

oggetto d'interesse nazionale e degli sguardi dei fotografi. Faeta propone un saggio sul legame tra la fotografia e la costruzione dell'identità nazionale, verificata attraverso l'opera di Gargioli (*Uomini, paesaggi, rovine. Una certa idea del Paese, una certa pratica dell'immagine*), ribadendo che è l'archivio la "reale opera, che si caratterizza quale contributo alla costruzione dell'identità italiana", e rappresenta la "patrimonializzazione del Paese". L'intervento di Perugini offre una ricostruzione, su base archivistica, dei flussi di produzione sul territorio del GFN e del modo di produzione e organizzazione del lavoro. Quest'ultimo tema viene sviluppato nei testi di Valentini (*Il laboratorio fotografico*) e di Di Carlo (*Le attrezzature fotografiche*), assieme a un approfondimento dedicato alla telefotografia, terreno di sperimentazione tecnica di Gargioli, di Shepard.

L'organizzazione delle fotografie stampate sullo specchio della pagine (accompagnate da attente didascalie che riflettono l'attenzione dei vari testi per la materialità delle opere, fra le quali molti negativi, anche se sarebbe stato opportuno – in linea con recenti studi – poter vedere qualche esempio dei supporti secondari o dei contesti con cui queste fotografie sono state inserite nell'ordine dell'archivio e fruite nel corso del tempo), riflette quella della mostra articolata in tre sezioni (affidate a diverse collaborazioni) dal carattere volutamente a-storico e così titolate: *La misura delle Belle Arti*, *Lo "stile Gabinetto Fotografico"*, *Uomini, paesaggi, rovine*. Per l'ultimo periodo di apertura della mostra, il fotografo Guido Guidi è stato invitato a 'rivedere' il lavoro di Gargioli: ne è risultato un nuovo riallestimento, con un diverso montaggio delle sequenze e l'annotazione (sul vetro delle cornici) di alcuni appunti di ri-quadratura delle fotografie storiche invitate a dialogare con delle fotografie di Guidi, conservate nell'archivio ICCD recentemente aperto ai lavori di autori contemporanei che lavorano sul territorio con una nuova idea di 'documentazione'.

LAURA CORTI

Le immagini fotografiche dell'arte del Novecento nella cultura visiva di massa



Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Maria Grazia Messina, Antonello Negri (a cura di), **Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi**

Milano, Bruno Mondadori, 2013, pp. 389, ISBN 9788861598577

Il ricco volume è una sintesi dei risultati di una complessa e attenta ricerca, del tutto nuova e originale, sull'illustrazione fotografica dell'opera d'arte del Novecento in periodici non di settore, condotta da unità di lavoro delle Università degli Studi di Milano, Firenze, Roma Tre e Udine, sotto la direzione degli storici dell'arte che ne firmano la curatela. Il libro accoglie 17 saggi che coprono l'arco cronologico di mezzo secolo, il cui sommario può essere rintracciato nel quasi indefettibile Kubikat. Proposta come "una linea della storia dell'arte italiana del XX secolo che corre parallela a quella stabilizzata nei manuali" ne è uno dei possibili paesaggi, e per dirla con i versi di Alexander Pope: "Qui nella varietà vediamo l'ordine, / E qui le cose, benché tutte diverse, tutte vanno d'accordo (da *Windsor Forest*, traduzione di Masolino d'Amico).

La varietà è riportata all'ordine, almeno quello di comprensione per il lettore, dall'intelligente scelta redazionale di riprodurre nella loro interezza le pagine dei rotocalchi dove compaiono le foto di riproduzione delle opere presentate e degli artisti che le hanno realizzate, nel loro contesto visivo e informativo, in cui il rapporto testo immagine rende il senso della 'cornice' culturale, sociale, mondana, cui spesso non fa difetto una qualche ironia. La vasta gamma delle testate spogliate e di conseguenza l'ampio spettro di lettori cui esse erano destinate rende pienamente ragione di quanto si riteneva di far emergere dell'arte del tempo, in tutte le variazioni del gusto, del mercato, delle esposizioni, dei falsi nonché della mondanità. Un filo rosso, un ordine implicito, è quello tecnico, ovvero la diffusione della rotocalcografia che fin dagli anni Venti ha consentito di ottenere a costo contenuto e per cospicue tirature una ricchezza di illustrazioni, entro le quali è ricaduta la trasmissione della conoscenza dell'arte – e non solo – ad un vasto pubblico. E poi la riproducibilità a colori che ha riproposto all'attenzione la pittura, seconda alla scultura nei primi anni considerati di puro bianco/nero.

Il volume è impostato nel rispetto di una simmetria informativa: un saggio a carattere generale enuncia i temi individuati da ogni unità di ricerca, precisati e articolati nei saggi a seguire. Anche se non era forse l'intento iniziale, in trasparenza se ne ricava una ricca storia del giornalismo in Italia e dei suoi principali protagonisti, che direttamente firmando gli articoli, o più velatamente assecondando il menabò, hanno fatto la storia della cultura italiana arrivata al grande pubblico: Mario Pannunzio, Dino Buzzati, Arrigo Benedetti, ecc. Si rimpiange l'assenza di un indice che avrebbe costituito una verifica e una conferma della rilevanza di tali personalità, dominanti nel panorama rintracciato, tanto quanto le figure di certi artisti, entrati nell'immaginario anche grazie a questo tipo di pubblicistica, per la loro personalità da rotocalco appunto, quali Picasso, Guttuso e altri.

