

Mario Giacomelli
dall'Archivio di Luigi Crocenzi

Il critico e docente dell'École Nationale Supérieure de la Photographie di Arles, Christian Gattinoni ha sottolineato che “Giacomelli, col suo gesto espressionista che accentua i contrasti è poeta e disegnatore insieme. In realtà, la pittura e le incisioni di Alberto Burri lo toccano quanto l'opera di un Barnett Newman, a cui d'altra parte lo avvicina una certa estetica dello sviluppo delle stampe. L'utilizzazione del bianco e nero fa però tendere le sue produzioni verso l'incisione, per l'uso del nero argentato ottenuto dall'opposizione tra le diverse intensità di luce¹”.

Secondo Arturo Carlo Quintavalle, nel momento in cui Giacomelli organizzò il suo discorso come simbolico², sopravanzò l'estetica crociana che Giuseppe Cavalli aveva portato “a un livello superiore di gusto e di espressione, la tendenza amatoriale che fa della fotografia tanti pezzi staccati l'uno dall'altro ma aventi una funzione progressiva nel significato spirituale dell'artista”³ e spostò il suo messaggio verso un espressionismo fotografico che esasperava l'aspetto emotivo della realtà sottolineato dai contrasti, dai segni ed inoltre, al pari di Federico Fellini nel cinema, Mario Giacomelli capovolse completamente anche il punto di vista del neorealismo introducendo nelle immagini una nuova poesia tonale, anche onirica e realizzando racconti fotografici che si esprimevano nei racconti come nei paesaggi, escludendo inutili dettagli e che fecero di lui il più importante fotografo italiano del Novecento autonomo, a quel punto, rispetto a ogni scuola.

Mario Giacomelli (Senigallia, 1925 – 2004), maggiore di tre fratelli, perse il padre all'età di 9 anni. Fu in quel periodo che incominciò a dipingere e a scrivere poesie. La madre trovò impiego come lavandaia presso la casa di riposo della città marchigiana, mentre lui a tredici anni iniziò a lavorare alla *Tipografia Marchigiana*, affascinato dalle tante possibilità di comporre parole e immagini offerte dalla stampa.

Per tutta la vita lavorò nella stessa *Tipografia Marchigiana* divenendone il proprietario e si dedicò alla fotografia soltanto nel tempo libero e tutti i giorni dopo cena, prima fotografando i dintorni di Senigallia, quindi realizzando i provini nei quali individuava il punto interessante e lo andava ad ingrandire e quindi stampava.

Nel 1953 Giacomelli acquistò una *Comet Bencini* e da allora iniziò la sua pratica di fotografo, e nel 1954 entrò a far parte del *Misa*, il gruppo di fotografi fondato l'anno precedente a Senigallia da Giuseppe Cavalli dove ognuno era libero di sviluppare le ricerche e i linguaggi preferiti, anche se poi Giuseppe Cavalli venne fortemente influenzato dallo studio delle tesi del filosofo Benedetto Croce sull'estetica e quindi dall'idea di un linguaggio fotografico come linguaggio artistico autonomo per esprimere un concetto di espressione pura, essenziale e rigorosa, dal tono alto.

Nelle opere di Cavalli esisteva cioè un lirismo della luce che creava tramite i toni chiari, tendenti al bianco, atmosfere uniche, leggere e impalpabili e sospese fuori dal tempo, con l'intento di liberare gli oggetti dal loro significato e parlare dell'anima delle cose nell'intento di diventare linguaggio universale nell'armonia di spazi illimitati, o, come cavalli aveva indicato nel Manifesto de *La Bussola* dell'aprile 1947 “anche con l'obbiettivo si può trasformare la realtà in fantasia: ch'è la indispensabile e prima condizione dell'arte”.

Cavalli sosteneva che nella dialettica tra fotografia e poesia “leggendo una poesia ed entrando nello spirito dei versi, il fotografo possa sentire la necessità di esprimersi, a sua volta, nel linguaggio che gli è proprio”⁴ ma precisando nello stesso tempo che “Non sono contrario a nessuna corrente, nutro anzi una santa diffidenza per chi vuole imporre una sola e mettere al bando le altre. Vorrei chiarire una volta per tutte che poiché a me interessa in primo luogo la fotografia come arte, detesto quei fotografi che fanno del realismo artisticamente fasullo; e lo fanno soltanto per imitare supinamente autori stranieri che sono diventati celebri facendo, sì, del realismo, ma autentico, artistico[...]. Imitatori maldestri credono che basti fotografare a grande contrasto persone, vicoli, miserie o fatterelli di cronaca, per fare dell'arte, e questa è una stupidaggine. È bello riuscire a vedere con occhio di artista la comune vita che ci circonda. Dico la gente, i mestieri, i dolori, i sorrisi, le conquiste del tempo. Ma se questi soggetti non vengono colti e liricamente trasformati, non saranno essi a dare valore artistico all'opera”⁵.

¹ Christian Gattinoni, *Le ultime pagine del paesaggio moderno*, in Franco Fontana – Mario Giacomelli, *Paesaggi - landscapes*, Gribaudò, Savigliano, 2003, pag.10.

² Arturo Carlo Quintavalle, *Mario Giacomelli*, Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano, 1980, pag.64.

³ Giuseppe Turrone, *Guida alla critica fotografica*, Il castello, 1980, pag.52.

⁴ Giuseppe Cavalli, *A proposito di una lirica di Alvaro Valentini* (manoscritto), s.d. (presumibilmente anni '50), Archivio Crocenzi / CRAF.

⁵ Giuseppe Cavalli, *Arte e tecnica* (manoscritto), s.d. (presumibilmente anni '50), Archivio Crocenzi / CRAF

Per Cesare Colombo invece, Giacomelli pagherà a Cavalli (del quale comunque però avrà modo di dire che vedeva solo da una parte) “*il debito della propria limitatezza culturale. Cavalli saprà innescare la sua autonoma forza creativa [...] spingendolo generosamente al largo: non solo verso immagini di dirompente novità formale ma verso esperienze autonome di cultura, verso interessi ostinatamente perseguiti per tutto il resto della vita*”⁶.

Nel 1955 venne premiato a Castelfranco Veneto e a Spilimbergo ma solo quando John Szarkowsky, il curatore del MoMA di New York, acquisì per il Museo nel 1963 la serie *Scanno*, inserendo anche una fotografia nel prestigioso catalogo *Looking at Photographs*, la fama di Giacomelli crebbe in Italia e all'estero.

