

Topografie del paesaggio e dell'archivio. Una conversazione con Guido Guidi

Antonello Frongia, Laura Moro

LM Inizierei questa conversazione partendo dal titolo della mostra. Paesaggio è un concetto "comprensivo", ha una dimensione così radicalmente esistenziale che è difficile anche solo definirlo. Questo ci fa assistere a vere e proprie lotte intestine tra discipline diverse per definirne un primato di significato. Talvolta questa rincorsa diviene così spudorata e cinica da scivolare nella ricerca di un marchio, di un *brand* da mettere in bella mostra sulla propria "merce". All'inizio, invece, tu eri contrario ad utilizzare il termine *paesaggi* nel titolo della mostra. Questo mi ha piacevolmente sorpreso: caspita, qualcuno che va controcorrente!

GG Ho qualche remora quando si parla di paesaggio, perché è una parola molto consumata. Negli anni Ottanta, in una delle mie tante uscite per fotografare i dintorni di Cesena, incontrai un pittore che mi disse «Voi fotografi potete ancora rappresentare il paesaggio, noi pittori non lo possiamo più fare!». Era infatti disdicevole in quegli anni dipingere il paesaggio, considerato dopo le avanguardie un soggetto da pittori della domenica, un genere da salotto. Ora il genere è tornato di moda ed è così molto facile essere fraintesi ed etichettati. Franco Fortini sosteneva che in poesia non è più possibile utilizzare certi termini come *paesaggio*, perché il suo significato è stato corroso dall'uso. Per il paesaggio è lo stesso: è un termine con troppi significati, anche retorici, decisamente consumati.

LM Questo è vero: ogni volta che utilizzo la parola *paesaggio* sento l'esigenza di doverne spiegare l'accezione, come se mi dovessi giustificare, perché mi rendo conto che ognuno, legittimamente, ne dà un significato diverso. Al tempo stesso, però, faccio fatica ad accettare la scomparsa del termine paesaggio, perché lo considero non come una visione specialistica da applicare al territorio, alla geografia, ma come lo strato culturale del territorio stesso e quindi, per me, il suo elemento ordinatore.

Per questo non si può non essere anche fotografi di paesaggio, architetti del paesaggio.

GG Non ho riflettuto molto su questo tema a livello teorico. Per quanto mi riguarda lego il concetto di paesaggio alla contemplazione, all'essere al di qua, al di fuori. Per me, invece, rapportarsi con la realtà è sempre stato esserci dentro, senza distacco e senza ironia. La formazione che ho ricevuto nella rappresentazione del paesaggio tendeva a tenermi lontano. Il professore di figura al liceo ci insegnava a guardare il paesaggio, che però non era altro che il paesaggio della città storica, facendoci costruire delle finestre di carta attraverso cui guardare la realtà e disegnarla: questo è stato il mio primo approccio alla fotografia. Una fotografia vista dalla parte del pittore, certo, che però mi ha insegnato lo sguardo sul paesaggio concreto, non la visione ideale della prospettiva centrale, ma la visione di un paesaggio quotidiano, da un punto di vista qualsiasi. Sul tema dell'ironia, c'è una bella citazione di Robert Adams che mi ha mandato da poco Agnès Sire: «Fondamentalmente penso che noi dovremmo riscoprire un mondo senza ironia». Ecco, ne sono sempre più convinto.

AF Nel tuo lavoro mi sembra di vedere due registri. Uno è grave, melanconico, parla della materia, del suo tempo, del disfacimento. Un altro è quello che ci fa osservare con stupore delle coincidenze che ci consolano e che in qualche modo mettono in moto la fantasia, come quando fotografi una facciata come un volto. C'è gioco, o ironia, in questo ritrovare una faccia in una casa, come nel disegno di un bambino?

