

Attualità del documentario

I. Premessa

Con la crisi della postmodernità, segnalata dall'attuale dibattito filosofico e culturale, il tema dell'emancipazione della realtà è tornato prepotentemente attuale¹. Alcuni anni fa il filosofo Paul Virilio ha dichiarato che "ci vuole un'estetica della finitezza del mondo, non della sua fine"², con un esplicito riferimento all'arte contemporanea, mediatica ed audiovisiva, la quale non produce maggiore visibilità, ma si è trasformata in una vera e propria arte dell'accecamento.

Anche Susan Sontag è tornata sul tema dell'erosione del senso di realtà, a proposito delle immagini sulle sofferenze causate dalle guerre, sostenendo che la "realtà continua ad esistere al di là dei tentativi di indebolirne l'autorità"³. Per la Sontag, questa nuova posizione è "una difesa della realtà e di quei valori, oggi in pericolo, che consentono di rispondere a essa più pienamente"⁴.

Finita l'epoca dell'autoreferenzialità e in via di esaurimento quella della spettacolarizzazione dell'informazione politico/sociale, costretta a considerare gli effetti della messa in rete delle immagini, alle prese con la necessità di instaurare un nuovo rapporto con il pubblico, la fotografia ha davanti a sé varie strade percorribili. Se si vuole uscire dalla derisione del senso del postmoderno, dall'impasse della spettacolarizzazione e da una vaga quanto inutile "dispersione estetica", che ha afflitto molta fotografia negli ultimi decenni, occorre ripensare al documentario.

Il documentario non ha una forma canonica, ogni volta la sua forma va conquistata a partire dalla necessità di un rapporto con la realtà e questa necessità è oggi forse dettata dal bisogno di una nuova emancipazione. In questi decenni è emerso un rapporto diverso fra immagine documentaria e realtà, favorito anche dalla critica postmodernista al moderno, attraverso le idee e gli scritti di critici ed artisti come Allan Sekula, Martha Rosler e Victor Burgin⁵.

Negli ultimi anni si è assistito al ritorno del reportage, ad una sua ibridazione con la fotografia di documentazione, ad una rinascita del cinema documentario ed ad una letteratura meno incline alla sperimentazione e più disposta al racconto, con una maggiore presa sulla realtà sociale⁶.

Una nuova concezione della testimonianza visiva, un ripensamento del rapporto fra la forma e il messaggio, il bisogno di rispondere ad un desiderio di oggettività, pur sapendo che ogni fotografia è una rappresentazione, propongono ciò che il critico francese Michel Poivert ha definito come una "etica del moderno"⁷, che sembra oggi caratterizzare diverse produzioni contemporanee.

Per Poivert, proprio il documentario può costituire "una risposta al mondo delle immagini sul terreno stesso delle immagini, l'unico sistema forse per opporsi al regno indiscusso dello spettacolo"⁸. La necessità negli anni Novanta di ricostruire un'etica dell'arte, proprio al culmine del successo del postmodernismo, ha riproposto in termini nuovi il recupero del rapporto arte/documento, attraverso l'attualizzazione della storia della corrente documentaria. Pubblicazioni e convegni hanno anche recentemente accompagnato nel tour europeo, che purtroppo non ha

¹ Si veda di M. Ferraris *Dal postmoderno al populismo*, in "Alfabeta" n. 02/2010.

² P. Virilio in un'intervista apparsa su "La Repubblica" del 12 maggio 2007. Si veda anche di P. Virilio, *L'Art à perte de vue*, Editions Galilée, Parigi, 2005; ed. it. *L'arte dell'accecamento*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2007.

³ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, 2003, p. 103.

⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁵ Cfr. F. Gierstberg, *From realism to reality? Documentary photography in the age of "post media"*, in *Documentary now! Contemporary strategies in photography, film and the visual arts*, Nai Publisher, Rotterdam, 2005.

⁶ Si veda a tal proposito il dibattito su uno scrittore come J. Franzen apparso su "La Repubblica" e "Il Sole 24 Ore" fra il 2011 e il 2012.

