

tige Situation der Zeit, cit.  
del tempo, cit.].  
der Stadt Berlin?, "Die Form", vol. 4,  
anche Neues Bauen, Neues  
neue stadt. Eine Zeitschrift  
einzig Hirdina, Verlag der Kunst,

museumskonzeptionen in der Weimarer  
Dorners im Provinzialmuseum  
1985, pp. 77-99.  
chied. Von Jugendstil zum Werkbund.  
fried Nerdinger, Prestel Verlag,

mum der Gegenwart, "Das Neue  
n Neues Bauen...", p. 293.  
n Informal History of the Nineteen-  
York-London 1931, pp. XIII e XIV  
Milano 1956]. Allen pubblicherà  
40 (Harper & Brothers,

esto argomento si vedano Dawn  
's Fair 1939/1940, The Queens  
Le Livre des expositions universelles  
tiffs/Herscher, Paris 1983, p. 162.  
nel parco di Flushing Meadows,  
arrà lì fino al 1939.

America, the Beautiful,  
ttobre 1938 (RSP/AAA).

epilogo

## Morte e resurrezione dello stile documentario

Negli Stati Uniti la pratica documentaria, come abbiamo visto<sup>1</sup>, diventa oggetto di critiche a partire dagli anni della guerra, durante i quali il termine “documentario”, associato a una visione troppo fredda e tetra della realtà, inizia a essere evitato, se non addirittura respinto. Nel dopoguerra gli attacchi si radicalizzano: i principi che avevano costituito il progetto iniziale dell’arte documentaria – gli ideali di impersonalità, sistematicità, estrema semplicità formale, interesse archivistico e archeologico, rifiuto delle emozioni – sembrano sempre meno comprensibili, spazzati via dall’ondata di “umanesimo”. Le critiche vertono su ogni livello: estetico, storico e politico. Provenendo a volte dalle stesse persone che avevano sostenuto il movimento, si focalizzano su questioni essenziali e possono fornire, in negativo, una buona sintesi delle vecchie ambizioni.

Sembra innanzitutto compromessa la fiducia nella leggibilità delle immagini; la crescente importanza accordata alle didascalie dall’inizio degli anni quaranta traduce lo scetticismo nella capacità della fotografia di essere leggibile in se stessa. A forza di voler arricchire il portato di informazioni dei reportage aggiungendo commenti scritti agli scatti, si finisce per riconoscere *de facto* che le fotografie in se stesse non dicono molto, e che sicuramente non parlano in modo univoco. Sommerse da questi aiuti testuali, forniscono solo un contrappunto emozionale al senso prodotto dal testo – ossia dall’editor o dal direttore artistico. È quello che suggerisce Roy E. Stryker nel 1940: rinneando completamente gli ideali espressi dieci anni prima da Sander, mette in dubbio la trasparenza e l’universalità delle informazioni visive, affermando che solo la didascalia rende comprensibili le informazioni ambigue fornite dall’immagine<sup>2</sup>.

La diffidenza si fa sentire soprattutto a proposito del ritratto – che negli anni venti aveva cristallizzato più di ogni altro genere la fiducia nella leggibilità delle immagini. Un esempio spettacolare è quello fornito da Alfred Döblin. L’entusiasta prefatore di *Antlitz der Zeit* nel 1946 pubblica un breve articolo, “Fotografie senza didascalia”, che si presenta come l’assoluta negazione del suo testo precedente, e di conseguenza del valore dell’opera di Sander celebrata vent’anni prima. Se nel 1929 salutava senza riserve nelle immagini “chiare” del fotografo la capacità di far sorgere, al di là delle specificità del modello, il carattere universale del tipo sociale, vent’anni più tardi l’intento di “Foto-

