varietà di narrazioni che i fotografi hanno costruito a proposito del conflitto. Come accade per un testo in cui la scrittura è oggettivazione del nostro pensiero (Sini 2000: 37), così la foto è il prodotto visivo di una maniera di appropriarsi del mondo e raccontarlo. Ogni fotografo vive l'incontro con la realtà della guerra in modo diverso, ancor più quando lavora per riviste del calibro di *Life*, che promuove uno stile di racconto cinematografico del conflitto.

*Life* collaborava con fotografi che erano disposti a impegnarsi per ottenere un'immagine dalla forte carica narrativa (Pelizzon 2014: 55). L'obiettivo era offrire un momento di verità che potesse informare. Ciò nonostante, questa verità si otteneva molto spesso avvicinandosi e molto all'accadimento bellico, tanto a volte da mettere a repentaglio la vita del fotografo. Il motto di Robert Capa "se la foto non è buona, vuol dire che non eri abbastanza vicino" o la sorte toccata alla compagna Gerda Taro, morta nel fronte di Brunete, sono esempi di come il rischio vissuto dal fotografo fosse considerato necessario per la qualità dell'immagine bellica o, comunque, un dato che ne aumentava il prestigio. La foto 1 mostra un esempio della partecipazione fisica del fotografo che corre assieme ai miliziani.



Foto 1 Gerda Taro, *Soldati repubblicani nel fronte di La Granjuela*, Córdoba, giugno 1937.  
©International Center of Photography



Foto 2 Kati Horna, *Escenas en Monte Carrascal, División Ascaso*, marzo de 1937.  
©MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica

Kati Horna, invece, non si riconosce in questo approccio visivo e soprattutto esistenziale: all'immagine sfuocata e in movimento preferisce catturare un momento che faccia riflettere. Rifiuta il sensazionalismo che le riviste grafiche dell'epoca utilizzavano per raccontare i drammi della guerra. Pur capendo la necessità di farsi sentire e mostrare al mondo che cosa stava accadendo in Spagna, Kati decide di non intraprendere il cammino della fama e mette a disposizione il suo operato per riviste anarchiche come *Umbral*, *Tierra y Libertad*, *Libre Studio* o *Mujeres Libres* il cui obiettivo comune era mostrare il lavoro svolto dalla CNT-FAI e denunciare la barbarie fascista. Quando le viene chiesto di documentare la divisione Ascaso a Monte Aragón nel marzo del 1937, alle immagini di gruppo preferisce lo sguardo intimo che il singolo uomo può offrire e dimostra di prediligere il ritratto, genere che svilupperà soprattutto durante l'esilio messicano.

Nella foto 2, *Escenas en Monte Carrascal*, il soldato si trova al centro dell'inquadratura, che è il luogo di attenzione privilegiato dello sguardo, e si staglia su uno sfondo naturale ampio, leggermente sfuocato che ne esalta la solitudine. Colpiscono due aspetti: il primo, che nel campo fotografico decide di includere una scena di normale quotidianità non prettamente bellica in cui il soldato è intento a scrivere una lettera; il secondo, che lo sguardo chino sul foglio esclude di fatto ogni comunicazione con lo spettatore. Nell'opposizione tra l'immensità del cielo e la limitazione dello sguardo negato del miliziano Kati vede una storia, l'enunciazione di un discorso visivo che nasce dal dialogo tra ciò che appare nel campo e ciò che rimane invisibile o escluso.

Immaginare per esempio ciò che la fotografa decide di escludere dalla foto è un'operazione che diventa possibile solo attraverso il *montaggio*, concetto ben illustrato da George Didi-Huberman, che consiste nel rinunciare all'esposizione cronologica, che erroneamente si crede la più adatta a spiegare i fatti della storia, a favore di un'esposizione eterogenea, libera dalle catene del tempo (Didi-Huberman 2008: 31).