⁷ M. Poivert, *La photographie contemporaine*, Flammarion, Paris, 2010; ed. it. *La fotografia contemporanea*, Einaudi, Torino, 2011, p. 7.

⁸ *Ibid.*, p. 166.

interessato l'Italia, la riedizione della celebre mostra *New Topographics*⁹, che ha avuto tanta influenza dagli anni Settanta sulla fotografia internazionale.

Per l'attività che svolgo come coordinatore di Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea, uno dei principali progetti pubblici d'indagine fotografica sul territorio che si sono svolti in Italia dagli anni Novanta in poi e per il personale interesse che come autore ho avuto verso i temi dell'identità, dello spazio pubblico e della dimensione culturale e politica del territorio, ritengo sia giunto il momento di intraprendere una riflessione sul ruolo che ha avuto la cultura fotografia documentaria in questi ultimi decenni nel nostro Paese.

Si possono porre alcune semplici questioni per avviare una riflessione sull'attualità del documentario nella pratica fotografica. Ciò che è stato definito il paradosso del documentario, ovvero che le immagini che sembrano semplici documenti sono in verità delle astrazioni che per funzionare devono ingannarci sulla loro verosimiglianza, ha perso ogni rilevanza con l'avvento del digitale? La pratica fotografica del documentario può ancora essere utile alla conoscenza di una realtà che sembra essere diventata inafferrabile? Un'estetica documentaria, espressione di una rinuncia alle ambizioni artistiche, può andare a vantaggio di un nuovo rapporto con il fruitore delle immagini?

Con questo contributo tenterò di comprendere le difficoltà nell'uso di un termine, quale quello di fotografia documentaria nel dibattito sulla fotografia italiana di questi ultimi trent'anni. Cercherò poi di tracciare un quadro storico fra anni Ottanta e Novanta nel quale la pratica fotografica si è misurata nel nostro Paese con l'influenza del postmodernismo. In seguito, mi interrogherò sul significato che alcune strategie di documentazione degli anni Settanta hanno avuto nel lavoro degli autori degli anni Novanta, nelle indagini pubbliche di quello stesso decennio e nei progetti a carattere interdisciplinare condotti da nuovi soggetti dagli inizi del Duemila.

Mi soffermerò poi sull'esperienza di ricerca che Linea di Confine ha condotto a partire dagli anni Duemila e sull'idea di fotografia come pratica culturale. Infine, cercherò di individuare la persistenza e l'attualità delle forme del documentario nella ricerca e nel lavoro di alcuni autori italiani di questo ultimo decennio.

2. Lo "sdoganamento" di un termine

Il documentario nel nostro Paese sembra inevitabilmente richiamare, anche nei testi più recenti dedicati alla cultura fotografica italiana, oltre al neorealismo, il reportage e la fotografia professionale, con i relativi impieghi nel campo dell'illustrazione.

Le battaglie culturali svoltesi a partire dagli anni Settanta per portare la fotografia fuori dal limitato ambito amatoriale e professionale e le ricerche della nuova fotografia di paesaggio dei primi anni Ottanta hanno raramente fatto ricorso alla definizione di fotografia documentaria, evidentemente connotata troppo negativamente per la nostra cultura. Si è parlato con insistenza di un'identità italiana della fotografia di paesaggio, e non senza buone ragioni, tuttavia la premura di ribadire tale identità sembra sia stata mossa in tutti questi anni dalla necessità di rendere accettabile una presenza scomoda, qual è la fotografia, nel nostro sistema culturale.

Negli anni Ottanta il dialogo fra la fotografia e il sistema della cultura italiano avviene soprattutto attraverso la letteratura e l'architettura. Al sodalizio fra Luigi Ghirri e lo scrittore Gianni Celati si deve in larga misura l'affermarsi di una "geografia della letteratura"¹⁰, che ripropone il tema dello spazio attraverso un approccio interdisciplinare, di cui *Viaggio in Italia*¹¹ rappresenta un momento decisivo. Un rapporto di interazione con la nostra migliore letteratura viene proposto anche da Paolo Costantini, che ritrova in uno scrittore come Italo Calvino la dimensione autoriflessiva

⁹ B. Salvensen, *New Topographics*, Steidl, Gottingen, 2009.

