

esibizionismo) ne *L'uomo che guarda* di Alberto Moravia. Chiude la seconda sezione un intervento di Nancy Pedri su Erri De Luca.

Il testo a nostro giudizio più stimolante di *EE* si legge in *Narrated Photographs and Photographs Narrating*, terza sezione del volume dedicata al potenziale narrativo del testo fotografico, comprendente interventi su Tabucchi, Del Giudice, Romano, Vittorini. Il brillante contributo *Photo-Poems* di Marco Andreani si concentra sui lavori dei fotografi Luigi Crocenzi (in particolare sui testi a puntate apparsi sulla rivista "Il Caffè") e Mario Giacomelli, due autori molto diversi tra loro ma che collaborarono intensamente per oltre un decennio (1960-1973). Come Andreani dimostra, se Crocenzi nei suoi lavori incrocia la tipica istanza narrativa della letteratura con gli aspetti peculiari del linguaggio per immagini, allineando dettagli figurativi in vista di uno scopo dichiaratamente pedagogico, Giacomelli decontestualizza i soggetti, creando immagini essenziali e intense che volutamente si sottraggono a ogni interpretazione univoca. Siamo dunque qui di nuovo alle prese con la dicotomia tra fotografia come documento e fotografia come mezzo artistico, ma anche in presenza di due visioni del fatto creativo particolarmente rappresentative di un dato periodo storico, quando le questioni del realismo, del valore educativo dell'arte e insieme della sua libertà espressiva erano al centro del dibattito culturale. Ciò che risulta particolarmente interessante è che Crocenzi e Giacomelli, così diversi tra loro, attraverso la loro collaborazione stabiliscano non tanto un'intesa quanto un dialogo tra le istanze neorealiste del primo, tese a ottenere il massimo possibile di intelligibilità, e le esigenze poetiche del secondo, deciso a non affidare all'arte un messaggio univoco bensì la possibilità di esprimere conflitti, tensioni, ambiguità.

La quarta sezione, *Through the Lens*, attraverso contributi su Andrea De Carlo, Alberto Moravia e Ornella Vorpsi focalizza l'attenzione sul rapporto tra fotografie e testi letterari intesi come mezzi capaci, attraverso la loro interazione, di controllare e significare il reale. Del saggio su Moravia si è detto; quanto al contributo di Giorgia Alù sulla scrittrice, pittrice e fotografa di origine albanese Ornella Vorpsi, merita di essere segnalato in quanto offre interessanti spunti di riflessione su un'autrice che ancora non gode di un'ampia letteratura critica.

GIOVANNI FIORENTINO

War is over: la guerra in-finita delle immagini



Gabriele D'Autilia/
Enrico Menduni
(a cura di),
War is Over! L'Italia
della Liberazione
nelle immagini dei
U.S. Signal Corps
e dell'Istituto Luce,
1943-1946

Roma, *Contrasto*,
2015, pp. 204, ISBN
9788869656422

La storia si può riscrivere anche attraverso l'immagine, attraverso il montaggio e l'interrogazione di fotografie-documento, magari mai apparse sui giornali, provenienti da archivi storici a volte sconosciuti, a volte semplicemente nascoste, sparite dalla scena pubblica, assemblate intrecciando la prospettiva diacronica a quella sincronica; fotografie che diventano una possibile contro-narrazione che investe la natura stessa del *medium*. La ricerca visiva

in alcuni casi può essere costruita come un atto politico che offre una narrazione diversa da quella già nota, interrogando con forza la relazione storica e consolidata tra potere politico-militare e mezzi di comunicazione. Le fotografie e i video del Bataclan a Parigi sono solo l'ultimo capitolo di una storia lunga che si combatte con strumenti diversi tra la manutenzione della paura e la costruzione di sicurezze. A lungo, le fotografie di guerra non sono state fotografie di guerra; in troppe occasioni hanno mostrato scenari da cartoline illustrate, a partire dai famosi casi ottocenteschi, magari con presenze radiose e rasserenanti di militari e crocerossine.

La mostra *War Is Over! L'Italia della Liberazione nelle immagini dei U.S. Signal Corps e dell'Istituto Luce, 1943-1946*, curata da Gabriele D'Autilia e Enrico Menduni (Roma, Museo di Roma / Palazzo Braschi, 26.09.2015-10.01.2016), nell'esposizione dei materiali vuole affiancare e valorizzare dialetticamente e storiograficamente la diversità dei punti di vista, con i loro immaginari di riferimento e con tutta la consapevolezza dell'obiettivo di un apparecchio fotografico che si orienta e viene mosso con la stessa puntualità e precisione di un fucile. Da una parte le fotografie a colori degli americani, patinate, da periodico illustrato, che richiamano immediatamente un immaginario cinematografico, realizzate dal Signal Corps – reparto addetto alla comunicazione – dell'esercito americano tra il 1943 e il 1945 e oggi conservate a Washington presso la National Archives and Records Administration, annunciano un universo che si colloca tra Hollywood e la pubblicità, un dopoguerra italiano da sognare prim'ancora che possa realmente cominciare. Dall'altra parte l'Italia in bianco e nero, eroica e melodrammatica, ricostruita dagli operatori dell'Istituto Luce. Fino al luglio 1943 il Luce organizza infatti un Reparto Guerra che segue l'esercito italiano su ogni fronte, anche se molte delle immagini presentate in mostra e raccolte in catalogo appartengono al fondo "Reparto Guerra Riservati" consegnato alla sparizione della censura, quindi fotografie mai viste e pubblicate che sono destinate a nascondere le crepe del regime, la miseria, il disastro, il dolore della guerra. Dell'immagine fotografica puntualmente ci si dimentica delle potenzialità di alterazione, ritocco e manipolazione: l'occhio mediale cancella, nasconde, oscura. E questa sarà un'arma consapevole sia per il Duce che per gli americani, in un più ampio contesto mediale che rimuove dalla guerra il dolore, gli eccessi di realismo, la morte violenta.