Il montaggio invita lo spettatore a osservare, per esempio, le diverse e numerose immagini del miliziano realizzate dagli altri *fotoreporter* che si riferiscono a quel fuoricampo metaforico a cui si alludeva e che appartiene alla memoria visiva di quel periodo. Lo spettatore scopre così altri discorsi visivi, proposte nate dalla soggettività di ogni sguardo che inquadra, sceglie ed estrapola dalla realtà immagini ogni volta diverse. Volti rivolti al cielo e pugno in alto, mani che afferrano fucili, occhi che interrogano direttamente lo spettatore, sorrisi, grida di gioia o guerra; miliziani in trincea che scappano o muoiono. Ognuno di questi *percorsi del possibile* carica di senso la fotografia di Kati in quanto obbliga ad andare oltre ciò che realmente si mostra.

Lo spettatore può verificare che molto spesso il miliziano entra in comunicazione con il *fotoreporter* attraverso uno sguardo diretto verso la macchina fotografica: è un modo di interpellare direttamente chi guarda, di includerlo nel tempo e nello spazio dell'immagine. Nella fotografia di guerra è una risorsa abbastanza utilizzata, soprattutto da Capa e Taro che si avvicinavano molto ai loro referenti. Kati, si diceva, prende le distanze invece. Una distanza che è prima di tutto motoria: preferisce non invadere lo spazio del miliziano che interpreta come privato proprio perché non è interpellata. La negazione dello sguardo inclusivo la obbliga a rimanere sulla soglia (Pelizzon 2014: 65).

Da questa posizione di *soglia* Kati può realmente vedere e quindi mostrare attraverso la foto una storia diversa: quella in cui il miliziano, rimasto solo e con lo sguardo rivolto al foglio, apre un altro fuoricampo metaforico che appartiene solo a lui. Un campo intimo, privato solamente alluso da questo dialogo visivo tra ciò che si mostra e ciò che rimane invisibile. Un campo in cui attraverso l'atto dello scrivere può tornare per un momento ad essere il padre, il marito, l'amico o il fratello di qualcuno in quella vita che la guerra sembra aver allontanato o, addirittura, cancellato. Ecco allora, la lettera diventa un dispositivo narrativo potentissimo che Kati impiega in maniera sapiente e rispettosa. Se non avesse mostrato empatia nei confronti di quell'attimo d'introspezione, non avrebbe avuto l'opportunità di immortalarlo.

L'immagine è un oggetto storico complesso, dal tempo impuro, in cui le stratificazioni del senso sono molteplici, spiega Didi-Huberman quando reinterpreta il concetto benjaminiano di *immagine dialettica* (Didi-Huberman 2008: 41). Quando si osserva un'immagine, ci s'imbatte nell'apparizione di un *sintomo* visivo capace di scatenare ulteriori riflessioni e aprire nuovi cammini interpretativi. In questo caso, il sintomo è proprio la lettera che il miliziano sta scrivendo perché obbliga lo spettatore a chiedersi che cosa Kati sta realmente cercando di mostrare: a indagare quel fuoricampo che è la vita dei civili che non sono nel fronte di guerra, ma che ne soffrono comunque le conseguenze.

La retroguardia è senz'altro lo spazio visivo prediletto della fotografa a cui dedica buona parte delle foto già note contenute nell'archivio di Salamanca e a quelle appena scoperte di

Amsterdam. A tal proposito, si dovrà aspettare ancora un po' di tempo prima di conoscerne il contenuto esatto. Pare comunque che vi sia in atto un dibattito tra il Centro de la Memoria Histórica di Salamanca e l'International Institute of Social History per la condivisione del materiale fotografico. Infatti, secondo specifiche indicazioni di Kati Horna, qualora si fossero trovati altri negativi di foto realizzate durante il conflitto spagnolo, i documenti sarebbero stati liberi da ogni lucro sul diritto d'autore. Il Ministerio de Cultura conferma l'intenzione di preservare il desiderio di Kati Horna e di trovare una soluzione che metta d'accordo entrambe le istituzioni (Riaño 2019).

Di nuovo, ragionare in termini di campo e fuoricampo significa attribuire un valore narrativo all'immagine che Kati non dimentica mai e sfrutta a suo vantaggio. Entrano allora con insistenza nello spazio fotografico i referenti a cui vuole dare protagonismo: i centri di accoglienza per le madri e i loro bambini, nelle foto 3 e 6; i lunghi momenti di attesa per ricevere la propria razione di cibo, nella foto 4; scene di vita quotidiana che mostrano mercati, contadini nelle loro terre, bimbi che giocano per strada, donne che lavano i panni nei lavatoi pubblici di Valencia, come nella foto 5.