Secondo Italo Zannier Giacomelli era “*Tra la nuova generazione di fotografi, senz'altro uno dei più vivi e ormai pronti, per una chiara poetica e sensibilità, a portare un valido contributo all'arte fotografica[...]. Abbiamo ammirato le sue prime fotografie a Castelfranco Veneto, dove gli avevano meritato uno dei premi maggiori, ed eravamo rimasti quasi affascinati soprattutto da un paesaggio, nel quale ravvisammo una nuova maniera di sentire e una indubbia sensibilità figurativa. Alcuni mesi dopo, a Spilimbergo, assegnandogli il II° premio, trovammo conferma alla nostra prima fiducia per un paesaggio che non tememmo di definire ‘uno tra i più belli che ci sia dato di vedere in questi ultimi anni’ [...]. Avvertiamo a volte, sotto questo linguaggio, alcuni influssi della scuola di Cavalli, suo iniziale maestro, che determinano un limite per un certo gusto eccessivamente raffinato...non per un abbandono alla grafia pura, ché, anzi, c'è una forza che diremmo quasi realistica nei suoi paesaggi e ritratti, ma piuttosto per quella preziosità della materia che a volte lo porta a limitare la sua robusta natura di fotografo [...]. L'intelligenza fotografica di Giacomelli è pronta a scoprire le cose più modeste, a costruire un'immagine là dove cento altri s'imbizzarrebbero in giochi della più falsa retorica*”⁷.

Va da sé che tra Cavalli e Zannier, più affine da questo punto di vista a Luigi Crocenzi, sorsero momenti di confronto polemico, e lo stesso accadde tra Cavalli e Crocenzi come si desume chiaramente dal ricordato manoscritto *Arte e Tecnica* che Cavalli inviò appunto all'intellettuale fermano.

In occasione del *Concorso Nazionale* di Padova del 1957, sulle pagine di *Ferrania*, Cavalli puntualizzò polemicamente su alcune considerazioni d'arte e fotografia in risposta a Zannier⁸ che, l'anno precedente, in un altro articolo sempre su *Ferrania*, aveva precisato: “*‘documentare’ non va inteso come riproduzione arida di un fatto o situazione fisica; essa documentazione è innanzitutto ‘interpretazione’. E il fotografo ‘interpretando’ immunizza con la sua sensibilità una realtà che in ogni caso diviene soggettiva. Quindi questa documentazione non può prescindere dalla poesia, anzi nell'opera fotografica la vera poesia sarà vera documentazione e logicamente la vera documentazione sarà vera poesia*”⁹.

Queste tesi avevano trovato riscontro nel *Centro per la Cultura nella Fotografia* di Fermo e Alvaro Valentini, in un suo saggio redatto per il CCF, *Fotografia e linguaggio* metteva in evidenza che “*...la vecchia discussione se la fotografia sia o non sia arte, ha perduto d'importanza per lasciare il posto ad un'altra più impegnativa e più vasta: se la fotografia possa o non possa essere un linguaggio. Per noi che ammettiamo la possibilità di un linguaggio fotografico, l'uso artistico o didascalico o documentaristico o comunque culturale che del fotogramma si può fare, rientra nel raggio dell'espressione fotografica e conferma la validità della nostra convinzione*”¹⁰.

Allo stesso modo, pure Giacomelli prese un'altra via rispetto a Cavalli: “*l'inquadratura è ampia e concitata, la composizione tende alla disarmonia, la stampa contrastata elimina ogni diffusa dolcezza del tono alto, la grana dell'emulsione evidentissima, forte è la presenza di primi piani sfuocati e di immagini mosse. Le fotografie tese e drammatiche di Giacomelli, soprattutto i paesaggi dove più coraggiose e palesi risultano le innovazioni linguistiche apportate, presentano una marcata consonanza con le tonalità e le atmosfere promosse dalla *Subjektive Fotografie* di Otto Stenert e con le contemporanee vedute veneziane di Monti*”¹¹.

Dopo aver preso parte a molte mostre e concorsi, nel 1955 iniziò la serie *Vita d'ospizio* (poi chiamata *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, titolo ripreso dalla omonima poesia di Cesare Pavese del 1950) spostando i luoghi dell'emarginazione dal meridione all'ospizio di Senigallia dove aveva lavorato anche sua madre come

⁶ Cesare Colombo, *Tra sguardi e parole*, in Simona Guerra (a cura di), *Mario Giacomelli, la mia vita intera*, Bruno Mondadori, 2008, pag. 2.

⁷ Italo Zannier, *Mario Giacomelli*, Ferrania n. 4, aprile 1958, pag. 25 Archivio Crocenzi / CRAF.

⁸ *Ferrania*, n. 2, febbraio 1957, pagg. 13 – 15, Archivio Crocenzi / CRAF.

⁹ Italo Zannier, *La fotografia nella cultura contemporanea*, Ferrania n. 10 ottobre 1956, pag. 2, Archivio Crocenzi / CRAF.

¹⁰ Alvaro Valentini, *Fotografia e linguaggio* (manoscritto), s.d. (presumibilmente anni '50), Archivio Crocenzi / CRAF.

¹¹ Giovanni Chiaramonte, in Rossella Bigi (a cura di), *Mario Giacomelli*, Centro Internazionale di Brera - Massimo Baldini Editore, Milano, 1984.

lavandaia: “Verrà la morte e avrà i tuoi occhi / questa morte che ci accompagna / dal mattino alla sera, insonne, / sorda, come un vecchio rimorso / o un vizio assurdo. I tuoi occhi / saranno una vana parola, / un grido taciuto, un silenzio”.

Giacomelli allora ricevette anche critiche da parte di alcuni parenti di persone ricoverate tali da far sì che il progetto, che lui considerò sempre il più importante di tutta la sua carriera di fotografo, terminasse.

Le situazioni angosciose e il senso estetico della morte non trovarono riscontro in altre opere di fotografi a lui contemporanei.

Per Giuseppe Turrone *Vita d'ospizio* “ha una carica fortissima di dolente, tristissima umanità: si pensa a certe atmosfere del desichiano Umberto D (più desichiano che non zavattiniano). Il frammento viene eluso, il gusto compositivo passa in sottordine anche se regola ogni gesto, ogni immagine [...]. Ora Giacomelli [...] ci dice come stanno i poveri vecchi soli e malati e ci narra anche (ci narra e non ci descrive) una condizione universale, quella che uno scrittore avrebbe potuto esprimere senza termini di cronaca. È un dono, forse, della sana provincia, questo di scoprire l'umanità nel suo aspetto più vero, più straziante, più doloroso e, viceversa, gioioso. Il dolore e la gioia della vita in Giacomelli si fondono, costituiscono una sola immagine del mondo in cui viviamo. È per questo che le sue fotografie appaiono così vere, così profondamente belle e umane, anche ai non specializzati, anche a chi ne sia, a un primo rapido sguardo, sconcertato, per via della loro asprezza formale, della loro aggressività”¹².

