

Committenza, fotografia e crisi della rappresentanza politica territoriale

William Guerrieri

1. Committenza pubblica e fotografia nel primo decennio del Duemila in Italia

In occasione della firma della Convenzione Europea del Paesaggio, a Firenze, nel 2000, si tenne una mostra dal titolo *Luoghi come paesaggi*¹, con opere provenienti da sei fra i più significativi progetti pubblici realizzati in Europa negli anni Novanta². Le sei esperienze d'indagine incluse nella mostra (Archivio dello spazio, Ekodok-90, Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea, Mission Photographique Transmanche, Osservatorio Venezia-Marghera e Vinex Photo Project) ben rappresentavano una varietà di approcci e metodi di direzione e una significativa selezione di lavori prodotti da autori di fama nazionale ed internazionale.

Come era già emerso nella ricerca sui progetti d'indagine pubblica condotta dal Nederlands Foto Instituut (NFI) nel 1998 con *SubUrban Options*, in ognuno dei progetti presentati apparvero evidenti la dimensione territoriale locale o al massimo regionale delle indagini e la natura dei soggetti committenti, che erano in gran parte gli enti politici ed amministrativi dei rispettivi territori. Tuttavia, in quasi tutti i progetti presentati le indagini già consideravano gli effetti che la globalizzazione aveva avuto sui territori e osservavano come le identità culturali fossero minacciate da tali trasformazioni.

Se la Convenzione Europea di Firenze stabiliva che la nozione di paesaggio avrebbe dovuto tenere in considerazione anche la percezione e l'esperienza che gli abitanti, la mostra testimoniava come la fotografia contemporanea considerasse già parte integrante del paesaggio tutti gli aspetti del costruito, come gli spazi urbani, gli interni e perfino le stesse immagini conservate negli archivi. Inoltre, si registrava nel lavoro di alcuni autori in mostra (Lewis Baltz, Jean-Louis Garnell, Oscar Van Alphen, Hans Werlemann) l'interesse per l'integrazione della fotografia con vari media, come il video, la scrittura e la grafica, come risposta al tema della comprensione di una realtà che si era fatta troppo complessa per essere analizzata attraverso le forme classiche della documentazione.

La fotografia di documentazione aveva avuto un periodo di grande trasformazione negli anni Novanta. Due progetti di committenza pubblica avviati in Italia – il primo, l'Archivio dello spazio, a metà degli anni Ottanta e il secondo, Linea di Confine, sul finire dello stesso decennio – esprimono altrettante posizioni sulla fotografia come “documento”³ e il ruolo del fotografo nell'indagine pubblica che qui cerchiamo di riassumere, in quanto avranno un ulteriore importante sviluppo nei progetti d'indagine del primo decennio del Duemila.

Il Museo di Fotografia Contemporanea⁴ di Cinisello Balsamo, con la direzione di Roberta Valtorta, realizza, dai primi anni Duemila, una serie di progetti di ricerca superando la metodologia d'indagine finalizzata alla documentazione dei beni architettonici ed ambientali della Provincia di Milano, che aveva caratterizzato il decennale progetto *Archivio dello spazio* (1987-1997). Dopo *Milano senza Confini* (1999), con *Idea di Metropoli* (2000-2002) affida a otto giovani fotografi italiani l'incarico di lavorare “sull'idea di metropoli”, in quanto si ritiene che la fotografia, per le nuove generazioni, si sia allontanata dall'idea di documento ed esprima piuttosto una “esperienza

¹ W. Guerrieri, G. Guidi, M. R. Nappi (a cura di), *Luoghi come paesaggi. Fotografia e committenza pubblica in Europa negli anni '90*, Comune di Rubiera /Linea di Confine editore, Rubiera, 2000.

² L'idea di realizzare la mostra con la selezione di un gruppo di progetti di committenza pubblica europei ebbe origine dalla ricerca condotta su tali progetti nel 1998 dal Nederlands Foto Instituut (NFI) e pubblicata in *SubUrban Options*, NFI, Rotterdam, 1998.

³ Si veda a tal proposito anche il mio *Attualità del documentario* in R. Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino, 2013, pp. 193-256.