¹⁰ A. Cortellessa (a cura di), *Narratori degli Anni Zero*, Ponte Sisto Editore, Roma, 2011, pp. 40-41.

¹¹ L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Il Quadrante, Alessandria, 1984.

dell'atto del vedere, “nella forma privilegiata dell'interrogazione”¹², individuando nell'opera di Guido Guidi l'autore italiano che più di altri assume questa modalità d'indagine.

Per quanto il rapporto fra fotografia e letteratura sia stato così fecondo in quegli anni da essere più volte richiamato a proposito dell'interesse che gli scrittori hanno in seguito avuto verso il tema della modificazione del paesaggio¹³, non vi è dubbio che tale rapporto abbia fatto parte di una strategia tesa a fare uscire da una sorta di ghetto la fotografia italiana. Come è stato osservato a proposito di una cosiddetta *new wave* fotografica italiana, “si capì che era necessario [...] crearsi dei collegamenti, più o meno espliciti con altri settori della vita culturale”, per superare ciò che è stata definita una “autarchica specificità fotografica”¹⁴. A distanza di anni, si può riconoscere che il tentativo di una visione interdisciplinare del paesaggio ha avuto esiti importanti, anche se non determinanti per il riconoscimento della fotografia nel sistema culturale italiano, mentre sembra avere dato nuove prospettive di ricerca alla letteratura italiana.

Rimane tuttavia irrisolto sul piano storico, se non occasionalmente e per alcune singole figure, il rapporto fra la nostra migliore fotografia e la cultura fotografica documentaria e il conseguente “sdoganamento” di un termine che è rimasto a lungo interdetto nel dibattito sulla fotografia italiana¹⁵. E' noto ad esempio l'interesse che Luigi Ghirri ha avuto per l'opera di autori come Walker Evans, Lee Friedlander e William Eggleston e vari esponenti della “New Color Photography” americana. E' altrettanto noto lo studio che Guido Guidi ha compiuto sull'opera di Walker Evans a partire dal 1971, mentre Gabriele Basilico mi confidò in più di un'occasione che il progetto *Ritratti di fabbriche* del 1978, venne ideato a seguito della pubblicazione *New Industrial Park Near Irvine* del 1972, di Lewis Baltz. Non vi è dubbio alcuno che le ricerche di Luigi Ghirri, così come quelle di Gabriele Basilico e Guido Guidi, per rimanere ad alcune delle figure più autorevoli del gruppo che ha partecipato alla mostra *Viaggio in Italia*, abbiano avuto nella tradizione fotografica documentaria, soprattutto americana degli anni Sessanta e Settanta, un importante punto di riferimento. Questa considerazione non riduce il contributo di originalità dei nostri autori e l'apporto decisivo della cultura italiana alle loro ricerche, come è stato ad esempio l'influenza degli studi di semiotica nella ricerca che Ghirri ha svolto per tutti gli anni Settanta, ma pone un problema storico che è sottovalutato da lungo tempo.

Occorre attendere fino al 1987 perché le riflessioni sulla fotografia di alcuni esponenti dei “New Topographics”¹⁶ espresse da Paolo Costantini in occasione della mostra *Nuovo paesaggio americano. Dialectical Landscapes*¹⁷, contribuiscano a qualificare la ricerca della migliore fotografia contemporanea.

Nel testo di presentazione alla mostra di Paolo Costantini, il “documento” fotografico¹⁸ viene presentato con la sua carica di ambiguità, che rappresenta la vera natura della fotografia, alla quale

¹² P. Costantini, *Percepire le differenze*, in “Fotologia” n. 5/1986, p. 80. L'espressione riportata da Costantini è tratta dal commento che G. Ficarra esprime su *Collezioni di sabbia* di I. Calvino. Ancora il rimando a I. Calvino è esplicito quando Costantini nello stesso testo invita la fotografia “ad una nuova disposizione verso le cose, una consapevole, metodica attenzione volta a distinguere nel flusso ininterrotto delle immagini, a riconoscere delle differenze”.

