

tenuto, altra icona cinematografica della crisi della mascolinità, significativamente proposta al confine con l'omosessualità.

Il libro di Hipkins offre un repertorio estremamente utile, tanto per gli studi cinematografici che per quelli storiografici, dimostrando come le rappresentazioni filmiche della prostituzione siano capaci di mettere in luce le contraddizioni insite nella cultura di massa italiana in uscita dalla guerra. L'intenzione di soddisfare una prospettiva di storia culturale pare meno compiuta. Avrebbe giovato, in tal senso, una contestualizzazione delle singole opere all'interno delle politiche di produzione cinematografica, nonché un esame della distribuzione, della critica, della censura e del maggiore o minore successo di pubblico cui i film andarono incontro.

Chiara Fantozzi

Storia per immagini

ALESSANDRA GIOVANNINI LUCA, DAVIDE TABOR, *Una memoria per immagini. Guerra e Resistenza nelle fotografie di Ettore Serafino*, Milano, FrancoAngeli, 2017, pp. 197, euro 24.

Molto si è detto e scritto sulle fotografie della Resistenza e numerosi sono i testi che hanno pubblicato immagini del periodo resistenziale. Troppo spesso, però, l'approccio all'immagine fotografica rimane impressionistico, a dispetto dell'esistenza di riflessioni teoriche e strumenti metodologici sempre più sofisticati; compiuto per lo più sotto il segno del sentimentale sfogliare un album di ricordi o del puro apparato illustrativo la cui interpretazione viene lasciata al singolo lettore. La lezione impartita da Adolfo Mignemi con la sua *Storia fotografica della Resistenza*, pubblicata da Bollati Boringhieri oltre vent'anni fa, sembra essere in gran parte andata persa.

A Giovannini Luca e Tabor va dunque, anzitutto, riconosciuto il merito di non es-

sere caduti in questa trappola. La diversa formazione dei due autori, nella critica d'arte Alessandra Giovannini Luca, nella storia contemporanea Davide Tabor, ha portato, infatti, a un intreccio metodologico che viene minuziosamente applicato al *corpus* analizzato.

Questo è costituito da quasi duemila scatti prodotti tra il 1938 e il 1947 da Ettore Serafino, alpino del Regio esercito sul fronte greco-albanese poi comandante partigiano nella val Chisone, e raccolti in tre album (più un album costituito a metà degli anni duemila con le immagini già presenti nelle tre raccolte precedenti).

Il testo si inserisce in un più ampio progetto di ricerca, promosso dall'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea "Giorgio Agosti" e finanziato dalla chiesa valdese, di cui Serafino era esponente, che ha compreso, tra l'altro, anche la schedatura e la digitalizzazione, con conseguente messa online, delle immagini (www.metarchivi.it/browser/catalogo_web.asp?id_archivio=1&sub=\Fotografico\Serafino-Ettore, consultato il 12 novembre 2017). Purtroppo, sia detto per inciso, le fotografie online sono accompagnate esclusivamente dalla schedatura immagine per immagine, oltre a due sintetiche schede per il fondo e il produttore: scelta che, se mette a disposizione di qualsivoglia utente un ricchissimo materiale (ma solo in copia digitale in quanto gli originali sono rimasti di proprietà della famiglia) è scarsamente utile per un ricercatore che voglia orientarsi tra i documenti per vagliarne la pertinenza rispetto alle proprie ipotesi di ricerca.

Nel volume, comunque, traspare il lavoro approfondito e articolato su più livelli con cui autrice e autore hanno affrontato i materiali. La loro dimestichezza con i documenti e la passione nel maneggiarli sono evidenti e consentono loro di muoversi agilmente tra le diverse fasi della vita delle fotografie: non solo il momento della produzione, quindi, ma anche l'immediata circolazione, che viene minuziosamen-

te indagata in quella che è forse la parte più interessante della ricerca, la fruizione a guerra conclusa e la ri-significazione prodotta dallo stesso Serafino mediante la composizione degli album. Ne è un buon esempio la decisa rilettura delle immagini proposta nel quarto album, Serafino ricostruisce completamente, a distanza di decenni e non più nell'immediato, il racconto delle vicende belliche e resistenziali di cui è stato protagonista: qui mancano le immagini del dopoguerra e, in particolare, significativamente, ci spiegano autricce e autore, "risulta totalmente assente il tema del lutto".