Foto 3 Kati Horna, *Escenas en un centro de acogida en Velez-Rubio*, agosto, 1937.

©MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica.



Foto 4 Kati Horna, *Mujeres esperando en la sacristía su ración de comida*, abril, 1937.

©MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica.

K Kati sceglie di mostrare l'altra faccia della medaglia, quella che ricorda all'opinione pubblica di allora, ma anche allo spettatore di oggi, che la vita continua nonostante tutto. Nascono bambini, le madri finalmente hanno un luogo che le accoglie e le aiuta nella gestione della famiglia, per esempio. Una famiglia in cui il grande assente è il padre: nel fronte, a combattere sì, ma anche a vivere quegli altri momenti di normale quotidianità così necessari nel mondo in guerra.

Entra nel campo fotografico il gioco dei bambini, tema che anche altri fotografi come Agustí Centelles esplorano, seppur in modo diverso. Qui però non giocano alla guerra con fucili di legno mentre simulano false esecuzioni, chiara allusione alla macabra realtà, ma se ne stanno per conto loro, in circoli di fiducia dove solo altri bambini possono entrare. La foto 6 è un esempio di come attraverso il gioco i bambini *abitano* uno spazio come se fosse la loro casa. *Abitare* significa anche caricare di senso le cose per toglierle dall'anonimato (Galimberti 1987: 124). Il gioco aiuta a creare abitudini che il conflitto ha cancellato obbligandoli non solo ad abbandonare la loro casa, ma anche a ricrearla altrove, in un luogo dover poter esercitare la libertà del gioco.



Foto 5 Kati Horna, *Lavando a las siete de la mañana*, julio, 1937.

©MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica.



Foto 6 Kati Horna, *Comité de Refugiados en Alcázar de Cervantes*, 1937.

©MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica.

Ecco l'ennesima strizzata d'occhio che proviene da un'immagine apparentemente innocua. La narrazione di Kati è così: procede per omissioni, allusioni, metonimie. Mostra solo una parte di un tutto che rimane celato, obbligando ancora una volta lo spettatore a chiedersi cosa stia vedendo realmente. Ci sono diverse risposte che poco a poco balenano nella mente dello spettatore e in questo risiede il potere narrativo delle fotografie di Kati Horna. Non sono immagini adatte a una fruizione rapida, bensì attimi in cui l'invisibile si lascia intravedere man mano che ci si sofferma.



Foto 7 Kati Horna, *Frente de Madrid hacia El Pardo*, septiembre 1937.

©MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica



Foto 8 Kati Horna, *Evacuación de Teruel*, 24 de diciembre de 1937.

©MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica

Dopo aver trascorso alcuni mesi nel fronte in Aragona, la fotografa si sposta a Madrid per documentare i danni che la città aveva subito negli ormai due anni di conflitto. Lo scenario che scopre e che documenta in più scatti, tra cui la foto 7, sembra provenire da un ambiente lunare in cui tre quarti del campo fotografico sono occupati dalle macerie. La *polis* alla quale l'essere umano appartiene è andata in frantumi. In fondo, alcuni edifici sfidano la sorte rimanendo miracolosamente in piedi. Non c'è traccia della presenza umana, il vero protagonista della foto è qui il vuoto (Pelizzon 2014: 80).

Il vuoto non può far altro che interrogare lo spettatore ancora una volta e lo fa attraverso la traccia di ciò che ha perso: le case ormai svuotate della loro funzione diventano blocchi in cui qualcosa di invisibile è latente (Didi-Huberman 1997: 69). L'oscurità che emana dal loro interno non è più la casa, il luogo dell'abitare dell'uomo, ma una zona d'ombra che non può più accogliere né proteggere.