¹³ Si veda a tal proposito *Narratori degli Anni Zero*, op.cit. Si veda anche G. Falco, *Sguardi italiani. Dalle foto di Ghirri alla “paesologia”*, in “La Repubblica”, 6 Gennaio 2013.

¹⁴ C. Marra, *La sovversiva normalità dello sguardo. Fotografi italiani di paesaggio degli anni Ottanta*, in M. Galbiati, P. Pozzi, R. Signorini (a cura di), *Fotografia e paesaggio*, Guerini & Associati, Milano, 1996, p. 87.

¹⁵ Anche un volume per certi aspetti molto interessante come quello di A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Einaudi, Torino, 2011, trascura il tema della fotografia documentaria, non solo in rapporto alle origini del neorealismo (vedi pag. 8 e pag. 82 nota 7), ma soprattutto in relazione alla fotografia italiana degli anni Settanta e Ottanta.

¹⁶ Per “New Topographics” intendo riferirmi al gruppo di fotografi che partecipò alla celebre mostra del 1975, ovvero R. Adams, L. Baltz, B. and H. Becher, J. Deal, F. Gholke, N. Nixon, J. Schott, S. Shore e H. Wessel Jr.

¹⁷ P. Costantini, *Identificazione di un paesaggio*, in P. Costantini, S. Fuso, S. Mescola (a cura di) *Nuovo paesaggio americano. Dialectical landscapes*, Electa, 1987. I fotografi in mostra sono: R. Adams, L. Baltz, W. Eggleston, J. Gossage e S. Shore.

¹⁸ P. Costantini, *Identificazione di un paesaggio*, in op. cit. Sul documento fotografico e la sua carica di ambiguità Costantini fa un esplicito rimando alla lettura che L. Baltz propone di *The New West* di R. Adams in “Art in America”, Marzo-Aprile, 1975.

si riconosce la “potenzialità di rigenerare le nostre capacità di lettura” e al fotografo quella di “ridefinire il proprio campo d’osservazione”.¹⁹ Costantini si sofferma inoltre sull’“apparenza di neutralità nella volontà descrittiva dei fotografi”²⁰ con riferimento alla letteratura di Borges e all’arte concettuale di Ed Ruscha.

Com’è noto, nel dibattito che segue la presentazione della mostra, Celati e Ghirri esprimono delle critiche nei confronti della “fiducia descrittiva” della fotografia americana e della conseguente perdita di “profondità della visione”.²¹ Il riferimento che Ghirri utilizza a proposito “dell’anestesia dello sguardo per eccesso di descrizione”²² sembra riguardare l’uso del grande formato da parte di alcuni degli autori in mostra²³. Tuttavia, si può supporre che questa osservazione critica si riferisca alla condizione dello “sguardo” in un’epoca satura dalle immagini dei media, un tema profondamente sentito a livello culturale nella seconda metà degli anni Ottanta, più che ad una vera e propria presa di distanza da una tradizione.

Il rapporto abbastanza fecondo fra la fotografia e la cultura italiana, disposta ad accogliere le sollecitazioni di una *nouvelle vague* fotografica sul tema dello “sguardo” e della descrizione dell’esterno²⁴, non sembra tuttavia sufficiente per ottenere un riconoscimento all’interno del sistema dell’arte. I migliori autori si orientano verso la produzione di libri fotografici, che diventano lo strumento principale per ottenere visibilità e notorietà presso un pubblico in crescita, mentre l’accesso alle istituzioni museali rimane in Italia occasionale.

Si deve attendere la fine degli anni Ottanta affinché una serie di contributi critici e storici in Europa restituiscano piena dignità alla fotografia documentaria e alle esperienze di ricerca sviluppate in quegli anni. Questo risultato è certamente favorito in Francia dall’avvenuta istituzionalizzazione della fotografia documentaria, riconosciuta come forma d’arte, attraverso il progetto della Mission Photographique de la DATAR²⁵, e in Germania dall’affermazione nel mercato dell’arte della prima generazione della scuola dei Becher. I Becher introducono lo studio dell’opera di Stephen Shore²⁶, uno dei maggiori esponenti della fotografia americana documentaria, all’interno del loro insegnamento già nella seconda metà degli anni Settanta e promuovono nel 1976 la prima mostra di Shore in Germania alla Kunstalle di Düsseldorf, con fotografie provenienti dalla loro collezione. Come è stato recentemente documentato con la mostra *Der Rote Bulli* nel 2010 a Düsseldorf, il lavoro di questo autore avrà una grande influenza sulla prima generazione di studenti come Andreas Gursky, Axel Hütte e Thomas Ruff²⁷.