Il libro segue con grande attenzione la progressiva ri-contestualizzazione delle immagini e il modo in cui questo processo produce una stratificazione di significati; con la consapevolezza che i successivi interventi, in parte indipendenti dal progetto comunicativo dell'autore degli scatti ma appropriati da altri attori, "abbiano rappresentato le diverse ruote di un unico ingranaggio dal cui funzionamento è dipesa la creazione della memoria visuale della Resistenza" (p. 12).

Il volume si pone dichiaratamente il fine ambizioso di ricostruire come si sia formato l'immaginario visivo resistenziale ma lo raggiunge solo in parte. Se, infatti, il *corpus* consente di evidenziarne e chiarirne alcuni meccanismi, rimane troppo limitato per approdare a un'interpretazione che vada al di là del caso specifico. Tanto più che sulla totalità delle immagini inserite negli album, solo una minoranza afferisce al periodo resistenziale: oltre millequattrocento immagini riguardano, infatti, gli anni di guerra "regolare". Sarebbe stata opportuna, inoltre, una più ampia contestualizzazione che mettesse a confronto le immagini di Serafino con altre rappresentazioni coeve della Resistenza e che ne inserisse la vicenda nel contesto storico-politico.

Il lavoro, del resto, apre molti interrogativi ed è certamente uno dei suoi pregi suscitare un'ampia serie di questioni, anche sul piano metodologico. Ci si chiede,

anzitutto, se le riflessioni effettuate a partire dalle proposte emerse da studi su immagini prodotte a fini artistici, che formano il grosso della bibliografia citata nella premessa sull'impostazione metodologica, possano essere trasferite *tout court*, senza approfondimenti e adeguamenti, ad ambiti comunicativi diversi. Se è indubbio che l'analisi di un documento iconografico richiede l'intreccio tra metodologie diverse, non si può trascurare di evidenziare, al di là delle similitudini, anche le differenze tra gli oggetti analizzati.

In più punti si sente anche l'esigenza di una maggiore chiarezza terminologica: in particolare, avrebbe richiesto un approfondimento l'uso del termine "ricezione" che troppo spesso pare confondersi con quello di "fruizione" o "circolazione". A questo proposito, sarebbe stato assai interessante chiarire su quali basi si fondi l'affermazione per cui la seconda fase di condivisione pubblica delle immagini tra diversi attori, dopo la conclusione della guerra, "si allargò, ma non mutò né il loro sguardo né il loro bisogno di ricordare la Resistenza soprattutto attraverso i compagni caduti in battaglia" (p. 179). Nonostante, infatti, gli studi sulla ricezione stiano facendo dei passi avanti, è innegabile che questo rimanga l'anello debole nelle analisi iconografiche.

Per quanto riguarda l'edizione delle immagini, sarebbe stato appropriato chiarire se le didascalie che le accompagnano (esclusa ovviamente l'indicazione dei dati archivistici) siano originali o siano state composte dagli autori. Il bianco e nero piatto e omogeneo delle riproduzioni, inoltre, non lascia cogliere alcuna informazione sulla materialità dei fototipi.

Il libro si chiude sull'affermazione che le fotografie di Serafino sono il perfetto terreno per indagare come memoria collettiva e individuale non siano mai elementi separati ma che esistano "meccanismi di scambio e di reciproco condizionamento tra il piano soggettivo e quello sociale". Se la prima parte è sicuramente esaminata in modo convincente nel volume, c'è anco-

ra del lavoro da fare per quanto riguarda la seconda parte dell'affermazione.

Monica Di Barbora