grafie senza didascalia” è al contrario quello di dimostrare l’infondatezza della fisiognomica<sup>3</sup> – e di ogni lettura univoca dei ritratti fotografici. Si sottomette a un piccolo esperimento: gli vengono mostrati i ritratti di numerosi pittori celebri – dettaglio che gli viene tenuto nascosto – realizzati da Hugo Erfurth, chiedendogli quali pensieri ciascuno di essi suscita in lui. In Kokoschka vede un attivista politico, in Paul Klee un bambino viziato, in Max Slevogt un vecchio impiegato del fisco logorato dalla noia, in Lovis Corinth un ergastolano, in Max Beckmann un procuratore inacidito, debole e collerico (fig. 114). Una volta rivelata l’identità dei personaggi, Döblin conclude dichiarando il mito della fisiognomica: nei volti, e *a fortiori* nella loro immagine, non c’è nulla che possa davvero essere decifrato; sono solo maschere, senza una relazione necessaria con l’interiorità della persona: “[questi uomini] assomigliano a quello che io ho descritto, ma non lo sono. La natura non si sente obbligata a fare di un viso un’insegna, e della fisionomia fa più che altro un nascondiglio”<sup>4</sup>.

Molti fattori concorrono a spiegare un voltafaccia simile. Nel 1946 il più importante è ovviamente il trauma nazista, e la volontà di tagliare ogni rapporto con tutto ciò che da vicino o da lontano sembra compromesso con quell’ideologia. Sulla fisiognomica pesa un passato di derive razziste e discriminatorie. La volontà di scoprire nell’aspetto fisico i segni di vizi e virtù profondi ha contribuito alle peggiori atrocità e l’idea che i corpi – e il mondo in generale – possano essere letti in modo univoco sembra portare in sé i germi dell’oscurantismo e dell’arbitrarietà. La fiducia nella trasparenza delle immagini non sfugge a questo clima di diffidenza; pretendere di accedere alla verità affidandosi alla sola apparenza è vano, se non addirittura pericoloso. Nelle democrazie occidentali del dopoguerra, da allora in poi, anche nel reportage si privilegerà una fotografia mediata dalla sensibilità individuale. In Germania questa posizione fonda una vera e propria scuola: la *Subjektive Fotografie*. L’unica verità accettabile risiede ormai nella soggettività, e più un’immagine cerca di porsi come trasparente e impersonale più si rivela ingannevole.

La stessa diffidenza si ritrova anche negli Stati Uniti, dove contribuisce al discredito della FSA, denigrata come un’iniziativa propagandistica ormai superata. Oltre ai soggetti, anche la fattura delle immagini e la loro volontà di limpidezza la tradirebbero come tale. Come afferma

Clifton C. Edom nel suo articolo *Documentary Photography* del 1946, non è più la fotografia manipolata a essere ingannevole ma il purismo della chiarezza:

“Puristi” nell’animo, i “documentaristi” [*documentarians*] credevano nelle immagini infinitamente precise [*needle sharp pictures*], più nitide della visione dell’occhio umano [...]. Sebbene il fotografo documentario non credesse nella manipolazione artificiale o nel controllo durante la stampa, è precisamente questo – questi negativi eccessivamente nitidi ecc. – a fare di lui un propagandista<sup>5</sup>.

Per tornare a Döblin, è un argomento più concreto a condannare, al di là delle considerazioni di ordine morale, il ritratto fisiognomico: la scomparsa nel mondo moderno dei tipi socio-professionali e l’uniformazione delle sembianze dovuta al dilagare del modello borghese. L’introduzione dell’articolo insiste su questo punto: “Oggi non ci si può più fidare della fisiognomica. I camerieri dei bar sembrano veri e propri lord, i nobili sembrano aiutocontabili, i poeti lirici impiegati di banca”<sup>6</sup>. Il fenomeno era già manifesto negli anni venti, durante i quali molti testi lamentavano la scomparsa dell’individuale e del particolare in un’anonima uniformità. Sander, che nei suoi ritratti rappresenta contadini, artigiani e artisti più che operai o impiegati, in parte aveva rifiutato di prendere in considerazione il problema. Trent’anni più tardi non lo si può più negare: a occhio nudo è difficile riconoscere la maggior parte dei mestieri, e le differenze sociali si attenuano per quanto riguarda l’aspetto fisico e il vestiario. Questa potrebbe essere una delle ragioni che portano il fotografo a trascurare le riprese per concentrarsi sull’organizzazione del materiale accumulato,



to, ricordo di un’epoca e di un’organizzazione sociale apparentemente scomparse.