⁴ Museo di Fotografia Contemporanea (www.mufoco.org).

individuale”⁵. Seguirà *Storie immaginate in luoghi reali* (2007), dove agli autori invitati viene chiesto espressamente di sviluppare la ricerca a partire da una “motivazione personale”. Il tema della libertà del fotografo sottoposta a vari limiti, lungamente dibattuto all’interno dell’*Archivio dello spazio*, sembra dunque tradursi nella presa d’atto della fine della fotografia come “documento” e nella constatazione che la committenza pubblica, a seguito del nuovo ruolo assunto dal fotografo come artista in una scena culturale completamente cambiata, diventa “un contenitore di solitudini creative”⁶. A partire dalla fine del decennio, il Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo approderà con convinzione a progetti definiti di “arte pubblica”, dove l’artista incaricato è chiamato a coinvolgere il pubblico e i cittadini nella realizzazione delle opere, realizzate con diversi media come la carta stampata, il video e l’installazione⁷.

In questo stesso decennio, Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea⁸, un’associazione culturale nata nel 1989 e formata da enti pubblici delle province di Reggio Emilia e Modena, con la direzione di Paolo Costantini, riafferma un modello d’indagine nell’ambito della committenza che pone al centro della ricerca la figura dell’autore e il “progetto”. Per Costantini assumere l’“ambiguità costitutiva” della fotografia come natura propria del mezzo significa vanificare la contrapposizione fra fotografia come espressione artistica e come documento⁹. L’atto del fotografare, come “ridefinizione del proprio campo di osservazione e rigenerazione delle nostre capacità di lettura”, trova il suo compimento nel Laboratorio di fotografia di Linea di Confine¹⁰, aperto alla partecipazione di giovani autori, nel quale al fotografo incaricato è chiesto di definire il proprio “progetto” visivo. Coordinata da un gruppo di lavoro composto da fotografi, urbanisti e storici della fotografia, Linea di Confine ha come interlocutori enti pubblici e soggetti privati del territorio, con i quali condivide le indagini e ha ricevuto il sostegno finanziario necessario per realizzare la produzione di mostre e pubblicazioni. Le opere prodotte e raccolte nella collezione rappresentano una documentazione di grande valore culturale ed artistico sulle trasformazioni economico-sociali della Regione Emilia-Romagna¹¹ e attestano il ruolo “pubblico” che la fotografia può assumere nell’ambito della committenza.

Dopo una lunga serie d’indagini territoriali accompagnate dai Laboratori di fotografia negli anni Novanta e dall’indagine del 1999 e 2000 sul tracciato viario della via Emilia che attraversa l’intera Regione¹², il tema delle infrastrutture torna al centro di un’indagine *in progress* dal 2003 al 2009, sulla costruzione della nuova linea ferroviaria ad alta velocità (TAV) dal titolo *Linea veloce Bologna-Milano*¹³. Il carattere provvisorio dei cantieri, l’idea di progresso e il “rischio” derivante dall’impatto ambientale e dalla vulnerabilità dell’opera e la “ricostruzione” del paesaggio sono alcuni dei temi proposti e affrontati dagli autori in un dialogo libero da costrizioni. Con la stessa metodologia d’indagine, Linea di Confine si è confrontata in seguito con la committenza del

⁵ R. Valtorta, *L’Archivio dello spazio*, in R. Valtorta (a cura di), *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, Lupetti, Milano, 2009, p. 75.

⁶ Ivi, p. 78.

⁷ Si vedano a tal proposito Matteo Balduzzi, *Narrazioni collettive dello spazio pubblico*, in R. Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, cit., pp. 257-331.

⁸ Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea (www.lineadiconfine.org).

⁹ P. Costantini, *Cultura dell’architettura, cultura della fotografia: seconde inquietudini*, in A. Sacconi (a cura di), *Beni architettonici e ambientali: l’immagine fotografica*, Unicopli, Milano, 1991, p. 83.

¹⁰ I Laboratori di fotografia che hanno accompagnato le indagini territoriali di Linea di Confine sono stati uno spazio aperto alla discussione e alla ricerca sul ruolo documentario della fotografia. Nell’arco di dieci o quindici giorni, i giovani autori partecipanti erano tenuti a sviluppare un proprio progetto visivo, esposto nella mostra conclusiva del laboratorio insieme al lavoro del fotografo incaricato.

¹¹ Th. Seelig e U. Stahel (a cura di), *Trans Emilia. The Linea di Confine Collection: a Territorial Reconnaissance of the Emilia-Romagna*, Christoph Merian, Basel, 2005.

¹² W. Guerrieri (a cura di), *Via Emilia. Fotografie, luoghi e non luoghi 2*, Comune di Rubiera / Linea di Confine editore, Rubiera, 2000.

¹³ Si veda la collana W. Guerrieri e T. Serena (a cura di), “Linea veloce Bologna-Milano”, Linea di Confine editore, Rubiera, 2003-2009.