La situazione che viene a crearsi agli inizi degli anni Novanta in Europa è decisamente favorevole alla fotografia che si riconosce nella cultura documentaria e opere riconducibili a tale tradizione fanno la loro apparizione nelle gallerie e nei musei²⁸. Occorre sottolineare come ciò avvenga proprio al culmine dell’ascesa del postmodernismo negli Usa ed in Europa, quando si riteneva che la cultura fotografica documentaria fosse ormai superata.

Se ripensiamo alla situazione italiana degli anni Ottanta nel quadro europeo appena delineato, possiamo ritenere che il lavoro del gruppo di autori della cosiddetta nuova fotografia italiana sia contemporaneo, se non in anticipo di alcuni anni, rispetto alla ripresa del documentario in Europa.

¹⁹ P. Costantini, *Identificazione di un paesaggio*, cit., p. 13.

²⁰ Ibid., p. 13.

²¹ L. Ghirri, *Il punto di scomparsa*, 1987, in P. Costantini e G. Chiaramonte (a cura di), *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un’autobiografia*, SEI, Torino, 1997., p. 98.

²² L. Ghirri, *Il punto di scomparsa*, cit., p. 98.

²³ Si veda a tal proposito G. Guidi, *Due o tre cose che so di Paolo e del suo “supplemento di intensità”*, in T. Serena (a cura di), *Fra le carte della fotografia. Inventario dell’archivio Paolo Costantini (1959-1997)*. Scuola Normale Superiore, Pisa, 2003.

²⁴ Si veda a tal proposito G. Bizzarri, E. Bronzoni (a cura di), *Esplorazioni sulla via Emilia. Scritture nel paesaggio*, Feltrinelli, Milano, 1986.

²⁵ M. Poivert, *La photographie contemporaine*, cit., p. 122-124.

²⁶ A tal proposito si veda l’importante intervista rilasciata dai Becher in H. Liesbrock (a cura di), *Stephen Shore. Photographs 1973-1993*, Schirmer Art Books, London, 1994.

²⁷ W. Lippert, C. Schaden (a cura di), *Der Rote Bulli*, NRW-Forum, Düsseldorf, 2010.

²⁸ Vedi F. Giestberg *From realism to reality? Documentary photography in the age of “post media”*, cit.

L'opera dei nostri migliori autori sembra avere scavalcato il postmodernismo (oppure averlo assimilato nella componente rappresentata da Ghirri e Celati) e, come è stato forse tardivamente riconosciuto, ha certamente segnato “un difficile ritorno al reale, proprio nell'epoca della simulazione”²⁹. Questo ritorno al “reale” della fotografia italiana è l'aspetto che più ci interessa e che rende necessario un ripensamento critico sulla fotografia che si sviluppa in Italia dalla metà degli anni Ottanta in poi.

Per questa fotografia non si trattò solo di “un atteggiamento mentale”³⁰, come è stato osservato, ma della necessità di trovare un rapporto con il paesaggio inteso come sede delle trasformazioni economiche e sociali, attraverso una nuova sensibilità ed un nuovo linguaggio.

3. Una nuova stagione di ricerche

Nonostante i risultati raggiunti dalla nostra fotografia già a partire dagli anni Ottanta, la debolezza delle istituzioni e la mancanza di progetti curatoriali su ampia scala non permettono ai nostri autori di essere conosciuti ed apprezzati come movimento in quegli anni cruciali in Europa e negli Usa, se non in rare occasioni³¹ e per alcune singole figure.

