

Editoriale 08

Il volume ospita una parte monografica dedicata al dialogo tensivo, mai pacifico, fra fotografie e parole che si innesca nel fotolibro. Questo viene inteso come spazio di significazione specifico in cui la fotografia si consegna immersa nel *layout* della pagina, secondo un montaggio che coinvolge le retoriche di connotazione, implica la sequenza e invoca la comparazione, coinvolgendo lo spettatore chiamato in causa con il suo sguardo mobile e continuo, finanche irriducibile, fra l'istanza di vedere e di leggere.

Lungi dall'esaurire le verifiche a seguito dell'ampia produzione sagistica dedicata al tema del fototesto, avviata già a partire dagli anni Novanta, questo numero di RSF presenta tre saggi. Essi indagano le retoriche di costruzione dello spazio verbo-visivo del fotolibro, inteso come luogo dell'intersezione fra saperi diversi che intervengono nella sua codificazione. I casi di studio riguardano tre singoli esempi prodotti in distinti ambiti cronologici: gli anni Sessanta, colti nella continuità con il celebre precedente zavattiniano; gli anni Ottanta di rinnovamento e sperimentazione legati al nome della cosiddetta "scuola italiana di paesaggio"; e il periodo contemporaneo come momento di riflessione sulle immagini del passato, tramite le pratiche artistiche dell'*Archival Art*.

Miryam Criscione con *Fiume Po* (1966) ripercorre, attraverso inediti materiali d'archivio, le tappe dalla concezione alla realizzazione del progetto editoriale di Cesare Zavattini con il fotografo milanese William M. Zanca. Con questo volume lo scrittore riprendeva idealmente la linea editoriale concepita nel corso del decennio precedente in casa Einaudi, per la quale uscì solo il celebre *Un paese* (1955) con fotografie di Paul Strand. Criscione si concentra sui cambiamenti che interessarono il progetto di impronta zavattiniana di un fotolibro divulgativo e a basso costo, programmaticamente contrapposto a un prodotto specialistico: dalla prima ipotesi di una trascrizione delle registrazioni del magnetofono, impiegato durante il viaggio di cinque giorni dalla sorgente del Po fino alla foce, alla sua sostituzione con didascalie secche e solo informative. Conclude con la vicenda della sparizione delle appendici al testo, che Zavattini trovava fondamentali per opporsi alla moda di fotolibri di impronta estetica, solo introdotti – allora come ora – da firme di prestigio del mondo della cultura, ma non di quella fotografica.

Adele Milozzi con *Notte e dì* (1984) esplora le dinamiche che portarono, quasi contemporaneamente all'esperienza di *Viaggio in Italia*, alla creazione di un fotolibro sperimentale nel rapporto testi-immagini. Curato da Giulio Bizzarri, Luigi Ghirri e Giovanni Ottolini, il catalogo era dedicato a una ricerca sugli spazi 'effimeri' della Festa nazionale

dell'Unità a Reggio Emilia negli spazi di Campo Volo, con la partecipazione di quattro fotografi oltre a Ghirri: Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Vincenzo Castella e Mario Cresci, già coinvolti nella mostra barese. Se tratto comune fra i due volumi è la pubblicazione nella collana editoriale "Panorami" de Il Quadrante di Alessandria, assieme a un nuovo modo di concepire il viaggio e il viaggiatore, inteso nell'accezione di uomo contemporaneo, dirompente è invece la diversità creata dall'impiego di didascalie dall'effetto dissonante, che risultano essere prelevate dai giornali. Orchestrata da Bizzarri, amante del *détournement*, esse si propongono come veri e propri giochi linguistici che mettono in cortocircuito il significato documentale delle immagini. Milozzi contestualizza la sperimentazione proposta con questo catalogo, gettando luce su vicende meno note e sottoponendo a verifica consolidati assunti storiografici.