Consorzio Venezia Nuova per una ricerca sulla costruzione del MOSE, l'opera in difesa di Venezia¹⁴.

Altre committenze pubbliche sono organizzate in questo decennio in Italia da associazioni, enti, musei, festival e fondazioni ma diventa difficile in questa sede darne un adeguato resoconto¹⁵. Certamente dobbiamo però ricordare l'intervento dello Stato italiano, che organizza alcune campagne d'indagine sul territorio nazionale dal 2003, prima con la Direzione generale per l'architettura e l'arte contemporanea (DARC) del Ministero per i beni e le attività culturali e poi il Museo MAXXI,¹⁶ intraprendendo una serie di programmi di ricerca affidati a un consistente gruppo di fotografi italiani sui settori di intervento del museo, ovvero il paesaggio, il territorio, l'urbanistica e l'architettura, con la finalità anche di costituire una collezione fotografica¹⁷. Se in Italia negli anni Settanta e Ottanta le trasformazioni erano state diffuse e meno appariscenti, i cambiamenti che a partire dagli anni Novanta investono un territorio storicamente fragile sembrano essere, come confermano anche le indagini intraprese dal MAXXI, più impattanti ed estese su scala sovranazionale. Queste trasformazioni avranno delle conseguenze rilevanti nel primo decennio del Duemila sulla committenza pubblica, sulla nascita di nuovi soggetti autocommittenti e su una nuova funzione documentaria assunta dalla fotografia nei progetti multidisciplinari.

2. Globalizzazione e “nuovo realismo” nei progetti multidisciplinari

Gli anni Novanta coincidono in larga misura con un crescente interesse per gli spazi urbani e lo sviluppo delle megalopoli, nelle quali va concentrandosi la maggior parte degli abitanti del pianeta. Attorno alle metropoli contemporanee si sviluppano nuovi interessi politici ed economici. A ciò fa seguito un'attività di ricerca di studi d'architettura e network di artisti, nella quale la fotografia diventa funzionale al lavoro multidisciplinare.

Una significativa presa di distanza dalla fotografia che in Italia, ma anche in Europa, aveva rappresentato negli anni Novanta il paesaggio e la città contemporanea, viene dall'architetto Stefano Boeri, cofondatore del collettivo Multiplicity¹⁸. In occasione della mostra *Instant city: fotografia e metropoli* che si tiene al Centro Pecci¹⁹ di Prato, Boeri sostiene che un “paradosso insito nel rapporto tra fotografia e città contemporanea nasce infatti dall'assoluta inutilità o, peggio, dall'effetto di nascondimento che proviene oggi dalla maggior parte della cosiddetta ‘fotografia di paesaggio’, che continua imperterrita a svolgere un esercizio di paziente e inutile rinominazione del territorio”²⁰.

¹⁴ A. Frongia (a cura di), *Stephen Shore. Mose: a Preliminary Report*, Linea di Confine, Rubiera, 2011 e Tiziana Serena (a cura di), *Walter Niedermayr. Mose*, Linea di Confine, Rubiera, 2011.

¹⁵ A tal proposito si veda R. Valtorta, *In cerca dei luoghi (non si trattava solo di paesaggio)*, in R. Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, cit., pp. 3-108

¹⁶ MAXXI (www.maxxi.art).

¹⁷ I progetti realizzati sono *Atlante italiano 003. Ritratto dell'Italia che cambia* (2003), che partendo dalla nozione di città diffusa, diluita lungo le grandi infrastrutture, individua per le indagini dieci punti nevralgici del territorio italiano, *Sguardi contemporanei. 50 anni di architettura italiana* (2004), un progetto d'indagine su dieci architetture italiane affidate allo sguardo di dieci fotografi, *Cantiere d'autore* (2004-2008) sulla produzione *in progress* di fotografie riguardanti il cantiere del MAXXI, *Atlante italiano 007. Rischio paesaggio. Ritratto dell'Italia che cambia* (2007), che mette al centro dell'indagine il tema del “rischio” che deriva dallo sviluppo economico incontrollato, dall'abusivismo, dall'abbandono di strutture edilizie e dal consumo turistico. Si veda F. Fabiani (a cura di), *MAXXI Architettura. Fotografia. Le collezioni*, Electa, Milano, 2010.

¹⁸ “Multiplicity” è una agenzia di ricerca con sede a Milano, creata da Stefano Boeri, Francisca Inzulza, Francesco Jodice, Giovanni La Varra, John Palmesino, Lorenzo Romito, Carole Schmit e Paolo Vari.

¹⁹ Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci.