Il sostanziale isolamento della fotografia italiana nel contesto internazionale produce, alla fine degli anni Ottanta, la necessità di superare la difesa ad oltranza di un'identità espressa con forza da alcuni dei suoi esponenti e di creare un confronto con quanto accade in Europa e negli Usa. Fra le iniziative che si sviluppano alla fine del decennio, il progetto d'indagine territoriale Linea di Confine nasce proprio alla fine per rispondere a queste esigenze e per avviare un confronto aperto con fotografi americani ed europei con i quali riconosce di avere un comune percorso di ricerca.

Se in Europa, per tutti gli anni Novanta, la lettura storica della corrente documentaria produce un'intensa attività di studio e di ricerca³², in Italia un'interpretazione del lavoro dei nostri migliori fotografi degli anni Ottanta, che rilancia le posizioni postmoderniste, è dettata ancora dal tentativo di inserire la fotografia nel sistema dell'arte³³. La posizione critica di Claudio Marra sembra ad esempio, indirizzata prevalentemente verso quelle pratiche fotografiche “artistiche” che anche in Italia si diffondono nei decenni precedenti e che hanno anche nel fotoamatorialismo la loro massima diffusione. In realtà, fin dai primi anni Settanta, mentre la fotografia “artistica” e il reportage sono in una fase di netto declino, la fotografia in Usa ed in tutta Europa, Italia compresa, è profondamente influenzata dalle pratiche concettuali, senza dover essere utilizzata come *ready-made*.

Un profondo interscambio fra la fotografia degli anni Settanta e Ottanta e l'arte concettuale ha caratterizzato le migliori ricerche internazionali, come era avvenuto per il lavoro degli autori della mostra *New Topographics*, per gli allievi della scuola dei Becher³⁴ e per diversi autori italiani della cosiddetta nuova fotografia di paesaggio. A tal proposito è interessante la osservazione di fotografo americano, attento osservatore della fotografia europea, come Tim Davis a proposito di Guido

²⁹ Cfr. A. Frongia, *Grand Tour 900*, in “Il Manifesto” del 24 luglio 2012.

³⁰ Cfr. a tal proposito C. Marra, *La sovversiva normalità dello sguardo. Fotografi italiani di paesaggio degli anni Ottanta*, in op.cit., p. 88.

³¹ Una delle poche vetrine europee dedicate in quegli anni al gruppo di autori italiani è quella offerta da “Camera Austria” n. 14/1984. Si segnalano inoltre le singole partecipazioni a progetti pubblici d'indagine fra le quali quella di G. Basilico alla Mission Photographique de la DATAR e di O. Barbieri alla “Mission Photographique Transmanche”.

³² Cfr. M. Poivert, *La photographie contemporaine*, op.cit., p. 171.

³³ Si veda a tal proposito la lettura di C. Marra in *Fotografia e pittura nel Novecento*, op.cit., pp. 224 e 225, dell'opera di L. Ghirri e G. Guidi, dove parla di “una dimensione esperienziale” per la fotografia di L. Ghirri e “comportamentista” per la fotografia di G. Guidi.

³⁴ In circostanze più recenti, come in M. Paderni (a cura di) *Laboratorio Italia. La fotografia nell'arte contemporanea*, Johan Levi Editore, Milano, 2009, la lettura dell'opera degli allievi dei Becher è intrapresa certamente con poca cautela, dove si parla di “fotografia come rivelazione” di una realtà che si lascia rilevare semplicemente ponendo lo strumento di ripresa di fronte ad essa, come se tale punto di ripresa non fosse proprio della tradizione documentaria, ma piuttosto di un'operazione “estetica” sui generis.

Guidi. Davis nota come “Guidi rappresenti il cugino europeo più interessante della famiglia dei *New Topographics*. Se la scuola di Düsseldorf ne ha ereditato la freddezza e la distanza, Guidi ne ha appreso una fiducia lucida nell’obiettivo dell’apparecchio fotografico, come *trait d’union* fra lo stato interiore dell’artista e il mondo esterno fatto di luce sulle cose”³⁵.