Nel 1959, l'anno in cui anche Paolo Monti aveva scoperto quattro fotografie inviate da Giacomelli al concorso di Vittorio Veneto, Giuseppe Turrone definì il fotografo marchigiano *homo novus* della fotografia italiana: “Giacomelli, scrivono alcuni, è un formalista. Quando non si sa come definire un fotografo di classe superiore, lo si chiama formalista. Ma Giacomelli non è affatto formalista, nel senso comune del termine [...]. Ecco le sue colline marchigiane calme, dolcissime. Il ‘tono alto’ di Cavalli è scomparso assolutamente, i suggestivi paesaggi di Ferruccio Ferroni sono lontani [...]. Questi paesaggi – espressionisti eppure placati in una pura scansione ritmica – sono di un significato lirico ispirato”¹³.

Nel lavoro su *Scanno*, dove si recò tra il 1957 e il 1959 con il fotografo di Civitanova Marche Renzo Tortelli esaltò il contrasto tra le strade bianche e gli uomini vestiti di nero: “un paese [...] dove le macchine non possono andare perché le strade sono strette e ci sono gli scalini. Ci sono le mucche in mezzo alla piazza”¹⁴. Giacomelli rimase affascinato dall'atmosfera fiabesca del luogo, che aveva già colpito altri grandi fotografi, tra cui Henri Cartier Bresson.

Ricorda Renzo Tortelli che “un giorno del '57 mi disse se volevamo andare a fotografare Scanno... Vi è stato... un fotografo francese, Cartier Bresson che pure non conoscevo. Andiamoci, avevo una gran voglia di uscire. Scanno è stato il mio primo reportage. Partimmo sabato notte, Mario era arrivato in treno da Senigallia. Viaggiammo tutta la notte. Via con la mia ‘Topolino’ per arrivare al mattino presto a Scanno. Gli accordi presi tra di noi era che dovevamo girare per Scanno ognuno per i fatti suoi. Non fare le medesime fotografie. Comunque il paese è piccolo, raccolto e ci incontravamo spesso. Appena arrivati, passati con la macchina alla fine del paese, ancora non a auto ferma, incontrammo una schiera di buoi che andavano verso i pascoli. Non feci in tempo a bloccare la macchina che Mario già aprì lo sportello e si gettò fuori ancora che l'auto non si era completamente fermata [...]. Gli anni delle puntate su Scanno furono oltre al '57, il '59, sempre noi due, poi alla fine del '61 con l'Ing. Mochi e consorte, Mario e la sua Anna, io con Eleda alla sua prima volta a Scanno”¹⁵.

Nel 1957 realizzò la serie *Lourdes* rimanendo colpito, come riportò in diverse interviste, dal fatto che “mentre nell'ospizio vogliono a tutti i costi morire, qui vogliono a tutti i costi vivere”, nel 1958 *Zingari, Puglia*, dove si recò insieme a Luigi Crocenzi, e nel 1959 (ripresa poi nel 1995) *Loreto*.

Nel 1961 fu la volta di *Mattatoio*: si trattò di una “Serie iniziata e finita in pochi minuti per il grido spaventato, pauroso dei poveri animali che mi hanno straziato l'anima e mi hanno portato a scappare da quel posto maledetto” e nello stesso anno iniziò a lavorare alla serie *Io non ho mani che mi accarezzino il viso*, titolo ripreso da uno scritto di padre Turolfo che presentò nel 1963 alla *Photokina* di Colonia usando allora il primo titolo dato al lavoro, *I pretini*.

Scrisse allora a Luigi Crocenzi “non so dirti tutta la mia felicità per l'onore che mi è stato concesso di figurare alla mostra di Bollate. Tenevo in modo particolare a questa perché sentivo fiducia nella giuria e volevo conoscere il loro parere nei riguardi del mio ultimo racconto che ho fatto con molto amore, anche se sento sempre di più che le mie capacità sono molto modeste. Volevo in queste trasmettere quello che avevo

¹² Giuseppe Turrone, in *Nuova Fotografia Italiana*, Schwarz Editore, Milano, 1959, pag. 67.

¹³ Giuseppe Turrone, in *Nuova Fotografia Italiana*, op. cit., 1959, pag. 65.

¹⁴ Simona Guerra, *Mario Giacomelli, la mia vita intera*, op. cit., pag. 78.

¹⁵ Renzo Tortelli, Lettera a Walter Liva, 15 febbraio 2011.

provato nella atmosfera creata nel mio animo con le poesie di David M. Turoldo, ma non ero convinto di quanto ero riuscito a fare”¹⁶.

Il 19 marzo 1961, Giacomelli in un'altra lettera indirizzata a Crocenzi (al quale dava ancora del “lei”) scrisse che “sono tanto ansioso di farle vedere la serie del racconto ‘Un uomo una donna un amore’ avrei tanto bisogno dei suoi consigli: non sono convinto di quello che ho fatto, anzi sono un po’ amareggiato, perché ho l'impressione di non aver la stoffa per queste cose [...]. Ho avuto anche la fregatura che mentre stavo per ambientarmi un po’ meglio con la coppia che fotografavo, il ragazzo è stato chiamato alle armi e così mi è sfumato tutto”.

A proposito di *Un uomo una donna un amore*, Arturo Carlo Quintavalle ha scritto che “non casualmente potrebbe essere ricondotto all’*école du regard* ma soprattutto alla mitologia dell’amore e all’analisi critica di una certa retorica del segno fotografico: si veda la foto dell’abbraccio nel bosco, del controluce, del sole che sbianca per punti e scompone la continuità delle forme e si comprenderà la coscienza anche sottilmente ironica pur nella partecipazione e nell’angoscia, forse anche, dell’esclusione che rende tese, vive ma anche distaccate e analitiche queste figure”¹⁷.

Dopo *Un uomo una donna un amore*, sempre con la collaborazione di Luigi Crocenzi, nel 1963, iniziò il ciclo *A Silvia* e nel 1965 incominciò *La buona terra*, tra il 1966 e il 1968 riprese poi il tema di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*.

Per Crocenzi la fotografia, al pari del cinema neorealista e attraverso i suoi piani di ripresa, doveva assumere nuove modalità espressive – un film immobile sulla pagina stampata o addirittura immagini zoomate dalle cineprese della televisione, in ogni caso tra i primi esperimenti di multimedialità – tali da produrre una nuova estetica della realtà, nella quale non fosse tuttavia l'inquadratura a determinare e conformare l'unità del racconto, ma il fatto narrato.

E il senso del racconto appariva a posteriori poiché si trattava comunque di un linguaggio metaforico, quindi educativo. Il procedimento riguardava di conseguenza non solo la sequenza cinematografica nella quale ogni fotogramma è obbligatoriamente in funzione di quello successivo, ma allo stesso modo la fotografia, se la sequenza diventava racconto, come appunto intendeva Crocenzi.