Un testo successivo si mostra ancora più feroce nei confronti del ritratto fisiognomico: scritto da Renger-Patzsch verso il 1959, si intitola “Sui limiti della fotografia. Può la fotografia restituire il tipo?”. L’articolo, pur non nominando Sander, sembra proprio prenderlo come bersaglio, o almeno coinvolgerlo nei suoi attacchi, tanto tutto ciò che denuncia evoca il progetto del fotografo di Colonia (“vedere [nell’individuo] non solo il tipo professionale ma il tipo dell’epoca, *come un tempo qualcuno ha preteso di fare*”<sup>7</sup>). Ricordiamo che nel 1959 Sander torna alla ribalta con il numero dedicatogli dalla rivista “du” e una mostra monografica organizzata dalla Società tedesca di fotografia, presso la quale i due fotografi si troveranno a competere per ottenere il premio annuale – nel 1960 vincerà Renger-Patzsch, un anno più tardi Sander. La questione che l’articolo pone è doppia: un individuo può essere abbastanza segnato dal proprio mestiere e dalla propria epoca da diventare un tipo rappresentativo dell’uno o dell’altra? La

fotografia può cogliere questa tipizzazione? In entrambi i casi la risposta è negativa. Da una parte, “dall'apparenza esteriore non si può trarre nulla che corrisponda all'interiorità”, “il tipo non può essere dedotto dalle apparenze. Esso è e resta un concetto astratto”. Dall'altra, “cercando di rappresentare un'idea, la fotografia oltrepassa i propri limiti”<sup>8</sup>. Il ritratto fisiognomico dunque non sarebbe soltanto un'ingenuità grossolana e pericolosa ma soprattutto – negazione delle più basilari convinzioni documentarie – una minaccia alla purezza del medium. Voler costruire un'arte fotografica fondata solo sulla leggibilità del mondo è un'aberrazione: il senso che si crede di trarre dal modello in realtà deriva da una costruzione intellettuale proiettata su di lui, molto distante da quell'essenza della fotografia come arte della pura registrazione che si intende giustamente definire.

Se questa presa di posizione di Renger-Patzsch sembra accusare Sander, costituisce in realtà anche una forma di abiura. Nel 1930, nel momento in cui lo stesso Renger-Patzsch vi si dedicava e immaginava di realizzare un libro sull'argomento<sup>9</sup>, sembrava non dubitare affatto della validità del ritratto fisiognomico, come suggerisce una “Visita all'atelier di Renger-Patzsch” pubblicata nello stesso anno:

Renger si è anche dedicato intensamente all'immagine del *volto umano*. Mi ha mostrato un certo numero di ritratti e mi ha chiesto di indovinare il mestiere di ciascuno. Secondo Renger, l'uomo colto per esempio difficilmente potrebbe assumere le stesse espressioni del volto di un uomo “non istruito”<sup>10</sup>.

È quindi un fotografo che un tempo l'aveva coltivata a perdere, un quarto di secolo più tardi, la fiducia nella leggibilità delle immagini, e se da quel momento in poi si smette di credere che la fotografia documentaria possa trasmettere ai contemporanei qualcosa di certo, si inizia anche a dubitare che possa essere utile agli storici del futuro. Sempre nel dopoguerra, inizia a vacillare anche un altro fondamento della pratica documentaria, ossia il suo valore d'archivio. Questo argomento sembrava più difficile da attaccare perché era protetto dal fatto che il verdetto fosse sempre differito. Invece bastano pochi anni perché anche i più convinti inizino a dubitare. Roy E. Stryker manifesta una riserva sorprendente quando, nel 1947, gli viene chiesto:

“Quale valore avrà la fotografia del nostro tempo per gli storici del futuro?”. Lui, che voleva archiviare tutto, persuaso che anche i più infimi dettagli avessero un qualche interesse, non ne è più tanto certo: questo valore “è solo presunto” e l'apporto della fotografia alla conoscenza storica in fondo è sempre e soltanto “probabile”<sup>11</sup>.