Se la casa scompare, la strada diventa il nuovo luogo dell'abitare: spazio precario che i civili intraprendono in lunghi viaggi verso un'ipotetica salvezza, come mostra la foto 8. Nel dicembre del 1937, la fotografa documenta proprio l'irruzione della guerra nello spazio dei civili: una frontiera violata dai bombardamenti aerei e che costringe le persone a fuggire. Dal punto di vista visivo, Kati usa il contrasto che nasce dall'inquadratura: nel collocare i soggetti nel mezzo dell'immagine, fa sì che si trovino in posizione simmetrica rispetto al luogo che stanno lasciando e la meta che perseguono. La fotografia li congela nel momento di maggior precarietà ed esposizione al nemico.

L'itinerario visivo proposto fino ad ora non fa che suggerire due domande che probabilmente lo spettatore ha in mente sin dall'inizio: se la guerra distrugge i luoghi dell'abitare, perché nelle immagini non ci sono vittime? Se l'immagine non le mostra, non ci sono forse? Il gran fuoricampo a cui Kati allude ma non mostra è proprio la morte e, in modo particolare, la sua messa in scena.

Sin dagli inizi della guerra civile spagnola, il cadavere diventa il referente fotografico principale che ora si riesce a documentare grazie a macchine fotografiche più maneggevoli e all'avventatezza del *fotoreporter*, che esplicita la morte assegnandole un luogo di rappresentazione: non solo la fotografia fine a se stessa, ma anche le prime pagine dei giornali. Una doppia esposizione che ne moltiplica le visioni trasformando il cadavere in spettacolo, da una parte, e in campo di studio degli effetti della guerra dall'altra. Il corpo senza vita parla attraverso l'immagine fotografica e diventa documento, prova grafica della violenza subita (De Luna 2006: 17).



Foto 9 Gerda Taro, *Cadavere, fronte di Cordoba*, giugno 1937. ©International Center of Photography.

La foto 9, scattata da Gerda Taro nel fronte de La Granjuela di Cordoba, è un chiaro esempio di come la morte può diventare spettacolo. Il corpo ormai senza vita e che per pudore di solito si copre, giace qui visibile a tutti. La morte, che in un contesto non bellico è un fenomeno biologico e naturale, si trasforma in un atto di violenza inaudita nella fotografia di guerra. Il corpo registra i segni di questa violenza attraverso le ferite, il sangue e l'essere gettato tra le macerie come un giocattolo rotto. In poche parole, le foto che sia Taro ma anche altri *fotoreporter* dell'epoca scattano denunciano un chiaro disequilibrio tra le due parti: il conflitto e i civili. La guerra entra senza alcun permesso nello spazio dell'abitare e distrugge quel limite, la retroguardia, che invece Kati cercava di esaltare e mantenere: un messaggio di forza e di perseveranza rivolto proprio a quel bando fascista contro cui lottava.

#### 4.2 Sostituzioni e assemblaggi

Se non appare la vittima intesa come cadavere nelle foto di Kati non significa che la morte non si mostri. Si spiegava all'inizio che la fotografa sceglie di narrare secondo un'iconografia che si allontana dai canoni che riviste come *Life* promuovevano. Collaborare con *Umbral* o *Libre Studio*, invece, significava condividere un metodo di esposizione grafica diverso. Proprio *Libre Studio*, in un articolo chiamato *La no violencia* riflette su come si può combattere la violenza e la risposta arriva in modo chiaro: "despojarla de todo lo brutal y repulsivo" (Noja Ruiz 1937: 7).

Kati, che aveva già assimilato da Lajos Kassák il credo pacifista e l'uso di una fotografia al servizio della società, trova il modo di spogliare l'immagine di ogni aspetto brutale e ripugnante. I negativi custoditi nell'archivio di Salamanca mostrano, infatti, diverse strategie di esposizione della morte. Due buoni esempi si possono osservare nelle foto 10 e 11 che Kati scattò a Barcellona nel marzo del 1938, uno dei mesi più duri di tutto il conflitto. Su ordine di Benito Mussolini, nei giorni 16, 17 e 18 la città aveva subito diversi attacchi aerei da parte della Aviazione Baleari. I bombardamenti, che durarono tre giorni di seguito, provocarono il più alto numero di vittime del conflitto: 550 morti e 989 feriti (Heiberg 2004: 127). La fotografa si trovava già in città, dove si era trasferita proprio vicino alla sede della CNT.