GG Nei bambini non c'è ironia, se non involontaria, il gioco è sempre serissimo. Allora, se vuoi, ci può essere del gioco formale, però mai per prendersi gioco del soggetto. Ci sono delle cose che non mi piacciono del mondo, ma non per questo ci faccio dell'ironia; anche le casette della periferia sono povere nella loro semplicità formale, ma non le ho mai fotografate con ironia. Forse nelle mie prime fotografie ho fotografato con disprezzo, con sarcasmo, ma sono fotografie più tragiche che ironiche.

LM Però non mi sembra ci sia nemmeno pietà nelle tue fotografie, non c'è quello sguardo pietoso che cerca di umanizzare e rendere migliore ciò che trovi sul cammino. Non mi sembra ci sia un desiderio di rendere più bello o più nobile ciò che incontri, che non è altro che il prodotto casuale della vita quotidiana: semplici manufatti edilizi venuti bene o male, lacerti, scarti, stratificazioni. Quello che fotografi sta anche da solo, illogico eppur funzionale. Colgo caso mai della *pietas*, nel senso di tenerezza verso l'oggetto fotografato.

GG Nel momento in cui fotografo una cosa, sento di *essere* quella cosa; non posso quindi provare pietà per ciò che sto guardando perché c'è una totale identificazione con l'oggetto fotografato, io sono lì, sono

quella cosa. Non sono un chirurgo con il bisturi che seleziona; al contrario, io sono quello che fotografo nel momento in cui lo sto fotografando. Per lo meno è un tentativo di esserlo, anche se imperfetto, impreciso. È come se facessi una preghiera.

AF C'è anche una dimensione di studio oltre a questo rapporto quasi Zen con le cose? Come si definiscono i temi su cui ritorni nel tempo?

GG Georges Didi-Huberman ricorda come Vasari sostenesse che Beato Angelico non correggeva mai i suoi dipinti perché riteneva l'esito della sua pittura volontà di Dio. La fotografia è questo: non la consideriamo volontà di Dio perché non ci crediamo più, ma la fotografia è un atto che non si può correggere. Penso però che anche per Beato Angelico non fosse ogni volta un ricominciare da capo. Se per salire sulla montagna hai fatto una strada, la seconda volta che la percorrerai, pur conoscendola, farai delle varianti.

LM Le relazioni visive di cui dicevamo sono costituite dallo spazio e dagli oggetti. Anche la fotografia di documentazione, che dovrebbe escludere l'*objet trouvé*, alla fine se guardiamo bene lo include quasi sempre. Mi chiedo se nelle tue serie fotografiche sono gli oggetti che ti guidano, oppure tu componi gli oggetti che trovi sul tuo cammino secondo un tuo ragionamento?

GG Molte volte per fotografare mi sono fermato casualmente, ma in ogni luogo ci sono delle cose che mi attraggono immediatamente. Quello che mi interessa costruire in fotografia sono relazioni degli oggetti tra loro e con lo spazio. L'oggetto fa parte dello spazio, del contesto, scaturisce da esso, non è fuori. La fotografia è quasi un portare alla luce: si tratta di fare pulizia, la fotografia è anche questo, ma una pulizia che fa molta attenzione a non togliere troppo. Una pulizia di inquadratura, che non riguarda la "composizione" della fotografia (questo è un termine che riguarda soprattutto la pittura), ma la struttura, l'ossatura. Come diceva John Cage, «la struttura non è la vita, ma senza struttura la vita non si vede».

LM Quindi è il pensiero.

GG Sì, ma un pensiero visivo, tutto parte dagli occhi, dalla vista. L'intelligenza dell'occhio è a monte, e viene invece spesso trascurata a vantaggio dell'intelligenza verbale, cognitiva. Per gli antichi lo sguardo era primario, un semplice sguardo di Apollo poteva uccidere: la bellezza apollinea deriva dal suo sguardo fulminante.

LM Tu hai mai visto qualcosa di brutto in vita tua?

GG Nel '68, a Venezia, attorno alla scuola di Carlo Scarpa cresceva un dibattito sull'architettura funzionalista, come si diceva allora; l'architettura

non doveva essere bella ma necessaria, così come la natura non è bella ma necessaria. Quindi per me è brutto ciò che non è necessario.

