

MARIA ANTONELLA PELIZZARI

Italianità o cosmopolitanismo?



Martina Caruso,
**Italian Humanist
Photography from
Fascism to the Cold
War**

London, Bloomsbury,
2016, pp. 232
ISBN 9781474246941
£ 76,50

In un tempo di laceranti divisioni sociali e lotte per i confini nazionali, una riflessione critica sul significato di “umanesimo” in fotografia assume un valore che va oltre lo specifico geografico e culturale proposto in questo libro. Lo studio di Caruso sulla fotografia italiana dagli anni Trenta agli anni Sessanta ha, tra i suoi pregi, quello di porre a confronto una produzione nostrana con una tradizione straniera – francese e americana in particolare – ampiamente discussa nella storia della fotografia (Caruso cita in particolare il recente libro di Laure Beaumont-Maillet *et al.*, *La photographie humaniste, 1945-1968. Autour d'Isis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis*, Paris Bibliothèque nationale de France, 2006). La nozione di “umanesimo” apre il campo a molte altre tematiche che riguardano l’etica fotografica, il valore di documento sociale, la trasmissione della fotografia attraverso i media – argomenti che hanno ricevuto molta attenzione da parte della storiografia negli ultimi trenta-quarant’anni. In questo contesto, Caruso si chiede se abbia senso parlare di “italianità” in fotografia e ribalta la questione, guardando ad altre tradizioni per comprendere come la fotografia italiana si distingua o si incroci con esse. Quella che viene proposta non è dunque una storia di primati o di facili etichette; piuttosto, si tratta di uno studio della fotografia italiana come documento di cultura, povertà, sacrificio, vista da una prospettiva che supera i confini nazionali.

In primis, “umanesimo” sostituisce la trita definizione di “neorealismo”, spesso utilizzata da gallerie e musei allo scopo di glorificare e nazionalizzare il lavoro dei fotografi nel dopoguerra. In realtà, sostiene Caruso, i fotografi italiani non si sono mai associati al neorealismo. Il taglio storico del suo libro, che copre quattro decenni di attività fotografica, ha come fine quello di scardinare definizioni di “pre” e “post”, sottolineando come sia peraltro possibile rintracciare una tradizione umanistica in diversi momenti cruciali della storia del Novecento in Italia.

Ricco di novità e di ricerche capillari su fotografie apparse in riviste e pubblicazioni, oltre che in mostre nazionali e internazionali, questo studio offre un’acuta analisi della fotografia italiana secondo molteplici sfaccettature. Caruso insiste sulla fragilità “nazionale” di queste immagini, sulla mancanza di una linea programmatica unitaria e sulla loro confusione semantica dove, per esempio, la figurazione arcaica di contadini può assumere un doppio significato di umanesimo e propaganda e la rappresentazione del meridione può riflettere un impegno sociale o un estetismo nostalgico. Paradossalmente, suggerisce la studiosa, l’identità della fotografia italiana risiede proprio nella mancanza di unità e coerenza; la sua forza consiste nella sua debolezza.

Il libro è diviso in quattro capitoli organizzati cronologicamente e secondo tematiche-chiave di questi decenni: il fascismo e l’antifascismo; la seconda guerra mondiale e la relativa censura; la questione meridionale nel secondo dopoguerra; il coinvolgimento dell’Italia nella geopolitica della guerra fredda. La metodologia rimane coerente in ogni capitolo, con analisi che prendono

in considerazione oggetti fotografici, fotografie inserite in poster o utilizzate in mostre e riviste, fino a brani della cultura visiva che comprendono i dipinti e i film. Seguendo questa metodologia, si apre la pagina densa e complicata del Fascismo, dove la definizione di “umanesimo” va letta in duplice chiave. Caruso mette subito in luce come, paradossalmente, sia possibile riconoscere segni di “umanesimo” tanto nella visione romantica del mondo rurale caldeggiata dal regime, quanto nelle fotografie provenienti dalla fronda politica che Caruso definisce “una cultura documentaristica nascosta” (p. 27).

Le tracce di questa opposizione al diktat fascista sono quasi invisibili e ben lontane dall’attivismo belligerante del “Worker Photography Movement” di sinistra sviluppato tra le due guerre in altri paesi (Germania, Francia, Russia, Spagna, Inghilterra). Queste tracce di dissociazione dal regime sono individuabili nella rivista di Leo Longanesi “L’Italiano” (1926-1942), le cui immagini hanno spesso un tono dimesso nel rappresentare comunità remote, “italiani della crisi”, famiglie di contadini dove la miseria prevale sulla tronfia retorica degli eroi nazionali. Analogamente, la pubblicazione di Federigo Valli “Documento” (1941-1943) rivela un’impaginazione insolita e illustra una marginalità sociale che colpisce in questi anni. Non sorprende che le ideologie dei fotografi, spesso al servizio dei media del regime, siano di difficile analisi: le romantiche zingarelle di Cesare Barzacchi, il giornalismo ambivalente di Adolfo Porry-Pastorel, la visione intima di Pasquale De Antonis su serpentari e mendicanti e i rituali marchigiani di Luciano Morpurgo rappresentano “una resistenza di basso livello” dove l’attenzione al popolo ha un tono dimesso, crudo, ma che non si oppone direttamente al regime.