Foto 11 Kati Horna, *Calle Cortés*,  
Barcelona Bombardeos de marzo, 1938.

©MECD. Centro Documental de la  
Memoria Histórica.



Foto 10 Kati Horna, *Vigilando después del  
bombardeo*, Barcelona, marzo 1938.

©MECD. Centro Documental de la Memoria  
Histórica.

Edifici distrutti, macerie che si accumulano per strada, le case sventrate lasciano intravedere il vuoto al loro interno, un cane giace sul marciapiede ormai senza vita. È l'unica presenza umana che appare inaspettatamente nelle foto di quei giorni. Non si vedono invece il sangue, le ferite e i morti, ancora di nuovo relegati in un fuoricampo metaforico che ne protegge la dignità, che preserva il pudore nei confronti della morte. Al loro posto mostra i simulacri del corpo che si incaricano di narrare la tragedia (Pelizzon 2014: 121).

Il cane è quello che più si avvicina per analogia all'essere umano. La fotografa lo mostra all'interno di un'inquadratura obliqua che sovverte la visione tradizionale della realtà: frontale, stabile e sicura. Cambiare l'asse del campo è una risorsa che Kati impiega varie volte e che trova adeguata per esprimere l'incertezza, la tragedia, il mondo sottosopra. Una tecnica peraltro già presente nella storia dell'arte e che la fotografa probabilmente conosceva. Si pensi per esempio alla serie *La guerra* che Otto Dix realizzò nel 1924, proprio dopo aver vissuto in prima persona gli orrori della guerra. Nelle immagini che decide di mostrare c'è quella del cadavere di un cavallo disteso zampe all'aria e con il corpo in putrefazione (Pelizzon 2014: 121).

Ciò nonostante, il corpo del cane è ancora molto vicino a quello dell'uomo e per estensione a quello di tutte le persone uccise in quei giorni. Una tragedia che deve essere raccontata, ma in un altro modo. Ecco allora che nello scatto 11 qualcosa capta la sua attenzione. Il cumulo di macerie mostra l'inesorabile sorte toccata agli oggetti appartenuti alle vittime, ormai orfani dei loro proprietari. Nel disordine delle cose sparisce l'individualità, ciò che definiva la persona prima che la violenza della guerra seminasse il caos (Sofsky 2006: 193). La guerra uccide, invade le case e nel distruggere questo spazio non ne cancella solo la vita, ma anche ogni traccia di identità e memoria.



Foto 12 Dettaglio della foto *Vigilando después del bombardeo*.

Di fronte alla massa informe di oggetti, Kati adotta uno sguardo che aveva già dimostrato di possedere a Parigi con le foto dedicate ai mercatini delle pulci o ai caffè: quello capace di sorprendere stabilendo relazioni inedite tra le cose. Uno sguardo che André Breton teorizza nel *Primo Manifesto Surrealista* del 1924 e che definisce *meraviglioso*: “Lo maravilloso no es igual en todas las épocas; participa oscuramente de una especie de revelación general de la que sólo nos

llega algún detalle: las ruinas románticas, el maniquí moderno o cualquier otro símbolo capaz de conmover la sensibilidad del hombre durante cierto tiempo” (Breton 2001: 33).

La fotografa sembra far sue le parole di Breton quando vede e immortalata la statua di una Vergine Maria con in braccio un Gesù bambino decapitato e, quasi mimetizzata nel cumulo di macerie, una bambola con le braccia aperte, equivalente di quel corpo reale che invece mostrava la foto di Gerda Taro. Sono dettagli che non si captano a prima vista e che hanno bisogno di una visione attenta, perché godono di una particolare forza di espansione capace di invadere l'intera foto di un sentimento *perturbante* (Didi-Huberman 2010: 323). Sentimento che l'antropomorfismo della bambola porta in scena e che spinge lo spettatore a chiedersi cosa sia successo alle vittime. Una domanda che trova risposta, ma che si narra per allusione, in un gioco di continui rimandi.