La distinzione proposta fra il “fotografo-fotografo, come operatore rigidamente legato solo alle specificità tecniche del mezzo”³⁶, secondo la ben nota prospettiva modernista americana, e “l’artista che utilizza la fotografia con esplicito disinteresse verso gli apparati tecnici”³⁷, tipica della seconda metà degli anni Sessanta e poi Settanta, scompare già nel corso degli anni Ottanta secondo diversi storici e critici, fra i quali Jean-Francois Chevrier³⁸. Come ricorda anche Michel Poivert, a partire dagli anni Ottanta, “bisognava distinguere l’elemento nuovo, la fotografia intesa come arte contemporanea, da quello che fino ad allora era stato il punto di vista dell’ambiente fotografico stesso e dei suoi circoli”. In quegli anni, si diffonde una vera e propria sindrome della “non specificità” che ancora oggi distingue diverse pratiche artistiche in ambito fotografico.

Secondo una diversa prospettiva indicata dallo stesso Poivert, la fotografia, dopo essere stata incorporata nelle pratiche concettuali e poi postmoderne, è diventata se stessa, avendo assimilato ogni conoscenza sulla propria “originalità”³⁹. Ciò è avvenuto attraverso il superamento di una storia contraddittoria, “una storia duale, in cui la fotografia d’arte presentata nei musei era indifferente alla fotografia documento e al suo valore d’uso”⁴⁰. Secondo Michel Poivert, questa contraddizione è superata quando “l’arte concettuale ha dimostrato che il documento ha sufficienti virtù estetiche da riformare lo statuto stesso dell’opera d’arte”⁴¹. Come è noto, in seguito il riposizionamento della fotografia all’interno della sua stessa storia è avvenuto con la celebrazione della corrente documentaria attraverso le figure di Walker Evans e August Sander e con l’attualizzazione dello stile documentario in fotografia, soprattutto in quella americana, con le mostre *New Documents* del 1967 e di *New Topographics* del 1975.

Gli anni Novanta in Europa saranno quelli in cui la concezione di arte allargata dal concettualismo e l’affermazione della stilistica del documento nella fotografia artistica apriranno una stagione di ricerca che sarà oggetto di riflessione storica e critica fino al primo decennio degli anni Duemila. Si vedano a tal proposito il saggio di Olivier Lugon, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*⁴² del 2001, la raccolta di saggi *Documentary Now!*⁴³ del 2005, oltre ai cataloghi delle mostre *Cruel and Tender. The Real in the Twentieth-Century Photograph*⁴⁴ del 2003 e *Click doubleclick. The Documentary Factor*⁴⁵ del 2006.

In Italia si ha, dai primi anni Novanta, con Linea di Confine, uno dei maggiori laboratori europei sulla fotografia documentaria, con la presenza di alcuni protagonisti della fotografia documentaria come Michael Schmidt, Lewis Baltz, Stephen Shore⁴⁶, Frank Gohlke, John Davies e Axel Hütte

³⁵ T. Davis in occasione della recensione di Guido Guidi *A New Map of Italy*, Loosestrife Edition, Washington, 2011, pubblicata in “The Photobook Review”, Aperture/Foundation, Paris Photo, 2011, p. 21.

³⁶ Cfr. C. Marra in *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia “senza combattimento”*, Bruno Mondadori, Milano, 1999, pp. 58-59.

³⁷ Cfr. C. Marra in *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia “senza combattimento”*, cit., pp. 58-59.

³⁸ Cfr. J.-F. Chevrier in *Un’altra obiettività/Another Objectivity*, op.cit. pag. 28. In particolare nello stesso volume si veda l’intervista a Thomas Struth, che si dichiara fotografo e non un artista che usa la fotografia.

³⁹ Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, cit., p. 12.

⁴⁰ Ibid., p. 23.

⁴¹ Ibid., p. 24.

⁴² O. Lugon, *Lo stile documentario. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Mondadori Electa, 2008.

⁴³ Cfr., AA.VV., *Documentary Now!*, cit.

⁴⁴ E. Dexter, T. Weski (a cura di), *Cruel and Tender. The Real in the Twentieth-Century Photograph*, Tate Modern, Londra, 2003.

⁴⁵ T. Weski (a cura di), *Click doubleclick. The Documentary Factor*, Walther Koenig, Colonia, 2006.

