

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

visiva di Vaccari viene vista in relazione con la sua esperienza concreta della strada; Mario Cresci ha utilizzato la fotografia come oggetto nelle sue sperimentazioni come “attivista urbano”; Guido Guidi ha coltivato l’idea di un’esperienza fenomenologica del lavoro fotografico sia nelle sue immagini che nei suoi testi; nel lavoro di Luigi Ghirri, un artista che si è occupato a lungo del nesso tra realtà e immagine, lo statuto delle fotografie oscilla sempre tra l’oggetto e la mera rappresentazione.

Leonardi apre nuove prospettive negli studi sulla fotografia italiana integrando i contributi della teoria critica internazionale con l’analisi del contesto storico e politico del nostro paese e con i dati che emergono dalla biografia intellettuale dei quattro artisti, che svelano aspetti inediti della loro opera e della loro pratica. Il concetto di rituale fotografico espresso da Guido Guidi, ad esempio, viene verificato all’interno del processo stesso, dalla scelta dell’inquadratura fino alla circolazione delle immagini, rivelando in questo modo il suo interesse nell’aspetto “multisensoriale” del procedimento fotografico e l’idea delle sue inesauribili “possibilità ottiche”. Il lavoro di Luigi Ghirri appare profondamente connesso con l’idea dell’“inganno” messo in scena nelle sue fotografie del quotidiano attraverso una varietà di dispositivi, come il *trompe-l’œil*.

Gettando nuova luce sugli aspetti biografici dei quattro fotografi – le persone incontrate, i libri letti, le mostre visitate – Leonardi disegna la costellazione delle influenze e delle ispirazioni, la rete degli scambi maturati tra di loro e con altri artisti, intellettuali e filosofi del tempo. Le note del libro non devono essere trascurate, dal momento che offrono aneddoti illuminanti sull’universo fortemente interconnesso dei rapporti pubblici e privati che hanno caratterizzato la cultura visuale italiana degli anni Sessanta e Settanta. Scopriamo, ad esempio, che Franco Vaccari acquistò il libro *Milano* di Mario Carrieri (1959), a sua volta ispirato al lavoro di William Klein, poco dopo la pubblicazione; lo stile crudo di Carrieri e la grafica *proto-punk* del libro spinsero Vaccari nella ricerca di una fotografia in grado di superare il genere umanista ancora dominante nella cultura fotografica italiana di quegli anni.

Tutti i quattro fotografi esaminati nel libro sono visti, inoltre, in un contesto globale: Vaccari in relazione alla Pop Art e al teatro di Antonin Artaud; Cresci in rapporto alla sua esperienza nella scena artistica parigina di sinistra; Guidi in contiguità con i New Topographics statunitensi e in particolare con Stephen Shore; Ghirri con Marcel Duchamp e Walker Evans.

Questa prospettiva globale non esclude la scena artistica italiana, anche se poco viene detto sul rapporto con il movimento che dalla fine degli anni Sessanta dominò la cultura italiana, vale a dire l’Arte Povera. Questa assenza riflette, forse, una scelta consapevole da parte degli stessi fotografi, dettata dalla volontà di definire un canone artistico alternativo. Con questo libro, in ogni caso, Leonardi ha colmato una lacuna enorme nella comprensione del rapporto storico tra la fotografia e l’arte concettuale degli anni Sessanta e Settanta. Tuttavia, come sostiene la stessa autrice, in futuro maggiore attenzione dovrà essere dedicata dagli studiosi al ruolo della fotografia nell’arte concettuale italiana, nonché alla “materialità e [all’]impegno politico e sociale” che i fotografi contribuirono a definire.

In chiusura del libro, Leonardi ha inserito un’avvertenza che ha il valore di una provocazione, laddove osserva che “piuttosto che cercare di capire in cosa consista l’italianità delle produzioni artistiche del nostro paese, ho ritenuto più interessante domandarmi perché molti artisti italiani non abbiano mai del tutto aderito al modello postmoderno, e tentare di trovare le radici storiche di questo fenomeno.” Il paradosso dello studioso di fotografia italiana è difficile da sciogliere: il tentativo di evitare le secche di una ricerca sull’“italianità” è messo in crisi dal fascino che continua a esercitare la questione della “appartenenza” nazionale e della sua influenza sulle pratiche fotografiche “italiane”, così profondamente radicate nella storia sociale e politica del Paese.