Kati Horna dimostra di essere una vera stratega della visione. Non si limita a registrare la realtà, ma lavora per stabilire un *logos* basato su specifiche dinamiche in cui, come si è visto, il campo e il fuoricampo ne sono il motore principale. Questo sforzo che coincide con la volontà di raccontare una versione delle molte possibili del conflitto non si ferma all'impiego della fotografia pura, ma include altre risorse narrative che esulano da essa.



Foto 13 Kati Horna, *Navidad en España*, 1937.  
©MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica.

La rivista *Libre Studio* pubblica nel maggio 1938 un fotomontaggio che Kati aveva realizzato un anno prima dal titolo *Navidad en España*, nella foto 13. A destra si può leggere: “El cementerio de San Isidro bombardeado por la artillería facciosa”. Le tombe del cimitero di San Isidro di Madrid si sono aperte a causa dei bombardamenti e il loro macabro contenuto è sotto gli occhi di tutti: gli scheletri giacciono in ordine sparso, alcuni integri e altri rotti in vari pezzi distribuiti qua e là nell'immagine; le lapidi, che prima si erigevano dritte e dignitose, sono ora storte o frantumate per l'effetto delle bombe. I loro messaggi “Reposa en la paz del Señor” e “Dios te acoja en su santo seno” sembrano non trovare più un senso. A sinistra, un Cristo implorante con le braccia aperte si rivolge con lo sguardo verso uno spazio fuoricampo.

In un'intervista che la fotografa rilasciò prima di morire, dichiarò che ciò che più l'aveva sconvolta della guerra erano stati i bombardamenti e nello specifico disse: "Hice muchas fotos de bombardeos en Valencia. Y de esqueletos de personas. Y fotomontajes con estos temas. Utilicé alguna imagen de Goya. Creo que un Cristo. Me dije a mí misma: desde hoy no será ya el símbolo del sufrimiento" (García 2001: 68). Questa dichiarazione offre una pista non solo dell'origine del fotomontaggio, ma anche di un'idea. Lo spettatore può allora immaginare come nasce e si sviluppa il processo creativo della fotografa. Innanzitutto, da una memoria artistica, un bagaglio culturale che include, per esempio, Francisco de Goya, e poi da una rielaborazione del materiale già raccolto nel corso dei suoi pellegrinaggi fotografici.

Quando il mondo salta in aria, ecco che il fotomontaggio entra in gioco come mezzo espressivo in grado di testimoniare quel disordine. Formato da frammenti eterogenei e provenienti da fonti diverse, il fotomontaggio seleziona, ritaglia, monta e smonta la realtà in un ordine che sovverte ogni logica. L'atto stesso di descrivere ciò che mostra diventa una mera enumerazione di immagini che lo compongono senza poter attribuirgli un ordine. La visione è quindi frammentata in tanti tasselli informativi che impediscono allo spettatore di assegnare loro una priorità. Al contrario, lo obbligano a compiere uno sforzo affinché possa vederli e metterli in relazione. Il fotomontaggio impedisce allora uno sguardo unitario, ma favorisce l'assemblaggio di elementi diversi, sia dal punto di vista spaziale che temporale, con l'obiettivo di esprimere un messaggio che va oltre il fotogramma.

Kati trasforma la composizione in uno straordinario montaggio di tempi eterogenei e anacronistici (Didi-Huberman 2008: 39). Attraverso l'accostamento di foto, parole e illustrazioni provenienti da fonti diverse lascia entrare nel quadro il dinamismo che fa nascere la narrazione e che stimola lo spettatore a indagare oltre ciò che si mostra. Si scopre allora che il Cristo che appare nel fotomontaggio proviene da un quadro di Francisco de Goya chiamato *Cristo en el huerto de los olivos* del 1819: Kati ne ritaglia la figura e lo inserisce in un contesto visivo completamente diverso e dove mancano i riferimenti iconografici del quadro originale. Invece, lo sfondo di lapidi del cimitero ha una fonte più recente: un ritaglio di giornale tratto da *La Vanguardia* del 1937 che ritrae gli effetti dei bombardamenti nella zona di Carabanchel. Le foto appartengono al fotografo uraguaiano Luís Pablo Torrents, anch'egli *fotoreporter* durante la guerra civile spagnola.