In quegli anni Crocenzi e il CCF (*Centro per la Cultura nella Fotografia* di Fermo) stavano già producendo per la trasmissione *Telescuola* della RAI alcune sceneggiature di poesie di Leopardi, Montale, Quasimodo e Ungaretti con immagini fotografiche rispettivamente di Mario Giacomelli, Toni Nicolini e Jean Dieuzaide, Ugo Mulas, Luigi Ricci.

In quelle trasmissioni, che oggi potremmo definire prime sperimentazioni di multimedialità, mentre una voce di sottofondo recitava il testo di uno di questi poeti, la telecamera zoomava sulle fotografie soffermandosi sull'insieme o su dettagli e passando poi all'immagine successiva.

Fu Alvaro Valentini che nel 1963 per conto del CCF scrisse il I° schema di sceneggiatura di *A Silvia* di Giacomo Leopardi (1698 – 1837) per questa trasmissione (con montaggio di Luigi Crocenzi e Toni Nicolini, sceneggiatura di Luigi Crocenzi e Giancarlo Iliprandi) mettendo anche in evidenza come “è legittimo [...] accentuare, anche nelle immagini fotografiche, quella bellezza seducente della Natura – che mirarla intenerisce il core – quella fiducia nel domani che, per gli uomini, in realtà, si identifica con una inestinguibile speranza [...]. Ho creduto bene operare un mutamento nell'ordine delle immagini, per trasferire la storia di Silvia da un linguaggio letterario ad un linguaggio fotografico. Anche il linguaggio fotografico, a suo modo, deve preoccuparsi di restare semplice, comune, vero, come è comune, vera semplice, la storia di Silvia”¹⁸.

Giacomelli realizzò la serie di fotografie e la prima struttura del racconto che poi riprese alcuni anni dopo. Della seconda edizione di *A Silvia* Giovanna Calvenzi ha affermato che “*A Silvia segna invece il tramonto della speranza, della gioia, delle attese. Diversamente che per L'Infinito, Giacomelli realizza immagini di più marcato segno realistico. Una finestra aperta, quella di casa Leopardi, aperta verso la casa di Silvia, un viso di donna (lo stesso già usato nel 1964 per un'operazione quasi analoga di rilettura per la Rai TV), gente che passa, sguardi urbani, un gabbiano*”¹⁹ e Giacomelli puntualizzò, a proposito della seconda edizione, come “*Questa versione di A Silvia rispetto a quella del 1964 è più libera, meno interpretata. Per me è stato importante creare un'atmosfera. Non descrivere ma offrire la possibilità di aggiungere, di fare in*

¹⁶ Lettera di Mario Giacomelli a Luigi Crocenzi (manoscritto), 22 settembre 1963, Archivio Crocenzi / CRAF.

¹⁷ Arturo Carlo Quintavalle, *Mario Giacomelli*, op. cit., pag. 15.

¹⁸ Schema redatto da Alvaro Valentini (manoscritto) per la sceneggiatura fotografica di *A Silvia* di Giacomo Leopardi, 1963, Archivio Crocenzi / CRAF.

¹⁹ Giovanna Calvenzi, *Mario Giacomelli*, in Giovanna Calvenzi, *A Silvia / L'Infinito - Mario Giacomelli racconta*, Provincia di Ancona, Com Studio Linea, Fermo, 1988.

modo che ognuno possa crearsi una suggestione individuale. Il viso della ragazza è rimasto lo stesso: ho sempre visto tutta la mia malinconia in quel viso”²⁰.

Resta il fatto che nel decennio 1955–1965, Giacomelli assunse una propria autonomia raggiungendo la propria maturità artistica ed espressiva, peraltro subito riconosciuta a livello internazionale e distaccandosi così nei fatti dalle “scuole di pensiero” esistenti in Italia in fotografia.

Sulle pagine del *Corriere della Sera* Giuliana Scimé ha scritto un interessante pezzo che recita “*Giacomelli, gli sguardi semplici e significativi che parlano di poesia, il luogo di nascita e delle esperienze, il luogo da dove proviene la famiglia costituiscono delle identità? Quasi un richiamo ancestrale che accomuna i modi di sentire ed esprimere? Si direbbe un'eredità culturale arricchita e polifunzionale fra ciò che era e ciò che è. Mario Giacomelli ritorna indietro nel tempo e trova una comunanza sensibile con 'La stessa terra, sulle tracce di Giacomo Leopardi'. La terra è la provincia delle Marche, anche se Leopardi era lassù sulla collina e Giacomelli sulla riva del mare, qualche chilometro di distanza e la similarità di una melanconia che deriva dai mille interrogativi sull' esistenza che non avranno mai risposta. Il punto di convergenza è la poesia: 'A Silvia' e 'L'infinito' che Giacomelli interpreta svincolato da qualsiasi traccia di obbligo narrativo. Rifiuta l'impossibile, e sterile, espediente della visualizzazione dei 'quadri' poetici, ai quali potrebbero aderire immagini rievocative. Inventiva e si esprime su frequenze del tutto personali che scaturiscono non dall' analisi dei testi lirici, ma da un liricismo che accomuna i suoi moti dell' animo a quelli antichi di un poeta, terribilmente incisivo nell' analisi dei sentimenti collettivi. Le fotografie di Mario Giacomelli sono semplici, a primo sguardo, però richiedono attenzione ed auto - esame perché sotto l'ingannevole apparenza di situazioni ed eventi di comune conoscenza, nascono segni, particolari, elaborazioni visuali di sottile significanza. Il gioco delle relazioni non è mai scoperto con Giacomelli che, come il poeta, prende a pretesto l' evidenza per narrare altre storie”²¹.*

Anche Antonio Arcari, nell'invito per una mostra del Circolo Fotografico Milanese riconobbe che “*Giacomelli è stato tra i primissimi a tentare – tra l'altro – le vie nuove del racconto e a rinnovare per ogni racconto modi e forme espressive, non certo per il gusto della novità e della moda e neppure sotto la spinta soltanto della fantasia e dell'inventiva, ma per un'intima e profonda necessità di conoscere la realtà e di riproporcela secondo un suo metro, in una oggettivazione nuova e corrispondente alla sua visione”.*

Il libro di Pearl S. Buck (1892 – 1973) ispirò il titolo de *La buona terra*, realizzato tra il 1964 e il 1965 allo scopo di far conoscere e comprendere il mondo contadino con le sue regole e rituali e seguendo un percorso visivo che aveva inizio con la rappresentazione dell'avviarsi al lavoro dei contadini – tutti parte di una grande famiglia – della fienagione e raccolta, perfino di un matrimonio.