²⁰ S. Boeri, *Alcuni paradossi nel rapporto tra fotografia e città contemporanea*, in F. Maggia (a cura di), *Instant city: fotografia e metropoli*, Baldini & Castoldi, Milano, 2001. Nella nota 5 al testo, Stefano Boeri elenca i progetti di

Risulta evidente, da queste affermazioni, la generale insoddisfazione per chi opera nell'ambito dei progetti di analisi e trasformazione urbana, per una fotografia troppo problematica, divenuta troppo soggettiva, talvolta abituata ad interrogarsi sul proprio statuto, inadatta a partecipare ad un lavoro multidisciplinare.

Al fine di realizzare un'analisi dello spazio urbano che superasse il tradizionale paradigma zenitale della rappresentazione disciplinare, Boeri aveva proposto di costruire degli "atlanti eclettici"²¹, ovvero dei "montaggi di rappresentazioni" nei quali concorrono testi, planimetrie, elaborati grafici, fotografie e video. La perdita di autorialità richiesta ai fotografi, al fine di immettere la fotografia nel flusso delle informazioni contenute nell'"atlante eclettico", emerge come uno dei tratti distintivi di *Multiplicity*, così come di altri progetti di ricerca a carattere multidisciplinare che si svilupperanno nel decennio.

Il progetto *Mutations*²², presentato da Rem Koolhaas con *Multiplicity* nel 2002 a *Documenta XI*, a Kassel, è stato paragonato a un ipertesto, dove è possibile muoversi attraverso il vasto apparato documentario costituito da testi, diagrammi, fotografie, raccolti e organizzati da architetti, artisti, urbanisti ed economisti attraverso la rete²³. Come è stato osservato da Nicola Privileggio, *Mutations* ha inteso presentare ad "un pubblico vasto una serie di temi senza il filtro che deriva dai linguaggi codificati e delle categorie concettuali dell'architettura e dell'urbanistica. Si coglie in questo sforzo comunicativo un esercizio di azzeramento degli strumenti e del vocabolario tradizionalmente utilizzati da queste discipline per descrivere le città"²⁴. Le osservazioni di Privileggio risultano pertinenti anche al ruolo che la fotografia viene ad assumere nel contesto comunicativo dell'evento. L'azzeramento del vocabolario delle discipline adottate riguarda infatti il medium stesso, che viene utilizzato come semplice fonte d'informazioni, sia quando è autoriale, sia quando proviene da fonti archivistiche o giornalistiche. La rete, come sistema di raccolta di dati di natura post-ideologica, gioca poi un ruolo importante, in quanto sembra far valere la forza della "realtà" espressa dai dati, così come dalla fotografia, sulle costruzioni astratte.

Un altro progetto di ricerca che sul finire dello stesso decennio utilizza similmente a *Multiplicity* fotografie d'autore, fotografie istantanee, riproduzioni d'immagini di giornali cittadini e foto d'archivio è *Migropolis. Venice as Atlas for a Global Situation*, prodotto nell'ambito dell'attività didattica dell'Università IUAV di Venezia. L'oggetto di studio di *Migropolis* è la migrazione, considerata come insieme di flussi, assumendo come campo d'indagine la città di Venezia in quanto paradigma di un fenomeno di dimensioni globali.

Diversi osservatori e recensori delle mostre che si susseguono nel primo decennio del Duemila parlano di un "nuovo realismo"²⁵, di progetti che si sporcano le mani con la realtà²⁶. Lo stesso Wolfgang Scheppe, ideatore e curatore di *Migropolis*, afferma che occorre disporre di "un'immagine cognitiva" e che la fotografia istantanea è percepita "come certezza sensoriale", a differenza di quella autoriale, che esclude, taglia e gerarchizza²⁷. Se si considera che nel progetto

fotografia di paesaggio che a suo parere hanno questa problematicità e sono l'Archivio dello Spazio, Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea, la Mission Photographique Transmanche, l'Osservatorio Venezia-Marghera e Vinex Photo Project.

²¹ S. Boeri, *Per un "atlante eclettico" del territorio italiano*, in *Sezioni del paesaggio Italiano*, Art&, Udine 1997.

²² R. Koolhaas e altri (a cura di), *Mutations*, Actar, Barcellona 2000.

²³ Le fotografie a volte sono d'autore e raggruppate in portfolio tematici, altre volte introducono le sezioni ispirandosi ad un immaginario tematico, oppure provengono da fonti diverse, citate in fondo alla pubblicazione ed illustrano i testi. La sezione *USE (Uncertain States of Europe)*, curata da *Multiplicity*, presenta 26 casi di ricerca condotti da altrettanti network di ricerca in varie parti d'Europa, rappresentativi dei processi di trasformazione dello spazio urbano.