LM Mi sembra che tu non abbia mai fotografato nulla che non avesse una forma definita, come se non ti interessasse fotografare ciò che non ha elementi spaziali di riferimento. In questo senso la natura non rientra tra i tuoi soggetti preferiti.

GG Nel '67, al Corso Superiore di Disegno Industriale, fotografavamo molto gli elementi della natura alla ricerca della loro struttura, alla maniera della Bauhaus e poi di Bruno Munari. La natura è piena di forme, anche se Walker Evans sosteneva che la natura non era fotografabile per la sua macchina fotografica. Io non sono così drastico, ho fotografato anche la natura, anche se sono fotografie poco pubblicate. Quando lavoravo a Preganziol, ad esempio, ho fatto delle fotografie influenzate da una serie di Aaron Siskind sugli alberi e sui muri, nello spirito dell'informale. Al liceo, la prima stagione del mio percorso figurativo ha coinciso proprio con quella della pittura informale, prima ancora del concettuale e della pop art. Mi ricordo che a scuola avevo due cavalletti: in uno tenevo una tavoletta con un foglio di carta Fabriano 70×100 dove dovevo riprodurre una natura morta; sull'altra un grande foglio di carta da pacchi dove ogni tanto passavo a fare rapidi disegni a carboncino. Questa doppia natura, della velocità e dell'esattezza messe insieme, è parte della mia formazione; e nulla è più esatto e veloce della fotografia. Anche se per me il cardine iniziale è stato comunque il disegno, la pratica del "designare" le cose. Nella mia carta d'identità c'è scritto *fotografo*, ma invidio Giulio Paolini che nella sua ha scritto *disegnatore*. Il disegno come primo atto conoscitivo della realtà, che è fuori dalla creatività. Ancora adesso mi è rimasto il piacere di disegnare.

LM Io non conosco tutta la tua opera e quindi sono viziata, come molti, dallo sguardo di chi ha selezionato le tue fotografie per mostre e pubblicazioni. Però non mi sembra di aver mai visto fotografie che non si reggessero su equilibri di forme.

GG Diciamo che sono interessato al dialogo tra la natura e l'artificio. Da un lato c'è la mia storia: mio nonno era un falegname, quindi sono per costituzione interessato ai manufatti, alle cose (non per nulla ho studiato architettura), lo stesso interesse che aveva Evans. Dall'altro lato ho paura di essere romantico, soggettivo; cerco per questo di essere il più possibile "fuori di me", fuori della mia testa, voglio essere quella cosa lì, quel manufatto. Mentre invece se fotografo la natura cado nella logica della *subjective Fotografie*, che usa la natura come fatto per esprimere la dimensione esistenziale "io sono la natura".

AF Ritieni che in questa attenzione per i manufatti ordinari ci sia una

specificità della cultura americana, oppure questa propensione esiste anche nella cultura visiva italiana?