La buona terra, considerato il capolavoro della Buck e per il quale ottenne il *Premio Pulitzer* e poi il *Premio Nobel* per la letteratura, riproponeva il tema della vita patriarcale – legata alla terra e a tradizioni millenarie - del contadino cinese.

L'opera racconta la vicenda di Wang Lung e di sua moglie O-Lan, dell'eroica lotta che essi conducevano contro la siccità, le devastazioni, l'avidità e il disamore dei figli per il lavoro dei campi.

La terra significava per il contadino cinese il benessere, l'unione della famiglia, le tradizioni più sacre che da essa provenivano e ad esse erano legate, le virtù delle generazioni passate, le speranze di quelle future.

Ormai vecchio Wang Lung così ammoniva i suoi figli: “*Quando si comincia a vendere la terra è la fine di una famiglia. Dalla terra siamo venuti, e alla terra dobbiamo tornare [...] Se conserverete la terra vivrete [...]. Nessuno potrà mai portarvela via”.*

In questo racconto Giacomelli esclude tuttavia ogni intento documentario o fotogiornalistico nonostante che, tra le sue, sia stata un'opera marcatamente realista ma in ogni caso non documentaria, realizzata passando molto tempo con la famiglia contadina patriarcale di della quale documentò la quotidianità e gli eventi e i riti che la coinvolgevano.

Fu verso il 1967 che Mario Giacomelli iniziò a ragionare sulla possibilità di realizzare un lavoro tratto da *Spoon River* di Edgard Lee Masters (che venne poi completato nel 1971) e il 16 ottobre di quell'anno scrisse nuovamente a Crocenzi “*avrei in mente di illustrare 'Spoon River' a pag. 202 Caroline Branson. Vuoi essere così gentile di farmi avere una specie di sceneggiatura, cioè di suggerirmi, secondo te, quali immagini occorrono perché io non vada fuori tema? Poi starà a me interpretare quanto mi dici”*²² e Crocenzi rispose producendo un documento/ sceneggiatura molto articolato: “*questa volta la traduzione in immagini di una poesia viene pensata prima di tutto come adatta alla pubblicazione nelle pagine di un libro*

²⁰Ibidem.

²¹ Giuliana Scimé, *Giacomelli, gli sguardi semplici e significativi che parlano di poesia*, *Corriere della Sera*, 11 dicembre 1998, pag. 53.

²² Lettera di Mario Giacomelli a Luigi Crocenzi (manoscritto), 16 ottobre 1967, Archivio Crocenzi / CRAF.

fotografico. Poi verrà studiata una sceneggiatura per cinema o televisione [...] le sequenze di immagini avranno quasi sempre toni luminosi, trasparenti, sfumati e si legheranno molto finemente in un succedersi di piani dai particolari ravvicinatissimi alle grandi visioni di cieli, stelle, paesaggi notturni. Si ricercherà uno stile in cui siano elaborati ma resi modernissimi gli elementi dolci e luminosi delle pitture e delle decorazioni liberty [...]. La poesia visiva, come in Lee Masters avrà tre momenti: il paradiso sognato ma non vissuto, lo scontro con il tempo prefissato e villano, la tragedia che si dilata poi nella voce della creatura non nata e che diviene anche condanna. Ma saranno momenti intimamente connessi, fluiranno uno nell'altro. Dovremmo dunque dire con le fotografie e con i versi di Lee Masters di come la purezza viene distrutta, di come risponde distruggendosi e di come il ciclo della vita cosmica e terrena risponde con una invocazione che è lamento ma anche condanna al distacco dalla vita e alla autodistruzione tragica [...]. Una sequenza iniziale di luci stellari ritrattate, brillantissime [...]. Poi, ripresi all'altezza della terra e dell'erba, due o tre grandi paesaggi notturni con una linea dell'orizzonte luminosa e il cielo nero [...] particolari di mani che si intrecciano [...]. Appaiono ora tra le mani alcuni fiori, molto luminosi. I fiori si moltiplicano, sempre luminosi quasi come le luci stellari. Particolari di dorsi, gambe, capelli sull'erba tra i fiori: sempre luce notturna studiata perché risulti estremamente irrealista [...] le luci si confondono, si fondono in un solo ammasso radiante”²³.

Edgar Lee Masters (1868 -1950) pubblicò a puntate la *Spoon River Anthology* tra il 1914 e il 1915 sul *Mirror* di St. Louis. Ogni poesia raccontava, in forma di epitaffio, la vita di una delle persone sepolte nel piccolo cimitero di un paesino della provincia americana.

Tra gli epitaffi del cimitero, situato su una collina, quello di Caroline Branson non rappresentava solamente una metafora della passione ma era pure l'allusione a un mito: *Coi nostri cuori come soli alla deriva, oh se avessimo soltanto passeggiato, / come spesso un tempo, per i campi di aprile finché la luce delle stelle / avvolgeva d'un invisibile velo di seta l'oscurità / sotto la rupe, nostro luogo d'incontri nel bosco, / alla curva del ruscello! Fossimo solo passati dal corteggiamento / simile ad armoniche note di musica, al possesso, / nell' ispirata improvvisazione dell'amore!”*.

Tra i tanti temi proposti in *Spoon River*, il fotografo di Senigallia scelse il canto di Caroline Branson, tra tanti drammatici epitaffi, forse uno dei meno scoperti, decisamente meno esplicativo della vicenda terrena vissuta, ma nonostante ciò ugualmente coinvolgente per i lampi, i bagliori emotivi che riusciva a trasmettere, per le figure struggenti, di grande carica poetica che rievocavano una storia d'amore, nata nel clima dell'America di frontiera, sulle sponde del fiume.

Ha scritto Roberto Sanesi che Giacomelli non intendeva, con le sue fotografie, descrivere la poesia ma si poneva come tramite dalla parte di colei che raccontava facendo suo il desiderio di essere gettata nel flusso vitale dal quale si era voluta allontanare²⁴.

Nel 1977 Giacomelli realizzò un lavoro rimasto inedito, sulle manifestazioni studentesche di Bologna e in Baviera, il cui nucleo principale è conservato nell'Archivio Crocenzi al CRAF.

Erano gli anni degli indiani metropolitani, che costituivano l'ala più creativa e libertaria del *Movimento del '77*, e Mario Giacomelli documentò le loro assemblee, le file di sacchi a pelo sotto i portici dell'Università, i graffiti e i manifesti lacerati sui muri, anche verosimile omaggio al Paolo Monti del periodo veneziano e anche accenno alle astrazioni che stava accettando dal rapporto con Burri.