²⁴ N. Privileggio, *Tra "nuovo realismo" e ideologia: riflessioni dopo Mutations*, in <http://architettura.it/files/20001206/index.htm>.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Anna Detheridge parla di "nuovo realismo" in occasione della mostra *Arte pubblica in Italia. Lo spazio delle relazioni*. Fondazione Pistoletto, Biella 2003.

²⁷ Si veda l'intervista di Antonello Frongia a Wolfgang Scheppe dal titolo *Venezia globale*, pubblicata sul *Il Manifesto* del 15.11.2019.

Migropolis si produssero trentamila fotografie istantanee volutamente non autoriali, di cui duemila inserite nella mostra, affiancate da centinaia di mappe tematiche, infografiche, oltre a una grande quantità di immagini provenienti dalla stampa quotidiana cittadina, si comprende il tentativo di produrre una fruizione dei materiali esposti in cui la distanza critica e la capacità di lettura visiva sono inevitabilmente azzerate a favore di un “bagno di realtà”.

La nuova funzione “realista”, assunta dalla fotografia nelle indagini a carattere multidisciplinare nel primo decennio del Duemila, ha ricordato ad alcuni la fotografia militante degli anni Settanta e il lavoro di autori d’ispirazione marxiana, come Allan Sekula e Martha Rosler, che avevano preso una posizione critica verso il modernismo. Sekula aveva, già a partire dagli anni Ottanta, con *Fish Story*, affrontato la dimensione globale del territorio inteso come “territorio del capitale”. Il processo della sua documentazione risulta sì frammentario, costituito da fotografie, testi, riproduzioni di documenti, ma ricomposto in un montaggio che produce uno “spazio cognitivo”²⁸ di natura autoriflessiva, con un approccio che lo stesso Sekula definisce “realismo critico”. Come è stato osservato, l’espressione “realismo critico” unisce due parole che nel Novecento hanno avuto difficoltà a coesistere²⁹. Nonostante ciò nel lavoro di Sekula essa indica un metodo di lavoro che ha permesso di costruire delle rappresentazioni di fenomeni complessi, inaugurando nuove possibilità di ricerca³⁰.

Alle soglie del nuovo secolo, la problematicità di una fotografia abituata ad interrogarsi sui propri limiti e sul proprio statuto è considerata da architetti, urbanisti, sociologi e filosofi della contemporaneità troppo autoreferenziale e poco utile a rappresentare le trasformazioni in atto su grande scala. Se la ricerca multidisciplinare offre certamente la possibilità di uno scambio di conoscenze e metodi di ricerca fra diverse discipline e la possibilità di analizzare fenomeni complessi, dubbi ed interrogativi nascono quando si azzerano i vocabolari disciplinari e si annulla la distanza critica nella lettura dei materiali³¹. Questa criticità riguarda soprattutto i progetti multidisciplinari che attraverso montaggi di informazioni hanno prefigurato nuovi e imponenti ordini narrativi, mentre gli autori che utilizzano la strategia dei “montaggi di rappresentazioni”³² senza la finalità “comunicativa” dei progetti multidisciplinari hanno evidentemente la possibilità di esercitare una forma di controllo sul proprio progetto.

Trovo infine poco interessanti le discussioni sulla fine o la “morte” della fotografia di influenza post-modernista, che hanno tormentato il dibattito sulla fotografia anche in Italia. Queste prese di posizione talvolta sembrano essere il solo presupposto teorico che sta a fondamento di pratiche che nascondono la reale ideologia che le sostiene.

²⁸ Allan Sekula progettava la sua installazione come un ibrido di tre spazi: lo spazio della galleria d’arte, lo spazio della sala di lettura e quello della proiezione cinematografica, dove risulta importante il rispetto e la giusta distanza fra le immagini e i testi, in modo da permettere allo spettatore diverse modalità di fruizione.

²⁹ H. van Gelder & J. Baetens, *A Note on Critical Realism Today*, in *Critical Realism in Contemporary Art. Around Allan Sekula’s Photography*, Leuven University Press, Leuven, 2010.

³⁰ Occorre ricordare che il “realismo” in fotografia può essere solo un progetto e non un carattere connotato al medium. Occorre infatti distinguere fra “naturalismo” e “realismo” e rammentare come “una critica al naturalismo nella fotografia realistica abbia a che fare con la propaganda, implicita in ogni forma di comunicazione visiva”³¹. Si veda a tal proposito anche *Jorge Ribalta on Documentary and Democracy*, intervista di Guy Lane, 2 luglio, 2009, in <http://www.foto8.com/live/jorge-ribalta-on-documentary-and-democracy/>.

