

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

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

ANTONELLO FRONGIA

Politica, modernismo e fotografia documentaria: una mostra a Madrid



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

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

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

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

novocentesco – gli anni Venti-Trenta e i Settanta – *Aún no* ambisce anche a illuminare la crisi globale iniziata nel 2007.

La mostra presenta una grande varietà di materiali e documenti – non solo fotografie, ma anche poster, riviste, libri e filmati – in un allestimento ‘poverista’, tipico degli anni Settanta, che sposta l’attenzione dall’*oggetto* al *discorso* fotografico. Ribalta, come scrive nella prefazione, enuclea alcune costanti di questa reinvenzione internazionale del documentario politico: il recupero o il riferimento alla fotografia operaia degli anni Trenta; l’emergere, attorno al 1968, del ‘collettivo’ fotografico come nuovo soggetto culturale e sociale; la nascita di progetti finanziati da enti pubblici o con finalità pubbliche; la messa in questione dei linguaggi visivi codificati e il rifiuto dell’opera come merce; la critica al potere delle istituzioni culturali e il nuovo rapporto di collaborazione diretta con il pubblico; la critica dello spazio urbano come spazio sociale e il “diritto alla città”, così come teorizzato in Francia da Henri Lefebvre.

Accompagna la mostra un volume di “saggi e documenti” che in una certa misura attualizza anche dal punto di vista editoriale alcune idee militanti del periodo in esame. Al saggio di inquadramento storico del curatore fa seguito un’ampia sezione, intitolata *Lotte documentarie nei “lunghi” anni Settanta*, che intreccia le testimonianze di prima mano di protagonisti di quell’epoca (come la stessa Martha Rosler e Fred Lonidier, che con Sekula animarono il “gruppo di San Diego”) con le ricostruzioni di storici e curatori contemporanei (Rosa Casanova, Duncan Forbes, Patricia Hayes, Sarah James, Silvia Pérez Fernández, Rolf Sachsse e Siona Wilson). Di particolare interesse è la parte antologica del volume, che raccoglie in ordine cronologico, per la prima volta, una selezione di quasi cinquanta contributi apparsi in riviste militanti come “The Worker Photographer”, “Arbeiterfotografie” e “Camerawork”; saggi di artisti-teorici, come *The Politics of Photography* di Jo Spence (1974) e *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary* di Sekula (1978); interventi di respiro anche storico, come *Since Realism There Was... (On the Current Conditions of Factographic Art)* di Benjamin H. D. Buchloh (1984), nonché una interessante relazione sulle “possibilità comunicative della fotografia impegnata” presentata da Sachsse a un convegno di Basilea nel 1987. Complessivamente, questa rassegna di testi rende conto di una elaborazione teorica piuttosto sofisticata, di impianto marxista ma non solo, su temi che paiono ritornare oggi di grande attualità anche nel nostro paese, come l’idea di un ruolo pubblico e ‘comunitario’ della fotografia (tuttavia ben distinto dall’idea di ‘arte pubblica’) e quella del fotografo inteso come ‘operatore’.

La mostra e il catalogo riservano anche all’Italia uno spazio non marginale. Esposte a Madrid, tra le altre, sono le fotografie di Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin sugli istituti psichiatrici, confluite nel 1968 in *Morire di classe*; alcuni pannelli originali dalla serie *Vivere a Milano* di Aldo Bonasia, del 1972-1976; la nota immagine degli scontri di Via De Amicis a Milano realizzata da Paolo Pedrizzetti il 14 maggio 1977. In linea con un quadro interpretativo che privilegia la strategia della ‘controinformazione’ come fattore distintivo della cultura italiana degli anni Settanta, sono ampiamente rappresentate anche riviste che a vario titolo hanno fatto uso della fotografia, quali “A/traverso”, “Impegno fotografico”, “Lotta Continua”, “Ombre rosse”, “Potere Operaio”, “Primo maggio”, “Re Nudo”, “Rosso” e “Skema”. Nel volume, invece, Ribalta ha scelto di riproporre solo tre contributi testuali, tutti del 1977: *Esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva*, originariamente incluso in *L’arma dell’immagine*, del Laboratorio di Comunicazione Militante (Tullio Brunone, Giovanni Columbu, Claudio Guenzani, Ettore Pasculli, Paolo Rosa); l’introduzione di Cesare Colombo alla mostra *L’occhio di Milano. 48 fotografi 1945/1977*, da lui curata alla Rotonda della Besana; il testo di presentazione di *Se non ci conoscete. La lotta di classe degli anni ’70 nelle foto di Tano*, un quaderno di fotografie di D’Amico realizzato per l’autofinanziamento del quotidiano “Lotta continua”.

La presenza italiana in questa rassegna internazionale risulta incongruamente appiattita sulle vicende del ’77. Tuttavia, proprio per questa ragione, *Aún no* potrà forse essere uno stimolo a

proseguire ed ampliare la ricostruzione dei nostri “lunghi” anni Settanta, già avviata da diverse mostre e pubblicazioni ma forse viziata da una distinzione storica tra generi e professioni, come quella che contrappone il *reportage* e la ricerca artistica, o la fotografia ‘sociale’ e quella ‘di paesaggio’. La critica alla fotografia come ‘documento’ proposta da Ribalta potrà rivelarsi un punto nodale dal quale ripartire, considerando le varie, ambigue declinazioni che questo termine ha assunto nel nostro paese dall’Ottocento ad oggi, dallo statuto della fotografia come documento storico e scientifico alle nozioni di fotografia ‘documentaria’ e ‘in *stile* documentario’.

Il problema metodologico generale sollevato da *Aún no* risiede proprio nella difficoltà di fornire, in aggiunta all’avvincente mappatura geografica e tipologica delle pratiche fotografiche degli anni Settanta, anche un’accurata ricostruzione storica dei dibattiti, delle influenze, della circolazione dei termini e delle idee. Se infatti si può ipotizzare una ricezione relativamente rapida e lineare dei saggi di Sekula e Rosler in ambito anglosassone, sudafricano e tedesco, la loro influenza sulla cultura fotografica italiana sembrerebbe, allo stato degli studi, marginale o del tutto assente. Sono i problemi di fondo di una storia comparata delle fotografie nazionali, “non ancora” avviata e tutta da immaginare.