L'Unità milanese si è dedicata agli anni tra le due guerre, compulsando i periodici "La Domenica del Corriere", "L'illustrazione italiana", "Il Secolo Illustrato", "La Lettura", "Lidel", "La rivista illustrata del Popolo d'Italia", "Almanacco Letterario Bompiani" e "Omnibus", dunque in una gamma che va dalle più nazional-popolari a quelle rivolte a lettori di estrazione borghese, se non addirittura di élite. Queste, come tutte le testate considerate nel corso della ricerca, sono schedate accuratamente in appendice.

Fin dal primo saggio emerge un variegato universo che, pur nelle sue diverse sfaccettature, fino agli anni Settanta, è stato variamente e artatamente utilizzato per suscitare curiosità per il mondo dell'arte, fascino, mondanità e *star system*, ma anche finanza e mercato, che però non può prescindere dal regime politico imperante, che va dall'enfasi del Ventennio alla moderata modernità dei lunghi anni della ricostruzione e del boom economico, anni in cui l'Italia – artisticamente parlando – si riduce a poche città: Milano, Roma e naturalmente Venezia, che per via della Biennale riannoda tutte le fila.

L'unità fiorentina si è concentrata sul secondo dopoguerra e gli anni Cinquanta, spogliando le riviste "La Domenica del Corriere", "Epoca", "L'Europeo", "L'Espresso", "Tempo", "Oggi", "Gente". Connotato di questo gruppo è una specifica attenzione anche alle riviste di fotografia ("Diorama", "Ferrania", "Fotografia", "Fotorivista", "Il Corriere Fotografico", "Il Progresso Fotografico", "Rivista fotografica italiana").

L'arco cronologico che ha interessato l'unità romana è quello degli anni Sessanta e Settanta, con una concentrazione su una tripletta di testate, tutte di buona tiratura e di non trascurabile qualità informativa per le 'grandi firme' che vi collaboravano: "L'Espresso", "L'Europeo" ed "Epoca".

Ancora più specifica la selezione dell'unità udinese (anni Sessanta e Settanta) che ha prediletto la disamina delle fotografie d'interni, di cui siano riconoscibili le opere, dove la cornice non è

quindi più grafica ma è uno spazio fisico. Le riviste selezionate sono quelle di architettura di interni e design ma anche di stili di vita e di moda: “Domus”, “La rivista dell’arredamento” (poi “Interni”), “Novità” (poi “Vogue & Novità”) e “Vogue Italia”.

Il lettore, sollecitato dagli innumerevoli spunti di riflessione che il volume offre, potrà ulteriormente soddisfare la sua curiosità leggendo il numero 11 di “Studi di Memofonte” del 2013, *Arte e fotografia nell’epoca del rotocalco. Temi e metodi di una nuova tipologia di fonti per la storia visiva della contemporaneità*, a cura di Barbara Cinelli e Tiziana Serena (<<http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.10/numero-11-2013.html>>).

ANTONELLO FRONGIA

Politica, modernismo e fotografia documentaria: una mostra a Madrid



Jorge Ribalta
(a cura di),
Aún no.
Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad. Ensayos y documentos, 1972-1991

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015, pp. 352, ISBN 9788480265072

D alla Spagna, soprattutto grazie al lavoro del curatore indipendente Jorge Ribalta, sono venuti negli ultimi anni importanti segnali per una riflessione sulla funzione ‘politica’ della fotografia novecentesca. Dopo una significativa rassegna sulle mostre di propaganda presentata a Barcellona nel 2008 (*Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928-1955*) e una rivisitazione, nel 2011, della fotografia operaia nel periodo interbellico (*Una luz dura, sin compasión. El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939*), Ribalta propone ora per il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía una panoramica comparativa di carattere internazionale sulla fotografia militante nei “lunghi” anni Settanta, intitolata *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad*.

La chiave del titolo (*Aún no*, cioè “non ancora”) fa riferimento a un fondamentale saggio storico-critico che segnò il volgere di quel decennio – *In, Around, and Afterthoughts* di Martha Rosler (1981) – nel quale l’artista e teorica statunitense individuava una sorta di ‘rivoluzione mancata’ nella fotografia socialmente impegnata degli anni venti. Il sottotitolo della mostra madrilena rimanda invece a *Dismantling Modernism: Reinventing Documentary*, un saggio pubblicato da Allan Sekula nel 1978, nel quale la regressione del ‘documento’ fotografico nell’alveo del modernismo veniva imputata *in primis* al dipartimento di fotografia del MoMA di Edward Steichen e John Szarkowski. Ribalta muove da questi due riferimenti per abbozzare una “cartografia dei dibattiti sul documentario” che si sono sviluppati parallelamente negli Stati Uniti, in Gran Bretagna, in Italia, in Germania, in Sudafrica e in alcuni paesi latino-americani come il Messico e l’Argentina a partire dal maggio 1968 e dalla crisi petrolifera del 1973. Tracciando una forte linea di continuità tra le culture fotografiche militanti che hanno dominato i due grandi momenti di crisi del capitalismo