In effetti, i suoi paesaggi rappresentano un capitolo a sé, quasi un contrappunto alla sua opera più complessiva poiché Giacomelli li realizzò sempre, sin dall'inizio della sua attività di fotografo (*Ferrania* ne pubblicò alcuni nel n. 4 dell'aprile 1958 a corredo del già ricordato articolo di Italo Zannier). La tipologia uniforme e dettata dalla bellezza e dalla conformazione delle colline marchigiane, è stata metafora del dramma dell'esistenza. La terra era segnata come le mani dei contadini o le rughe dei vecchi dell'ospizio.

Giacomelli vi ha cioè lavorato sin dal 1955 e fino alla fine dei suoi giorni: un capitolo fondamentale della sua produzione artistica e anche un'eccellente chiave di lettura delle sue intime convinzioni.

I paesaggi, seguiti dalla serie *Presa di coscienza sulla natura* realizzata tra il 1980 e il 1994 (l'unica identificata da un titolo e nella quale inserì anche immagini realizzate dall'aereo), hanno costituito la struttura portante della sua visione, dall'inizio e nel corso di tutta la sua vita artistica tra il 1954 e il 1979 spesso inseriti nei suoi racconti.

Diverse delle fotografie di colline, date le caratteristiche del territorio marchigiano, vennero scattate dall'altura vicina, inoltre Giacomelli già dagli anni '50 “interveneva” dando indicazioni al contadino di come

²³ Luigi Crocenzi, *Prima proposta di una scaletta di immagini per la poesia “Caroline Branson”* dall' “*Antologia di Spoon River*” di Edgar Lee Masters., s.d. (presumibilmente 1969 -70), Archivio Crocenzi / CRAF.

²⁴ Roberto Sanesi, *Caroline, forse Persefone*, in Mario Giacomelli, *Omaggio a Spoon River*, Motta Fotografia, Milano, 1994, pag. V e segg.

arare in quel determinato luogo: *"Una buona parte di questi paesaggi è stata creata e ho cominciato a fare interventi sul paesaggio fin dal 1955: se trovi davanti ai tuoi occhi un paesaggio che ha solo bisogno di correzione, una aggiunta di segni, di linee, di buchi, che il caso o il contadino non hanno saputo fare, allora intervengo io [...]. A volte ho addirittura usato un negativo scaduto, uno strumento già morto, proprio per accentuare questa sensazione, ottenendo un effetto di neri che diventano tutt'uno con le zone intorno"*.

Un'altra costante è stata che il cielo e l'orizzonte scomparivano ed era la terra ad acquistare l'assoluta preponderanza visiva, una terra graffiata nel contrasto esasperato della stampa e nella quale regnava la tristezza: *"Io non ritraggo il paesaggio, ma i segni, le memorie dell'esistenza di un 'mio' paesaggio. Non voglio che sia subito identificato, preferisco che si pensi a certi segni, alle pieghe-rughe che l'uomo ha nelle sue mani. Un tempo questo pensare al contadino mi affascinava, perché sentivo il paesaggio come un grande reportage, puro, forte, tutto ancora da scoprire, da vivere. Mi sono accorto che fotografavo invece la mia interiorità, attraverso il paesaggio trovavo la mia anima"*²⁵.

Anche l'incontro con Alberto Burri e la sua arte informale arricchì indubbiamente Mario Giacomelli e la lingua che aveva elaborato, e attraverso Burri si accostò allo spazio della metafisica di Mondrian e delle sue linee, delle zone di colore e delle forme rettangolari che si ritrovano citate nei paesaggi.²⁶

Le opere di Alberto Burri, conosciuto di persona verso il 1968, erano astratte, materiche, poiché poneva tra le sue priorità la materia che elaborava e sublimava.

In questo modo, diventavano oggetti d'arte sia relitti che la materia di scarto e di recupero, secondo il vecchio concetto dadaista dell'*objet trouvé*, del *ready-made* di Duchamp, con una sensibilità marcata di Burri che poteva trovare paragone forse solo in Antoni Tàpies nelle sue *"tracce"* materiche, intese come eredità e testimonianze della vita degli uomini.

Giacomelli colse subito questi aspetti e le affinità tra loro, come ricordò a Quintavalle che, da parte sua, riportò le considerazioni del fotografo marchigiano: *"Prima di tutto mi interessano i Sacchi e le Plastiche, perché nella plastica c'è questa luce, in questi strati che lui sovrappone, c'è un passaggio di luce che normalmente ritrovi anche stando in mezzo alla natura; i sacchi mi interessano perché riguardando questi sacchi trovo la materia e la composizione che ha la terra e queste specie di ferite che sono anche queste nella terra"*²⁷.

Gli anni Settanta, si caratterizzarono per una crescente accentuazione del legame tra fotografia, arte astratta e poesia, e la serie *Caroline Branson* venne seguita da *Il teatro della neve* (1984-86) come dal titolo di una raccolta di poesie di Francesco Permunian (1951), quindi da *Il canto dei nuovi emigranti* (1984-1985) basato su un canto del poeta ermetico calabrese Franco Costabile (1924 – 1965).

In Costabile il suo maestro Ungaretti rivedeva il figlio perduto da poco in Brasile e, a sua volta, il poeta calabrese vedeva in Ungaretti l'assente figura paterna.

Anche Costabile rappresentò una similitudine per Giacomelli che da parte sua si identificava nella sofferenza patita dal poeta calabrese per la mancanza del padre.

Quindi fu la volta di *Ninna Nanna* (1985-87) riprendendo il titolo di una poesia di Léonie Adams (1899 – 1988) che Giacomelli considerò *"importante perché nasce da una immagine informale che non era nata per raccontare una poesia, ma era un'emozione che ho avuto; e poi nasce da questa vecchia che aveva la pelle come lo scialle, e lo scialle come la terra che viene dopo: per me sono tre respiri di una vita, cioè di una vita che vive e respira, quindi è una cosa che non finisce mai"*²⁸.

Seguì quindi una "riedizione" di *A Silvia* e *L'infinito* (1986-88), in cui il marcato distacco delle immagini dal testo di Leopardi rendeva complesso rintracciare una sequenza narrativa che richiami i nuclei tematici della lirica. Seguì e anche si sovrappose, tra il 1986 e il 1992, il lavoro su Eugenio Montale (1896 -1981) interpretando una delle prime e meno note liriche del poeta, *Felicità raggiunta, si cammina* che Montale aveva pubblicato in *Ossi di seppia*.