Negli anni della Guerra, l’umanesimo della fotografia italiana rimane tenue, in continuo confronto e scontro con la censura. Caruso offre un’analisi magistrale della *Mostra della Liberazione* del 1945 a Milano e, nella ricerca di fotografie di partigiani, scava in archivi lontani come quello dell’Imperial War Museum di Londra. A differenza del cinema eroico dell’immediato dopoguerra (vedi *Roma città aperta*), la fotografia di questi momenti decisivi è di difficile recupero, repressa o ignorata dai più. Il caso paradigmatico di un momento di resistenza (e il più noto) è quello di *Occhio quadrato* (1941), dettato dall’ansia del suo autore, Alberto Lattuada, di vedere il mondo con “gli occhi dell’amore” e non dell’“indifferenza” (interessante è il breve confronto con il lavoro di Walker Evans, recensito da Giulia Veronesi nel 1939 su “Corrente”, la rivista e casa editrice a cui si deve il volume di Lattuada). D’altro canto, in questo periodo la guerra non affiora dalla fotografia amatoriale e artistica che trova spazio in pubblicazioni come l’annuario *Fotografia* pubblicato da “Domus” nel 1943, dove la grafica pubblicitaria si alterna ad astrazioni e scatti che sono ancora, a questa tarda data, pittorialisti.

Negli stessi anni di crisi e sacrificio, le pagine del settimanale “Tempo” costruiscono un volto virile e vittorioso che nulla ha che fare con questa realtà. Chi fotografa la Guerra sono i fotografi inviati da “Life”, arrivati in Italia a ridosso degli alleati. Le immagini di Robert Capa, Margaret Bourke-White e Carl Mydans creano un’iconografia del sacrificio di marca straniera e sono lette in chiave di un “umanesimo” che sarà presto associato allo schema politico del piano Marshall e agli anni della guerra fredda. Il sopravvento di voci straniere continua nel dopoguerra, soprattutto nei riguardi del Sud (vedi Marjorie Collins, Werner Bischof, Ernst Haas). Qui l’idea di “umanesimo” corrisponde a una ricerca di autenticità e italianità che spesso coincide con l’arcaico e il primitivo. Caruso sottolinea “la politica della miseria” (p. 94) legata a queste immagini e agli agenti che mettono in circolazione i loro messaggi: le campagne umanitarie sponsorizzate dall’Unesco (vedi David Seymour); le forze del Partito Comunista di riviste come “Noi Donne”, “Il Lavoro”, “Cinema Nuovo”; e la politica di centro supportata da riviste come “L’Europeo”, dove le immagini di Africo di Tino Petrelli diventano strumentali all’aiuto alleato. L’analisi tocca anche il lato artistico di fotografie destinate a battaglie ideologiche e sottolinea che le immagini di Partinico scattate da Enzo Sellerio

(e strumentalizzate da “Cinema Nuovo”) sono le prime a trovare un’apertura artistica nella mostra alla galleria L’Obelisco di Roma, nel 1956. Ciononostante, la fotografia italiana in questi anni rimane relegata ad un valore di semplice documento (vedi gli studi antropologici di Enzo De Martino che sacrificano l’autorevolezza di Franco Pinna) o a voci amatoriali di poco spessore a livello di mass media (e l’amatore, ci ricorda Caruso, esiste comunque solo al Nord).

Questa discussione individua problematiche che accompagneranno la fotografia italiana nei decenni successivi: la crisi d’identità di immagini in bilico tra fazioni politiche; l’egemonia straniera nella rappresentazione di una presunta autenticità nazionale, da *The Family of Man* a *Un paese*, al lavoro di Cartier-Bresson a Scanno. Se tutti questi episodi hanno ispirato pagine sulla fotografia “umanistica” per la loro unità e iconicità, la fotografia italiana, nota Caruso, è priva di questa immagine iconica. La lacuna è reale ma – a giudizio della studiosa, con cui concordo – non necessariamente negativa. Se la definizione di fotografia “umanistica” ha assunto “un formato monoculturale” (p. 158) di marca soprattutto americana, l’esperienza italiana può contribuire a questa discussione precisamente per le sue sfumature e sottili ambiguità.

La precarietà delle posizioni ideologiche dietro a queste immagini costringe gli studiosi di fotografia italiana a porre domande cruciali per il medium, soprattutto nel nostro presente. A chi sono rivolte le fotografie “umanistiche” e chi decide la loro portata? Secondo quali canali e ricezioni? Questa fotografia, sempre slittante tra due fazioni e percezioni diverse, ci interroga sul valore di immagine come mediazione nel sociale, mettendo a fuoco quei valori che sono, ieri come oggi, fondamentali per comprendere l’impatto di un’idea di “umanesimo.”