Ancora sugli effetti di estraniamento nel dialogo fra testi e fotografie, come strategia e presa di posizione che ha un ruolo pivotale nel discorso sull'autonomia dell'immagine, conclude la sezione monografica il saggio di Angela Di Fazio dedicato al recente fototesto o libro d'artista di Mario Cresci, *In viaggio con Lauro Messori 1960/2016*. Vengono indagati i modi della poetica cresciana nel riuso di provini fotografici degli anni Sessanta, che provengono dal Fondo Agip dell'Archivio Eni e che sono collegati alle missioni minerarie in Iran a cui partecipò il geologo e fotografo Messori, in particolare il loro montaggio in nuove forme organizzate secondo una sequenza continua, garantita dalla rilegatura a *orihon*. Il testo analizza come l'effetto di *détournement* si attui a livello di singola immagine nel suo concatenamento con le retoriche del *layout*, grazie soprattutto ai tagli e ai segni sulle immagini di Cresci che rendono evidenti sia l'intervento stesso di montaggio sia lo scarto temporale.

Dal tema del riscatto della quotidianità dell'archivio storico si passa a quello della memoria personale e intima sotteso alla famosa opera di Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency* (1986), della quale Lucia Coco propone una verifica impiegando le teorie sulla rappresentazione di Louis Marin, vero e proprio *maître à penser* negli anni Ottanta e Novanta francesi, in particolare nel volume *Opacité de la peinture* (1989). Uno dei punti focali su cui si sofferma il saggio è relativo al fatto che la rappresentazione, oltre a rappresentare sempre qualcosa, esibisce letteralmente se stessa qualora aumenta il grado di opacità a discapito della sua trasparenza nei confronti del reale, coinvolgendo lo spettatore attraverso meccanismi di enunciazione, fra i quali la cornice (e le azioni di incorniciatura), lo sfondo e il piano della rappresentazione stessa.

L'analisi dell'impiego di questi elementi deittici nelle fotografie di Goldin permette all'autrice di scostarsi da una storiografia per lo più attenta agli aspetti contenutistici della sua opera (la cifra intima diaristica, i temi del sesso e della droga negli anni Ottanta newyorkesi) e analizzare le immagini intese invece come sistema autonomo di segni, poiché esse nella loro struttura (e non nel loro contenuto) contengono – secondo la teoria di Marin – le possibilità della loro analisi.

La sezione Fonti ospita due interventi di verifica di vicende assai perlustrate dalla storiografia nazionale e internazionale, storiche e recenti, ora rilette attraverso nuove fonti d'archivio. Antonello Frongia affronta il tema del volume assai noto, quanto poco indagato, *Occhio quadrato* di Alberto Lattuada (1941). Ne ricostruisce non tanto il catalogo dell'opera del fotografo in questa fase giovanile, quanto piuttosto il suo 'archivio', montando virtualmente i materiali provvisori, i negativi, le mancate corrispondenze con le stampe fotografiche, oppure le ristampe a distanza di tempo, i tagli del formato e gli ingrandimenti. Visto dalla prospettiva dell'archivio e di una corretta contestualizzazione dei fatti e delle fotografie, *Occhio quadrato* viene interrogato come oggetto-libro nella sua complessità, sollevando problematiche di carattere attribuzionistico e storiografico.

Fabrizio Gitto parte invece da alcuni materiali d'archivio collegati alla celebre mostra *Archive Fever* di Okwui Enwezor all'International Center of Photography di New York (2008), in cui venne celebrato il momento di impennata definitiva dell'*Archival Art* e delle sue connessioni con la fotografia. Il testo ricostruisce le fasi del progetto e degli allestimenti, ma offre anche un'analisi dell'unico testo del curatore nel fortunato catalogo, che decretò la fortuna critica dell'esposizione. Vengono precisati una serie di aspetti del contesto storico-critico in cui la mostra si colloca e della sua predilezione post-modernista sul valore dell'archivio, in relazione a quanto venne presentato sulle pagine di una rivista militante come "October", in particolare dalla triade Krauss-Buchloh-Foster.

Un'ultima informazione: i testi di Adele Milozzi e Fabrizio Gitto sono stati presentati e discussi durante le giornate di studio "Storia della fotografia: la ricerca junior in Italia", che dal 2017 si tengono semestralmente nelle sedi universitarie di Firenze per cura di chi scrive e di Antonello Frongia, realizzate in collaborazione con "RSF. Rivista di studi di fotografia" e la Società Italiana per lo Studio della Fotografia e con il sostegno della Fondazione Filippo Turati di Firenze.

Tiziana Serena