All' inizio del racconto, alle prime due parole della poesia corrispondevano le prime due fotografie della serie: in una c'è una casa rovinata dal tempo, nell'altra la stessa casa restaurata che voleva comunicare un'idea di solidità, o di stabilità degli affetti domestici (appunto la *Felicità raggiunta*), mentre nelle fotografie successive tutto si fa provvisorio, instabile e caduco: immagini riflesse nell'acqua, ruderi, sedie abbandonate, animali che passano senza lasciare tracce, uccelli (o ombre di uccelli) su alberi invernali, un bambino morto. Anche la fotografia finale, con la ragazza che si dondola su un'altalena legata non si sa dove (forse sorretta dal fato), nella sua spettrale gaiezza è lì a dirci che in fondo la felicità è legata a un filo.

²⁵ Enzo Carli (a cura di), *Mario Giacomelli, interrogando l'anima*, Edizioni Lussografica, 2000.

²⁶ Arturo Carlo Quintavalle, *Mario Giacomelli*, op. cit., 1980, pag. 267.

²⁷ Arturo Carlo Quintavalle, *Mario Giacomelli*, op. cit., 1980, pag. 213.

²⁸ Da un'intervista riportata sul web a *Fuoriradio*, 12 dicembre 2004.

Passato serie composta tra il 1987 e il 1990 con fotografie realizzate a Senigallia, affrontò un tema per certi versi analogo a quelli leopardiani basandosi su una poesia di Vincenzo Cardarelli, che a sua volta aveva fatto propria la lezione del poeta recanatese proponendo tematiche ispirate dalla vicenda personale che poi si allargano a considerare questioni universali, scavando per conoscere e analizzare sé stesso e *Il mare dei miei ricordi* (1991 – 1994) fotografando anche dall'aereo.

Il *Pittore B.*, realizzato tra il 1991 e il 1992, ebbe come spunto Bastari, un pittore di Senigallia al quale Giacomelli si avvicinò con sensibilità, indirizzando il suo agire direttamente sull'artista, sul suo viso, le sue mani, il suo corpo, e svelandone lo strano miscuglio di fragilità e vitalità ed introducendo inoltre nel racconto la presenza di quelli che chiamò "oggetti non veri"²⁹.

Se da una parte la storia di Bastari è stata metafora di smarrimento e incertezza, dall'altra ha dato valenza al coraggio di vivere la propria diversità di artista anarchico e solitario. Le fotografie di Giacomelli sono andate oltre il ritratto e oltre la descrizione, per narrare come in un sogno la figura di questo artista.

Difatti "Si tratta del diario intimo di un pittore mutato in fantasma, nel fantasma di tutti i pittori della terra, e anche degli scrittori e dei poeti. Fantasma dell'arte per eccellenza. E qui ritrovi il massimo della devozione per lui"³⁰, diario in cui arte e vita si mescolano fino a confondersi.

Emily Dickinson (1830 – 1886), visse separata dal mondo nella sua casa natale e gran parte della sua produzione poetica riflesse e colse non solo i piccoli momenti di vita quotidiana, ma anche i temi e le battaglie più importanti che coinvolgevano il resto della società credendo che con la fantasia si potesse ottenere tutto. Viveva la solitudine come strada per la felicità.

A Giacomelli la Dickinson ispirò la serie *Io sono nessuno!*, realizzata tra il 1992 e il 1994 quasi interamente a Senigallia e mettendo in evidenza situazioni e ambienti che riflettevano desolazione e alienazione: "...*Che grande peso essere qualcuno! / Così volgare - come una rana, / che gracida il tuo nome - tutto giugno / ad un pantano in estasi di lei!*".

Alla poesia di Mario Luzi (1914 – 2005) *La notte lava la mente*, composta tra il 1994 e il 1995 nelle Marche, "*La notte lava la mente./ Poco dopo si è qui come sai bene, / file d'anime lungo la cornice, chi pronto al balzo, chi quasi in catene. /Qualcuno sulla pagina del mare traccia un segno di vita, figge un punto. / Raramente qualche gabbiano appare*" si ispirò la serie omonima.

Si trattò di immagini ancora una volta informali in cui le linee, le forme, le macchie di luce sono linee e segni propri del pensiero. A quest'opera seguì subito dopo *Bando* (1997 - 1999), ispirata da Sergio Corazzini (1886 -1907), poeta scomparso all'età di 21 anni che rappresentò il caso d'eccezione del crepuscolarismo.

Per questa serie di quaranta fotografie, Giacomelli cambiò la logica compositiva del racconto, raggruppando le fotografie, ancora caratterizzate dall'essere informali, a gruppi di quattro. a delineare una nuova metrica del racconto visivo.

La mia vita intera (2000), commento alla poesia di Jorge Luis Borges (1899 -1986) che si concludeva con la frase "*Credo che le mie giornate e le mie notti eguagliano in povertà e ricchezza quelle di Dio e quelle di tutti gli uomini*", è un racconto fotografico realizzato nel suo stile, svolto recuperando, come peraltro già fatto, le esperienze visive maturate nei lavori precedenti, tanto da essere un vero e proprio sunto della sua attività d'artista.

Si può indubbiamente affermare che ogni volta che Giacomelli, individuava in un testo poetico degli aspetti sui quali meditare, elaborava in grande autonomia il suo racconto per immagini "*pur continuando a dialogare con la fonte, ripetendone certi paradigmi ma anche rovesciandoli, accogliendone alcune immagini ma soprattutto elaborandone di nuove e totalmente inedite, così da produrre un'opera del tutto originale. E' come se due artisti di epoche diverse avessero lavorato autonomamente sullo stesso tema: un'operazione non nuova, che ha forse il suo modello più alto (pur in ambito diverso) nella "traduzione" novecentesca dell'Odissea operata da James Joyce in Ulysses*"³¹.

Doveroso citare anche l'intelligente amico, giornalista e fotografo di Senigallia Enzo Carli per il quale la fotografia di Giacomelli "*è quindi una trasformazione di intime convinzioni; un realismo magico filtrato dal ricordo ed intriso di poesia. Immagini come autoanalisi, come specchio dell'esistenza che attingono nei viaggi dei territori immaginari dei suoi spazi interiori. La fotografia è per lui una rievocazione di interessi che spaziano, nella sua terra, nei cicli e nelle stagioni della vita e della comunicazione.*

²⁹ Simona Guerra, in *Mario Giacomelli, la mia vita intera*, op. cit., pag. 22.

³⁰ Marco Di Capua, *In cento scatti di Mario Giacomelli il ritratto fantasmatico di un artista anarchico: un'intrigante mostra al Museo di Capodimonte a Napoli. Fotografando la vita errante del pittore Bastari*, L'Unità, 23 ottobre 2003.

³¹ Paolo Pettinari, *Articoli e divagazioni*, Edizioni Mediateca, 2010.