- GG Ho avuto la fortuna di studiare a Venezia con Bruno Zevi che, essendosi laureato ad Harvard, ci ha introdotto all'architettura organica e al "vernacolare" americano (*Saper vedere l'architettura, L'architettura in nuce, Storia dell'architettura moderna*, ecc.). In Italia l'interesse per il vernacolare è venuto dopo, vedi le esperienze di Andrea Emiliani; ma le prime fotografie che ho guardato sono quelle di mio zio, stampate a contatto da negativi 6x9; quelli sono degli autentici *snapshot*, e le istantanee, come diceva Lee Friedlander, sono strettamente in relazione con il vernacolare.
- LM Vorrei passare ora al tema dell'archivio. Tu che scelte hai fatto a riguardo?
- GG Ho conservato tutto ma ho archiviato poco, perché non avevo tempo e perché pensavo che la memoria sarebbe stata sufficiente per orientarmi. Oggi mi rendo conto che non è così.
- LM Secondo te ha senso dire che c'è un tipo di fotografia che è destinata al museo e un'altra che è destinata all'archivio?
- GG Tutto è destinato all'archivio e tutto al museo. Il formato delle mie fotografie, così piccolo, è pensato tanto per l'archivio quanto per il museo. Certo non un museo per le folle, per le «genti sazie e befatte» descritte da Gadda.
- LM Nel museo però c'è qualcuno che sceglie, mentre nell'archivio no.
- GG Certo, ma il museo non può vivere separatamente dall'archivio, né dal rapporto con le persone che si prendono cura dell'archivio stesso. Piuttosto mi chiederei se l'archivio vada congelato, archeologizzato, oppure se di volta in volta si modifica nel rapporto con i suoi curatori. In realtà sono necessarie entrambe le cose. Perché è evidente che il museo ha bisogno dell'archivio da cui attingere, in modo sempre nuovo. Quello che vediamo invece sono musei o gallerie che mostrano sempre le stesse opere; anche per la fotografia, quello che viene messo in mostra è per lo più ciò che è già conosciuto.
- LM Questo accade perché l'archivio è faticoso da trattare, per la sua estensività di tempo, di luoghi, di soggetti. Tutti preferiscono andare sul sicuro di quello che è già noto (lo vedo in ICCD dove gli studiosi e i curatori chiedono alla fine di vedere sempre le stesse fotografie). La collezione è invece molto più gestibile, perché limitata, perché già in qualche modo è selezione. Va tenuto conto, infatti, che nell'archivio c'è tutto, anche gli scarti, i progetti ripudia-

ti, quelli non finiti. In questo senso sono rarissimi i musei che dietro hanno un intero archivio, in genere hanno una collezione.

- GG Nell'archivio c'è tutto, belle copie brutte copie, brutte oggi e magari belle domani, e viceversa. Di volta in volta si prende dall'archivio con la consapevolezza che quello che si sceglie è frutto di una decisione del momento, dell'oggi, e quindi necessariamente parziale. Nell'archivio, a differenza che nel museo, si conserva tutto il percorso, la processualità dell'agire del fotografo, che è la cosa più importante; anche rispetto all'oggetto che viene poi musealizzato, messo in mostra, di solito unicamente con l'intento di soddisfare i visitatori in un'ottica mediatica. Se potessi toccare con mano i negativi di Evans diventerei pazzo.
- LM Nella realtà però musei e archivi hanno avuto destini diversi, specializzandosi sempre di più nelle loro funzioni. Questa specializzazione non è solo legata ai differenti servizi che musei e archivi offrono, ma risente di orientamenti metodologici, che forse definirei ideologici. Come ci ricorda anche Olivier Lugon, la fotografia in stile documentario era destinata al museo, quella di documentazione all'archivio, a disposizione degli studiosi. Questa frattura in Italia non è oggi ancora del tutto sanata.
- GG È la stessa questione sollevata dalla critica analitica: è arte solo ciò che è nato per essere arte. Allora le madonne bizantine che sono nate per essere preghiera non dovrebbero andare nel museo! Lo stesso discorso vale per la fotografia, come se ci potesse essere una fotografia che è arte e una che è qualcos'altro: cos'è questo *altro*?
- LM Non posso che essere d'accordo con te, è esattamente quello che in ICCD stiamo cercando di dimostrare. La vastità fisica e lo spessore concettuale dell'archivio fotografico, soprattutto di documentazione, è un tema che dovrebbe essere affrontato in modo corale, anche se vedo questo orizzonte ancora lontano nell'Italia dei mille orticelli esclusivi; rimane però la grandezza della dimensione di pensiero che ogni fotografia ti suscita e nella quale rimani impigliato.
- GG Infatti quando mi fermo a riconsiderare il lavoro che ho fatto, alle volte mi prende un senso di scoramento e smetto di fotografare. Preparare una mostra come questa mi impedisce di fotografare. Perché per me fare fotografie è farle: ho visto nel vetro smerigliato, questo basta. Anche se poi mi interessa vedere come dal vetro una fotografia si trasforma in stampa, e come nel tempo si trasforma ai miei occhi.

Ronta di Cesena, 6 maggio 2013