Foto 15 Francisco de Goya, *Cristo en el huerto de los olivos*, 1819.

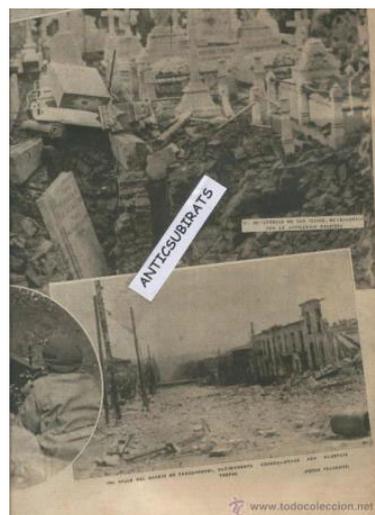


Foto 14 Luís Pablo Torrents, *reportage per La Vanguardia*, 1937. ©Todocolleccion.net

Attraverso l'atto di ritagliare, montare, smontare e rimontare, Kati prende posizione rispetto alla realtà politica e sociale di quel tempo. La presa di posizione che adotta è quella dell'eterna esiliata: costretta a fuggire dal suo paese natale o poi dalla Germania, perseguitata dai nazisti perché ebrea; condannata a cambiare identità almeno quattro volte nella sua vita e, infine, con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, obbligata a imbarcarsi in un viaggio verso l'esilio definitivo in Messico.

Ritagliare le foto o le illustrazioni per rimontarle altrove significa prendere le distanze da ciò che osserva per dimostrare che la realtà ha perlomeno due letture diverse, che nulla è scontato o immediatamente comprensibile. Un approccio visivo che coincide anche con una determinata rielaborazione della memoria. Negli anni successivi al suo arrivo a Città del Messico, Kati non smette di riprendere i negativi delle foto scattate durante la guerra civile, di manipolare, alterare e rimontare questo materiale in altre composizioni che daranno origine ad altri fotomontaggi. E come fantasmi che appaiono senza preavviso, ritorneranno continuamente volti noti allo spettatore e scene già viste, stavolta estrapolate dal loro contesto originale.

Kati non dimenticò mai la guerra civile spagnola e volle che anche il resto del mondo conoscesse i fatti accaduti in quegli anni. Dopo aver venduto le 272 fotografie all'archivio di Salamanca nel 1983 e aver dato quindi accesso alla visione e allo studio di quei documenti, la recente scoperta dei nuovi negativi sembra finalmente remare a favore della memoria. Come si diceva all'inizio del presente articolo, il lavoro del ricercatore non finisce mai.