⁴⁶ La presenza di S. Shore al “Laboratorio di fotografia #6” a Luzzara nel 1993 è di alcuni anni precedente il primo incontro che questo autore avrà a Düsseldorf con gli studenti dei Becher, avvenuto solo nel 1995, per quanto la sua opera fosse oggetto di studio da parte loro già dalla seconda metà degli anni Settanta.

(preceduti dagli italiani Guido Guidi e Olivo Barbieri)⁴⁷. I fotografi sono invitati da Linea di Confine, di cui Paolo Costantini è responsabile scientifico fino al 1997, anno della sua scomparsa, a produrre su aree circoscritte e limitate del territorio emiliano un “progetto fotografico”⁴⁸ ed inevitabilmente ad interrogare l’attualità della stessa fotografia documentaria.

Già nel 1987, Paolo Costantini aveva invitato a considerare il fotografico “come indagine e non come rappresentazione, così come la scrittura è interrogazione prima, molto prima, di essere discorso o romanzo”⁴⁹. “Il tema del paesaggio dunque, lontano dalle aspirazioni di genere delle tradizionali arti figurative, viene inteso piuttosto come “paesaggio della modificazione” (Costantini), che tutti noi possiamo osservare fuori dalle mura dei centri urbani storici, negli spazi conquistati dalla “città diffusa” che hanno invaso il nostro immaginario quotidiano”⁵⁰.

Ne uscirà un confronto aperto sul terreno della ricerca, che in molti casi rinnoverà la stessa pratica documentaria o ne mostrerà i limiti e le ambiguità in relazione alla rappresentabilità del contemporaneo o addirittura, per autori come Lewis Baltz e Michael Schmidt, ne sancirà in quegli anni la crisi irreversibile. Un’esperienza di ricerca, quella di Linea di Confine, che a dispetto della sua debolezza istituzionale tipica di molti progetti italiani, partecipa in modo autorevole al dibattito sulla fotografia documentaria che si svolge in questi anni in Europa, apportando anche un originale contributo alla didattica della cultura fotografica, attraverso l’esperienza dei Laboratori di fotografia⁵¹. Un decennio si era appena concluso e anche in Italia si diffuse la consapevolezza che gli anni Novanta sarebbero stati gli anni di un maggiore scambio di esperienze e di ricerche con l’Europa.

[primi 3 paragrafi estratti da “Attualità del documentario”]

⁴⁷ Per un resoconto sull’attività di Linea di Confine si veda Thomas Seelig e Urs Sthael (a cura di), *Trans Emilia. The Linea di Confine Collection: a Territorial Reconnaissance of the Emilia-Romagna*, Christoph Merian, Basilea, 2005. Si veda anche W. Guerrieri, G. Guidi, M. R. Nappi (a cura di), *Luoghi come paesaggi. Fotografia e committenza pubblica in Europa negli anni '90*, Linea di Confine, Rubiera, 2000. Per informazioni sulle pubblicazioni realizzate da Linea di Confine si veda il sito della associazione www.lineadiconfine.org

⁴⁸ Con il termine “progetto fotografico”, Costantini indicava nel lavoro del fotografo la messa in immagine di idee, “frammenti di scrittura articolati in un discorso coerente e possibilmente incisivo che evidenzia le potenzialità della fotografia”. Si veda a tal proposito P. Costantini, *Cultura dell’architettura, cultura della fotografia: feconde inquietudini*, in A. Sacconi (a cura di), *Beni architettonici e ambientali: l’immagine fotografica*, Unicopli, Milano, 1991, p. 81.

⁴⁹ P. Costantini, *Identificazione di un paesaggio*, cit., p.12.

⁵⁰ T. Serena “Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea”, in *Trans Emilia*, cit., p. 124.

⁵¹ Attraverso i “Laboratori di fotografia”, un ristretto numero di iscritti, partecipa attivamente alla realizzazione di un “progetto” di ricerca sul territorio con un aperto confronto con l’autore incaricato dell’indagine e per un periodo continuativo di circa 14 giorni. Al termine dell’esperienza le ricerche prodotte sono presentate al pubblico nel contesto della mostra conclusiva dell’indagine.