Sono reticoli di memorie, riporti quasi invisibili del suo universo mentale che gli permettono di vivere nelle pieghe della materia e in un reale immaginario, la gioia della creazione e della conoscenza. Giacomelli affronta con la fotografia temi gravi ed inquietanti e li riporta carichi di poesia, nella loro dignità originaria, senza dogmi ideologici o stilemi accademici. Rifugge dalle presunzioni, abbastanza usuali tra gli artisti contemporanei; sa che il dovere di ogni ricerca è di ritrovare l'autenticità di un rapporto con i vari aspetti della vita, conoscere i legami tra le forme espressive e recuperare l'influenza del nostro patrimonio e della nostra origine. Subisce la desolata impotenza dell'uomo di fronte alla deformità e al male; i suoi segni fotografici trasmettono queste sensazioni. Con immagini accentuate dai contrasti luminosi, dagli sfocati, dagli ingrandimenti della grana, intende superare l'angoscia del dolore e della solitudine per trasmetterci sempre un messaggio di speranza”³².

Mario Giacomelli ci ha lasciato un messaggio che si può riassumere nella sua scheda di iscrizione al Premio Niepce promosso dall'amico Luigi Crocenzi e dal CCF a Fermo nel 1967: *“Esistono ruote che vanno su strade diverse, tutte alla ricerca del senso della vita. Trovi la speranza dove c'è il dolore, e quella che par gioia lascia la bocca amara. Forse la vita vera è là, dove il dolore di ognuno è tanto grande che non basta la vita del mondo a viverlo tutto”³³.*

³² Enzo Carli, *Vivere Senigallia*, 2 febbraio 2009.

³³ Tra i principali cataloghi di Mario Giacomelli: AA.VV. *26 fotografi italiani, IV mostra di fotografia "Città di Spilimbergo"* Tipografia Ciussi, Udine, 1957; Catalogo della mostra alla Galleria Aixelà, Barcellona, 1962; *Photography 63. An international exhibition in New York*, 1963; *Looking at photographs. 100 pictures from the collection of the Museum of Modern Art*, 1963; A. Arcari (a cura di), *Mario Giacomelli*, catalogo per la mostra personale al Circolo Fotografico Milanese, 1964; John Szarkowski (a cura di), *Breve omaggio a Mario Giacomelli* con recensione Di Paolo Monti, Novara, 1966; Giuseppe Turrone (a cura di), *Mario Giacomelli*, Ascoli Piceno, 1976; *Images des Hommes*, Bruxelles, 1978; L. Discepoli, P. Verdarelli, F. Orsolini, *Mario Giacomelli*, catalogo della mostra al palazzo comunale di Camerino, 1980; Luigi Crocenzi, *storie di terra*, Jesi, 1980; Angelo Schwarz, *Mario Giacomelli fotografie*, ed. Priuli e Verlucca, Pavone Canavese, Torino, 1980; Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Mario Giacomelli*, catalogo critico a cura di C.S.A.C., Parma. - Ed. Feltrinelli, Milano, 1980; *Mario Giacomelli - I grandi fotografi*, Fabbri Editori, Milano, 1983; *Mario Giacomelli*, The friends of photography, Carmel, California, 1983; *Mario Giacomelli*, Catalogo della mostra al Centro Internazionale di Brera, Ed. Baldini, Milano, 1984; J. Dieuzaide, *Mario Giacomelli*, Galerie Municipale du Chateau d'Eau, Toulouse, 1985; Alistair Crawford (a cura di), *Mario Giacomelli*, Photo Poche 19, Centre National de la Photographie, Parigi, 1986; E. de Tullio, *Mario Giacomelli risponde a Emilio de Tullio*, Solart Studio, Milano, 1987; Enzo Carli, *Il reale immaginario di Mario Giacomelli*, Il lavoro editoriale, Ancona, 1988; Giovanna Calvenzi (a cura di), *A Silvia/L'infinito. Mario Giacomelli racconta*, Edizioni 3nta3, Fermo, 1988; F. Adornato, G. Plastino, L. M. Lombardi Satriani, *Franco Costabile, Il canto dei nuovi emigranti, foto di Mario Giacomelli*, Jaca Book, Milano, 1989; Giorgio Gabriele Negri, *Storie di terra. Mario Giacomelli*, CittàStudi Milano, 1992; Ida Giannelli e Antonella Russo, *Mario Giacomelli*, catalogo della mostra al Castello di Rivoli, Ed. Charta, 1992; R. Ciprelli, *Metafore dell'assenza. Fotografie 1956-1991*, Pescara, 1992; Carlo Bo (a cura di), *Preghiera e poesia. Interpretazioni fotografiche di Mario Giacomelli*, Arti grafiche editoriali, Urbino, 1992; *Felicità raggiunta, si cammina. Mario Giacomelli racconta*, catalogo Mostra edizioni Coop litografica studio linea, Capodarco di Fermo, 1992; A. C. Quintavalle (a cura di), *Muri di carta*, ed. Electa, Milano, 1993; Ken Dami, *Mario Giacomelli immagini inedite*, edizioni del museo, Brescia, 1993; E. Taramelli, *Mario Giacomelli*, ed. Contrejour, Parigi, 1993; *Mario Giacomelli*, a cura di ed. Matasci-Tenero, 1994; *Mario Giacomelli* di L. Mozzoni; A. Ginesi. Rotary International. C. Guarda (a cura di), Arti grafiche jesine, 1994; O. Remi, *Mario Giacomelli. 50 anni di fotografia*, St. Paul Jounieh-Beirut, 1994; R. Sanesi, *Mario Giacomelli. Omaggio a Spoon River*, Edizioni Motta Fotografia, Milano, 1994; *Mario Giacomelli. Prime opere. Vintage Photographs 1954 - 1957*, Photology Milano, 1994; *Mario Giacomelli. Quarant'anni di fotografia. 1954 - 1994*, Ispra., 1994; Enzo Carli, *Giacomelli. La forma dentro*, catalogo della mostra del Comune di Senigallia, ed. Charta, Milano, 1994; K. Steinorth (a cura di), *Mario Giacomelli. Fotografie 1952-1995*, Museo Ludwig, Colonia, 1995; Marco Lion (a cura di), *Mario Giacomelli. La Terra, la Materia. Visioni di Calabria*, Abramo Editore, Catanzaro, 1996; A. Pellegrino (a cura di), *Mario Giacomelli. Motivo suggerito dal taglio dell'albero*, Bellabarba Editore, Macerata., 1997; Germano Celant (a cura di), *Mario Giacomelli*, Catalogo della retrospettiva al Palazzo delle Esposizioni, Roma, Ed. Logos per Photology, 2001; Sandro Genovali, *L'evocazione dell'Ombra. Mario Giacomelli*, Ed. Charta, Milano, 2002; *Paesaggi. Mario Giacomelli - Franco Fontana*, Edizioni Gribaudò, 2003.