³¹ Interessante ricordare a tal proposito l’analisi critica di Hal Foster sulla superiorità culturale della mappatura cognitiva, che conduce l’osservatore a rimuovere la cultura dello studio, a conferma dell’autorità di chi la traccia. H. Foster in *The Return of the Real*, Cambridge, The MIT Press, 1996, ed.it. *Il ritorno del reale. L’avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano, 2006, pp. 191-194.

³² Come riflessione e contributo alla pratica dei “montaggi di rappresentazioni”, ho proposto di considerare il modello del “realismo documentario”, già utilizzato dallo storico della letteratura Raffaele Donnarumma in *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2014. Come afferma Donnarumma, “nella poetica documentaria iper-moderna, la fonte è esibita nella sua lettura e nella sua alterità e il racconto diventa plurivoco per statuto. Il documento è parola sociale, anzi è fondamento stesso della socialità”.

3. Autocommittenza e crisi della rappresentanza politica territoriale

Due aspetti sembrano essersi sviluppati di pari passo nel primo decennio del Duemila ed avere accompagnato la progressiva crisi della committenza pubblica in Italia: la nuova funzione documentaria assunta dalla fotografia, di cui abbiamo già detto, e il carattere autocommittente dei numerosi soggetti che a vario titolo hanno svolto indagini territoriali.

La storia della committenza pubblica in Italia ci fornisce una grande quantità di progetti d'indagine su cui riflettere e ci permette di trarre considerazioni utili per comprendere le ragioni culturali e politiche che l'hanno animata, in particolare dagli anni Ottanta, e che ne hanno determinato la crisi a partire dalla fine degli anni Novanta. Se lo Stato è intervenuto in Italia solo dal 2003 con progetti d'indagine sul territorio nazionale, enti territoriali come comuni, province, consorzi, biblioteche civiche, aziende turistiche, aziende sanitarie e altri hanno promosso e organizzato già a partire dagli anni Ottanta una grande moltitudine d'indagini fotografiche a carattere locale, soprattutto sulle trasformazioni che hanno interessato il paesaggio. Benché la fragilità di tali esperienze e la scarsa preparazione della committenza siano state più volte sottolineate³³, questa moltitudine di esperienze sta ad indicare come, in assenza dello Stato, ci sia stata in Italia, forse più che in altri paesi europei, una significativa e diffusa presenza sul territorio di soggetti pubblici committenti d'indagini. La ragione di questa presenza di soggetti pubblici è da ricercare nell'azione che le amministrazioni locali, soprattutto nelle aree del Centro-Nord del Paese, hanno svolto nella complessa gestione dello sviluppo economico e culturale dei territori³⁴.

Credo che si possa affermare che la crisi della committenza pubblica che si riscontra a partire dagli anni Novanta in Italia, per quantità e qualità degli interventi realizzati, sia da attribuire in gran parte alla crisi della rappresentanza politica territoriale. Oltre al generale discredito che colpisce la politica a causa dalle inchieste giudiziarie in Italia dai primi anni Novanta, si sviluppano per effetto della globalizzazione una serie di fenomeni di vasta portata come l'eclissi della sfera pubblica, la trasformazione dello spazio sociale³⁵ e ancora la trasformazione dello spazio politico in spazio mediatico³⁶. Molte analisi della fine del Novecento hanno sottolineato il carattere smaterializzato della nuova spazialità, il prevalere dei "flussi" sui "luoghi"³⁷ e il generale processo di "liquefazione" dei contesti dell'agire umano. Ne è conseguita la crisi dello spazio politico e del suo riferimento materiale, ovvero il territorio, e con essa la crisi della democrazia rappresentativa, che investe in particolare le forme organizzative territoriali e la loro capacità di essere politicamente rappresentative.

Oltre alla crisi della committenza pubblica, si assiste, nel primo decennio del secolo, al sorgere di varie iniziative di autocommittenza. Ci riferiamo non solo ai progetti prima descritti, quali Multiplicity, Migropolis e altri, che sono stati prevalentemente espressione dell'attività professionale di network di architetti, urbanisti e sociologi, ma anche alla nascita spontanea sul

³³ Per quanto riguarda i progetti pubblici realizzati negli anni Ottanta si veda R. Valtorta, *Fotografia e committenza pubblica*, in *Casabella*, n. 560, settembre 1989. Per quelli realizzati negli anni Novanta e Duemila si veda R. Valtorta, *In cerca dei luoghi (non si trattava solo di paesaggio)*, in R. Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, op. cit.