## BIBLIOGRAFIA

### A. Kati Horna

- AA.VV. (2013), *Kati Horna*, Fundación Amparo Museo Amparo, Jeu de Paume, RM Verlag.
- Baki, Péter (2013), *La fotografía húngara en la primera mitad del siglo XX*, in *Kati Horna*, Fundación Amparo Museo Amparo, Jeu de Paume, RM Verlag, pp. 18-25.
- García Krinsky, Emma Cecilia (1995), *Kati Horna. Recuento de una obra*, México, Fondo Kati Horna, CENIDIAP-INBA.
- García, Manuel (2001), *Entrevista con la fotógrafa húngara Kati Horna*, in *Lápiz. Revista internacional del Arte*, 173, pp. 67-71.
- Pelizzon, Lisa (2014), *Kati Horna. Constelaciones de Sentido*, Barcelona, Sans Soleil Ediciones.
- Pelizzon, Lisa (2014), *La interpretación de la muerte en la obra de Kati Horna*, in *Magazine en Ligne*, Parigi, Museo Jeu de Paume. Articolo online: <http://lemagazine.jeudepaume.org/2014/07/lisa-pelizzon-la-interpretacion-de-la-muerte-en-la-obra-de-kati-horna/>
- Pelizzon, Lisa (2017), *Le rivelazioni di una città: Barcellona attraverso lo sguardo di Kati Horna*, in *Rivista italiana di studi catalani*, 7, pp. 141-154.
- Pelizzon, Lisa (2018), *El conflicto en el cruce de fronteras: Kati Horna y la guerra civil española*, in *De Signis, Revista de la Federación Latinoamericana de Semiótica*, 28, pp. 75-85. Articolo online: <http://www.designisfels.net/revista/28/designis-i28p75-85.html>
- Riaño, Pedro (2019), *La guerra perdida de Kati Horna*, in *El País*. Articolo online: [https://elpais.com/cultura/2019/08/21/actualidad/1566399489\\_161517.html](https://elpais.com/cultura/2019/08/21/actualidad/1566399489_161517.html)
- Riaño, Pedro (2019), *El legado que Kati Horna dejó a los españoles* in *El País*, articolo online: [https://elpais.com/cultura/2019/08/22/actualidad/1566490374\\_436247.html](https://elpais.com/cultura/2019/08/22/actualidad/1566490374_436247.html)
- Sisti, Carlotta (2019), *Storie di Donne*, in *Elle Italia*. Articolo online: <https://www.elle.com/it/magazine/storie-di-donne/a28793176/kati-horna-foto/>
- Rodríguez, José Antonio (2019), *Kati Horna, entre el mito y el archivo*, in *20 Minutos México*, articolo online.
- Rubio, Almudena (2020), *Las cajas de Ámsterdam: Kati Horna y los anarquistas de la CNT-FAI*, in *Historia Social*, 96, pp. 21-39.

Sánchez Mejorada, Alicia (2004), *Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad*, in *Addenda*, 10, pp. 5-30.

### **B. Immagine, fotografia e percezione**

- Colombo, Furio (1977), *Para la muestra fotográfica sobre la guerra de España*, in *Fotografía e información de guerra. España 1936-1939*, Barcelona, Colección Punto y Línea, pp. 17-34.
- Flusser, Vilém (2006), *Per una filosofia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori.
- Didi-Huberman, Georges (1997), *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2008), *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, Georges (2008), *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- Dubois, Philippe (1986), *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- Franzini, Elio (2001), *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Milano, Raffello Cortina Editore.
- Freund, Gisèle (1993), *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Merleau-Ponty, Maurice (1994), *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta Agostini.
- Tisseron, Serge (2000), *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

### **C. Altre fonti**

- Benjamin, Walter (1940), *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Giulio Einaudi editore, pp. 75-86.
- Breton, André (2001), *Manifestos del surrealismo*, Argentina, Editorial Argonauta.
- De Luna, Giovanni (2006), *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino, Einaudi.
- Galimberti, Umberto (1987), *Il corpo*, Milano, Feltrinelli.
- Heiberg, Morten (2004), *Emperadores del Mediterráneo: Franco, Mussolini y la guerra civil española*, Barcelona, Crítica.
- Noja Ruiz (1937), *La no violencia*, in *Libre Studio*, Valencia, pp. 7-11.
- Sini, Carlo (2000), *Etica della scrittura*, Milano, Il Saggiatore.
- Sofsky, Wolfgang (2006), *Tratado sobre la violencia*, Madrid, Abada Editores.

**LISA PELIZZON** • is Doctor in Languages, Cultures and Societies from Ca' Foscari University in Venice. In 2012, she was awarded her doctorate degree on the Hungarian photographer Kati Horna. In 2014, she published *Kati Horna, Constelaciones de sentido*, the first monographic work focused on her life and her work during the Spanish Civil War. From that moment on, she began to collaborate with universities and museums to promote the Hungarian photographer and her legacy. Currently, Lisa Pelizzon works as linguistic coach in Madrid and she continues investigating as an independent researcher on the following domains: street photography, the relationships between semiotics and the image, the narrative power of photography. Recent publications: *El conflicto en el cruce de fronteras: Kati Horna y la guerra civil española*, in *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)*, 28 (2018), pp. 75-85; *Le rivelazioni di una città: Barcellona attraverso lo sguardo di Kati Horna*, in *Rivista Italiana di Studi Catalani*, 7 (2017), pp. 141-154.

**E-MAIL** • lisapelizzon@gmail.com