Dal dicembre 1943 al giugno 1945, in Italia furono realizzati dall' U.S. Signal Corps 121.600 negativi e 71.7000 stampe fotografiche. Invece l'attività del Reparto Guerra del Luce – iniziata a giugno 1940 ed esaurita alla fine del 1943, quando la Repubblica Sociale trasferisce al Nord le istituzioni del regime – produce 71.648 negativi. Fino all'autunno del 1943, il Luce copre tutti i fronti con 17 unità di ripresa che includono cineoperatori, tecnici e fotografi. Sia nel caso americano che nel contesto italiano, l'immagine transita da un *medium* all'altro: gli operatori mostrano se stessi esibendo cineprese e fotocamere accanto a fucili e mitragliatrici, e il contesto comunicativo rivela importanti transiti intermediali con gli stessi soggetti e linguaggi protagonisti di cinegiornali, documentari e immagini fotografiche distribuite a quotidiani e periodici. Sullo sfondo della costruzione mediale – e i curatori lo mettono bene in evidenza – il cinema è comunque un punto di riferimento. Per i fotografi italiani del Luce il modello è offerto dal melodramma, con la figura prevalente di un eroe martire. La fotografia del Signal Corps invece è un 'futuro' ampiamente sorridente con panorami suggestivi e fotogenici: il richiamo è al sogno azzurro pastello dei rotocalchi patinati, alle copertine illustrate di Norman Rockwell, alle donne lettrici, mescolando eroi cinematografici e cartoline che elaborano già un'immagine possibile dell'Italia costruita sulla scorta del Grand Tour. La pellicola a colori Kodachrome prepara la costruzione di un immaginario di massa che si definirà e rafforzerà nel dopoguerra; il *fotocolor* rimuove la morte, enfatizza il ruolo della V Armata, pubblicizza un sogno di prosperità e benessere, arte e turismo. Gli americani mostrano un mondo antropologicamente distante da colonizzare: una Fontana di Trevi dove i militari americani assistono al lavaggio manuale degli indumenti, gli incontri delle ausiliarie americane con le

contadine in abito tradizionale nelle province meridionali sottolineati dall'enfasi della didascalia che recita: "Le donne italiane e la visitatrice hanno trovato un reciproco interesse nei rispettivi costumi". I volti di guerra della stampa americana, solari, hollywoodiani e innamorati sono il perfetto contraltare alle facce nascoste sparite nelle buste censurate del Luce che ritornano a mostrare l'urlo della ferita, i fronti più crudeli – quello russo per esempio – la resa dei conti miserevole che è la guerra, nell'istante della violenza e della morte.

MARTINA CARUSO

La materia del mondo e della fotografia in quattro autori contemporanei



Nicoletta Leonardi,
Fotografia e materialità in Italia.
Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri

Milano, Postmedia,
2013, pp. 140, ISBN
9788874901050

I panorama della fotografia italiana degli anni Sessanta e Settanta è stato raramente sottoposto ad una analisi critica approfondita. Il libro di Nicoletta Leonardi aggiunge un capitolo importante alla storiografia su questo periodo mettendo a fuoco il lavoro di quattro fotografi (Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi e Luigi Ghirri) che hanno goduto di un riconoscimento crescente nel cosiddetto "mondo dell'arte".

Fotografia e materialità in Italia è un libro meditato e stimolante che fonde insieme ricerca storica, ricostruzione biografica, teoria critica e analisi dei materiali d'archivio. Il testo si basa inoltre su una serie di colloqui condotti dall'autrice con gli artisti trattati – tutti in piena attività a parte Ghirri, scomparso nel 1992 – la cui voce preziosa e sensibile risuona nelle pagine del libro. Con una narrazione diretta e allo stesso tempo elegante, l'autrice ha amalgamato questi ricchi e complessi filoni di ricerca in un libro ben illustrato e ricco di idee che va ben al di là di una sequenza di studi sui singoli artisti.

La cultura visuale italiana moderna e contemporanea, sostiene Leonardi, deve essere esaminata da una prospettiva meno sterile di quella proposta da Benjamin Buchloh nell'influente *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo* (2004), un libro che accusa gli artisti italiani di avere ereditato dal passato "forti componenti antirazionaliste e antimoderne". Sfidando questa affermazione, l'autrice osserva che gli studi recenti hanno ridimensionato l'importanza del paradigma postmoderno, portando invece l'attenzione sulla materialità del mezzo artistico. Come avverte nell'introduzione, il libro analizza di conseguenza "l'incontro fra gli individui e le cose nei contesti ambientali e materiali che essi abitano". Prendendo le mosse dal "realismo affettivo" o umanista di un libro come *Occhio quadrato* di Alberto Lattuada (1941), l'autrice suggerisce che l'elemento portante della cultura visuale italiana non sia da riconoscere nel postmodernismo ma nella sua "componente esistenziale-fenomenologica".

Il libro sviluppa questa premessa nei singoli capitoli dedicati ai quattro artisti, che recuperano il valore della fotografia come oggetto e l'aspetto materiale del processo fotografico. Così la poesia