In risposta alla stessa domanda, altri specialisti affrontano il problema. Roger Butterfield, vecchio redattore di “Life” e autore di una raccolta fotografica sulla storia degli Stati Uniti, mette in guardia contro il proliferare di immagini, che minaccia di rendere impraticabile ogni ricerca e ogni utilizzo editoriale. Il desiderio di conservare sarebbe una sorta di forza autodistruttiva, che continuando ad aggiungere immagini progressivamente rovina il lavoro. Anche il fotografo Gjon Mili formula alcune riserve. Da una parte, il supporto fotografico non è eterno. Le migliaia di immagini che vengono conservate per la posterità si rivelano estremamente fragili e non è sufficiente raccoglierle per assicurare la loro sopravvivenza: in assenza di progressi tecnici e sono condannate a deteriorarsi. D'altra parte, e soprattutto, è dubbio che queste informazioni superficiali acquisiscano valore con gli anni per offrire allo spettatore del futuro una comprensione approfondita del passato: “Le future generazioni ci conosceranno forse in modo più dettagliato di quanto noi conosciamo quelle del passato. Ma questo significa davvero che la loro capacità di giudicare sarà più raffinata della nostra? [...] Oggi andiamo matti per la macchina fotografica, è vero, ma non credo che la fotografia da sola possa fornire al futuro un'immagine sufficiente della nostra mentalità”<sup>12</sup>.

Il timore che le collezioni accumulate possano rivelarsi prive di senso coglie anche alcuni membri della FSA. Nel 1964, John Vachon afferma che metà del materiale dovrebbe essere buttata via: “Certo, bisogna aspettare il giudizio del futuro, ma credo comunque che ci siano alcune cose che possiamo già oggi dichiarare insignificanti”<sup>13</sup>. Che il progetto della FSA divenga incomprensibile per alcuni è dimostrato nel modo più chiaro dalla polemica che si innesca nel 1948 a proposito della sua conservazione alla Library of Congress. Alcuni senatori repubblicani lanciano una campagna denigratoria, denunciando una collezione ingombrante, dispendiosa e indegna della biblioteca nazionale, la quale dovrebbe sbarazzarsene. Questi attacchi sono carichi di sottintesi politici: si vuole dimenticare il New Deal, rompere con un

periodo buio – e democratico – della storia americana per ritrovare la visione positiva di un’America trionfante. Il dibattito però non ha luogo su questo terreno: non si contesta l’eventuale contenuto “antipatriottico” delle immagini ma la loro assenza di significato, l’assurdità di quell’accumulo di banalità: “Qual è il perché di queste fotografie?”, “Qual era lo scopo dell’iniziativa?”, “perché spendere denaro per classificare, conservare e catalogare cose del genere?”<sup>14</sup>. Le immagini sembrano talmente insulse che, per denunciare il progetto, ai suoi detrattori è sufficiente elencare i titoli o i soggetti delle fotografie: un uomo davanti a un ufficio postale, un’automobile per bambini, una vetrina sulla quale è appeso il biglietto “Torno domenica, Mickey”, un’insegna della Coca-Cola, una pila di mattoni, taniche d’olio di fianco a una stazione di servizio – altrettanti documenti “stupidi, ridicoli, insensati”<sup>15</sup>. Chiamato a giustificare il valore di quelle immagini, anche il bibliotecario che rappresenta la Library of Congress ne prende le distanze: confessa di non capire del tutto la collezione – l’ha ereditata suo malgrado –, tende a marginalizzarla – “Ci tengo a precisare che non vorrei che tutta la collezione fotografica [della biblioteca] venisse giudicata in base a queste immagini della FSA” –, fa a sua volta dell’ironia – “Nella collezione ci sono cose orrende [trash] e devo dire che alcune hanno fatto davvero ridere anche me”<sup>16</sup>.