³⁴ Emblematico a tal proposito è il ruolo svolto dall'Istituto per i Beni Culturali (IBC) della Regione Emilia-Romagna negli anni Settanta, con una serie di censimenti fotografici finalizzati alla tutela e alla rivalutazione dei centri storici dei capoluoghi della regione, per i quali fu incaricato, fra gli altri, Paolo Monti. Si veda Andrea Emiliani, *Paolo Monti e i centri storici dell'Emilia Romagna*, in R. Valtorta (a cura di), *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, op. cit.

³⁵ È stato osservato da Marco Revelli come lo "spazio sociale", inteso come spazio delle interrelazioni umane, sia "in stretta simbiosi e diretta dipendenza con la tecnica", diventando in definitiva un "prodotto tecnologico" e subendo pertanto un profondo cambiamento. M. Revelli, *Post-Sinistra. Cosa resta della politica in un mondo globalizzato*, Laterza, Bari, 2014.

³⁶ M. Revelli, *Post-Sinistra. Cosa resta della politica in un mondo globalizzato*, op. cit., pp. 52-64.

³⁷ M. Castells, *The Rise of Network Society*, Blackwell, Cambridge (Mass.), 1996. Si veda anche A. Bonomi, *Sotto la pelle dello stato. Rancore, cura, operosità*, Feltrinelli, Milano, 2010.

territorio nazionale di gruppi e collettivi di fotografi³⁸. Per comprendere a fondo un fenomeno probabilmente tutto italiano, occorre innanzitutto distinguere queste attività di autocommittenza da quelle che hanno storicamente intrapreso i fotografi con le proprie attività di ricerca, anche a carattere sociale, in quanto le attività di questi gruppi hanno manifestato un carattere “pubblico”, probabilmente teso a colmare il vuoto lasciato dalla committenza pubblica.

Una prima constatazione è che questi collettivi spesso sono sorti per superare la condizione di precarietà occupazionale in cui vengono a trovarsi molti giovani fotografi, architetti, diplomati in discipline artistiche, al termine dei loro percorsi formativi. Molte volte si sono costituiti in occasione di workshop, mostre collettive o come forma spontanea di solidarietà verso eventi tragici, in una sorta di “logica dell’emergenza”, come è avvenuto per Confotografia³⁹, un progetto di ricerca che ha coinvolto oltre cinquanta fotografi, nato spontaneamente a seguito del terremoto che colpì L’Aquila nel 2013. Altri collettivi sono sorti attorno al tema del “rischio” causato dalle grandi infrastrutture, come Calamita/à⁴⁰ che nasce per ricordare la tragedia del Vajont del 1963, o come Planar⁴¹, che sorge come archivio delle fotografie dei gruppi “No TAV”, oppure Exposed⁴² che nasce nel 2013 in occasione dell’EXPO di Milano, per poi cessare la sua attività alla fine dell’evento. Il tema dell’indagine territoriale, associato allo svolgimento di workshop che autofinanziano l’attività del collettivo, è trattato con una certa continuità da gruppi come Deaphoto⁴³, oppure come Osservatorio fotografico⁴⁴ e Lugo Land⁴⁵, la cui attività si esprime anche con la produzione di mostre e la pubblicazione in proprio di libri fotografici.

Diversa è l’attività di gruppi o collettivi di autori che si costituiscono nella forma dell’agenzia, come Cesura⁴⁶, Planar⁴⁷, Terraproject⁴⁸ o Urban Reports⁴⁹, che operano in Italia e non solo, con modalità che si collocano fra la documentazione e il reportage, talvolta pubblicando in proprio l’esito delle indagini. Infine, oltre a tante altre, fra le iniziative condotte sul web da gruppi o collettivi va segnalata l’attività di piattaforme come Documentary Platform⁵⁰, nelle quali la presentazione di progetti di ricerca sul territorio si propone di favorire lo scambio di esperienze fra i fotografi su tematiche e approcci di ricerca.