Negli anni, insomma, le fotografie documentarie sembrano tornare a essere quello che le opere di Evans – anch’esse parte della collezione della FSA e coinvolte in questi attacchi – volevano trascendere: assurdi frammenti di realtà ammassati senza ragione, pallide e insignificanti registrazioni del presente, senza valore per l’avvenire, senza bellezza alcuna. L’arte documentaria viene in un certo senso ricondotta allo statuto da cui voleva distinguersi e con il quale tendeva a essere confusa, quella di semplice documento. Proprio perché agli occhi dei contemporanei niente distingue più opere dall’apparenza tanto modesta da una pura duplicazione del reale, si torneranno a reclamare, come cinquant’anni prima, i segni indiscutibili di un’“arte” fotografica: abilità nella ripresa, stile singolare, contenuti “profondi”.

Tuttavia, saranno proprio il riserbo e l’economia di mezzi che per alcuni anni renderanno invisibile lo stile documentario ad assicurarne la durata. A partire dagli anni sessanta, come abbiamo visto<sup>17</sup>, Sander e

Evans vengono riscoperti da una nuova generazione di fotografi e di conservatori. In particolare, il dipartimento di fotografia del MoMA li erige a modello sotto la guida di John Szarkowski che, fedele alla loro posizione, mette l’idea di *documento come forma* al cuore del proprio programma, spingendosi sino a estendere questa griglia di lettura a tutta la storia della fotografia. L’autorità che l’istituzione incarnerà per molti decenni rafforzerà ulteriormente l’influenza di questo movimento e l’ascendente di Sander e di Evans. Dai rappresentanti del “New Document” negli anni sessanta a “New Topographics”<sup>18</sup> negli anni settanta, tutti fanno propria la lezione di distacco formale, apparente neutralità e lavoro in serie. Sulla loro scia, nel corso degli anni ottanta il medium entrerà definitivamente nel mondo – e nel mercato – dell’arte, attraverso fotografi che romperanno con i segni della “fotografia d’autore” a vantaggio dell’estetica documentaria, recuperandone, dopo mezzo secolo, l’intreccio paradossale<sup>19</sup>.

Ma l’influenza esercitata da queste immagini non si limita alla fotografia; si ripercuote su molti altri campi, dal cinema alle arti plastiche. In particolare l’opera di Evans (il suo interesse per le parole scritte, la pubblicità, l’architettura vernacolare, i rifiuti, il suo lavoro sulla frontalità, la cancellazione del soggetto, la serie e la cura editoriale) ha trovato numerose eco nell’arte americana del dopoguerra, dalla Pop Art all’arte concettuale, da Jasper Johns a Dan Graham<sup>20</sup>; ha segnato, negli anni settanta, le diverse strategie di documentazione – e di critica politica – che cercano di sfuggire ai codici del fotogiornalismo (basti pensare a Martha Rosler o Allan Sekula); aleggia infine, come quella di Sander, su innumerevoli lavori contemporanei basati sulla collezione, l’archiviazione e il montaggio di immagini fotografiche.

Evocare qui qualche grande nome e corrente artistica della seconda metà del XX secolo non significa – come è successo a lungo – cercare di far brillare retrospettivamente su questi “modesti” fotografi l’aura di un’arte riconosciuta. Si tratta al contrario di suggerire una storia dell’arte del XX secolo che, libera da gerarchie ormai superate, accorda alla fotografia, e alla complessità di un’arte che dispiega il proprio senso e la propria ricchezza tanto nei cassetti degli archivi, nelle pagine dei libri e delle riviste quanto nei grandi musei – posizione intermedia di cui lo stile documentario ha costituito una forma esemplare –, il posto che le spetta.