Una osservazione ovvia, ma densa di conseguenze, è che molte di queste esperienze sono caratterizzate dall’assenza di ogni rapporto con un soggetto committente. Dobbiamo ricordare come il modello della committenza pubblica preveda la presenza di tre soggetti: il committente, il fotografo e un soggetto mediatore, rappresentato da una direzione artistica o tecnico-scientifica. Quest’ultimo svolge una funzione distinta da quella del curatore della mostra e del catalogo ed è una figura importante e spesso sottovalutata nel processo della committenza, rivalutata solo di recente nelle esperienze di arte pubblica. Si deve pertanto prendere atto che le esperienze di autocommittenza si caratterizzano per il fatto che, assumendo in un unico soggetto i tre ruoli prima distinti, diventano committenti, interpreti e al tempo stesso mediatori dei bisogni del territorio e dei suoi abitanti. Dunque, oltre all’occasionalità e alla fragilità che caratterizzano queste esperienze

³⁸ Per una rassegna su questi collettivi, gruppi ed agenzie si veda S. Rössl e M. Sordi (a cura di), *Sifest#23 laboratorio Italia atlante.it.*, Pazzini Editore, Rimini, 2014.

³⁹ Dal 20 al 26 settembre 2013, più di cinquanta fotografi si danno appuntamento a L’Aquila, senza incarico e a proprie spese, per partecipare a Confotografia (www.confotografia.net).

⁴⁰ Il progetto Calamita/à (www.calamita.net) è uno strumento d’indagine territoriale che ha come ambito di analisi la morfologia del territorio, l’orografia, le infrastrutture e l’architettura.

⁴¹ Planar (www.planar.ph).

⁴² Exposed (www.exposedproject.net).

⁴³ Deaphoto/Notturmi urbani (www.deaphoto.it) realizza ricerche sull’area metropolitana di Firenze.

⁴⁴ Osservatorio fotografico (www.osservatoriofotografico.it) organizza workshop e indagini nell’area di Ravenna.

⁴⁵ Lugo Land (www.lugoland.it) organizza indagini territoriali nell’area di Lugo.

⁴⁶ Cesura (www.cesura.it).

⁴⁷ Planar (www.planar.ph).

⁴⁸ Terraproject (www.terraproject.net).

⁴⁹ Urban Reports (www.urbanreports.org).

⁵⁰ Documentary Platform”(www.documentaryplatform.com).

d'indagine che principalmente si sostengono autofinanziandosi, è costantemente presente nel loro agire il problema del "patronato ideologico", messo già in evidenza da Hal Foster a proposito dell'agire dell'artista come antropologo⁵¹.

Tuttavia, da questa multiforme attività emerge anche con evidenza un persistente interesse nelle nuove generazioni di autori per le sorti del paesaggio inteso come bene comune, anche se sembra rappresentare un elemento di identità "locale" piuttosto che nazionale, così come era avvenuto con la generazioni di fotografi degli anni Ottanta⁵².

Se le forme di comunicazione adottate nella condivisione dei risultati delle indagini e nella promozione delle pubblicazioni si avvalgono prevalentemente, ma non solo, del web e dei social media, la dimensione territoriale, nella sua propria fisicità, è ancora presente nella percezione dei giovani fotografi e c'è forse quindi stata un'enfasi eccessiva nel teorizzare la "smaterializzazione" dello spazio sociale, inteso come spazio delle interrelazioni umane. Questa considerazione trova un'ulteriore conferma nella constatazione che molte di queste ricerche ricorrono ad una fotografia documentaria che rimandando, nelle soluzioni adottate, sia ai progetti multidisciplinari che a pratiche più autoriali, ripropone comunque la fotografia come "documento" e strumento di analisi e di rapporto con la realtà.

Se si riconosce con Aldo Bonomi l'attualità del conflitto fra i flussi economici, umani e culturali e i luoghi, ovvero i contesti e le società locali⁵³, l'indagine territoriale, anche nelle forme spontanee che si sono manifestate con l'autocommittenza, risponde alla necessità di produrre un processo di conoscenza, che ha tutte le caratteristiche di una "coscienza di luogo"⁵⁴. Nella nostra epoca di "disintermediazione" e di profonda crisi della sfera politica, le esigenze di riterritorializzazione che puntano a riscoprire la comunità hanno, a mio parere, la necessità di evolversi e di rapportarsi con la rappresentanza politica territoriale e di contribuire esse stesse al suo rinnovamento, indispensabile per il funzionamento di un qualsiasi sistema civile e democratico.

⁵¹ H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, in op. cit., pp. 201-203.

⁵² Devo questa osservazione ad Antonello Frongia.

⁵³ Si veda A. Bonomi, *Sotto la pelle dello stato. Rancore, cura, operosità*, op.cit., p.35.

⁵⁴ A. Bonomi, *Coscienza di classe, coscienza di luogo*, in Aa.Vv., *Sinistra senza sinistra. Idee plurali per uscire dall'angolo*, Feltrinelli, Milano, 2008, p. 128.