

“Il cielo non è facile”: gli spazi del colore nello stile documentario di Guido Guidi

Abstract

This article proposes an analysis of color as a fundamental element of language in the work of Italian photographer Guido Guidi (1941), from his ‘experimental’ beginnings in the second half of the 1960s to his definitive adoption of a “documentary style” two decades later. Lacking sources, debates or theories on the progressive shift from black-and-white to chromatic practices in Italian photographic culture of this period, the study proposes a close reading of key works and photographic sequences by the author, relating them to archival materials, aspects of the international photographic discourse and statements on the theme of color elaborated retrospectively by Guidi in recent publications.

Keywords

BALTZ, LEWIS; COLOR PHOTOGRAPHY; DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY; GHIRRI, LUIGI; ORDINARY LANDSCAPES; VERNACULAR ARCHITECTURE

“Il cielo non è facile, forse è la cosa più difficile di un dipinto e anche di una fotografia. Perché il cielo ha quest’aria di leggerezza che non è la stessa cosa del blu Kodak”⁻¹. Invitato a riflettere sulla sua adozione del linguaggio a colori nel passaggio tra gli anni Settanta e Ottanta, Guido Guidi (1941) ha ricordato solo in tempi relativamente recenti i limiti tecnici ed estetici imposti dai materiali commerciali dell’epoca, il suo dialogo con la storia delle cromie fotografiche, pittoriche e cinematografiche e le implicazioni di questa scelta per gli sviluppi di una ricerca sempre più rivolta all’interrogazione dei segni della “qualsiasi”⁻², degli “interstizi” tra ciò che pensiamo di conoscere⁻³, del “colore delle cose che sbiadiscono nel tempo, viste nel momento della loro sparizione”⁻⁴.

Attivo nel bianco e nero sin dagli anni giovanili (i suoi esordi risalgono al 1956-1957) e formatosi nel clima 'sperimentale' degli anni Sessanta, Guidi offre un punto di partenza emblematico per una riflessione sul ruolo del colore nella nuova cultura fotografica italiana che negli anni Ottanta si consolida attorno al tema dei luoghi, ma che in termini più ampi può essere utilmente definita dal concetto evansiano di "stile documentario"⁻⁵, inteso come postura di osservazione accurata dell'esterno e allo stesso tempo come tensione verso una "trascendenza" dalla letteralità della rappresentazione⁻⁶: una fotografia che si propone come trasparente, liberata dalle sovrastrutture culturali dell'arte 'alta' e delle retoriche della comunicazione, immediatamente accessibile a un pubblico ampio come trascrizione di un'esperienza e veicolo per una possibile riattivazione dello sguardo.

Ancor prima e più esplicitamente che nel celebrato evento di *Viaggio in Italia*, il tema del colore come strumento "di comprensione, contemplazione, pacificazione nei riguardi del paesaggio"⁻⁷ emerge, come ha ricostruito Adele Milozzi, in occasione della mostra *Penisola. Una linea della fotografia italiana a colori* tenutasi a Graz nel 1983, nella quale una significativa schiera di autori, pur nella comunanza di intenti, esprime già una varietà di approcci tanto sul piano stilistico che in termini di pensiero⁻⁸. Se ad esempio per Olivo Barbieri, Vittore Fossati e Luigi Ghirri il colore è un dato di fatto acquisito *ab origine* – "Fotografo a colori, perché il mondo reale non è in bianco e nero e perché sono state inventate le pellicole e le carte per la fotografia a colori", scrive quest'ultimo nel 1979⁻⁹ –, per Giovanni Chiaramonte, Vincenzo Castella, Mario Cresci e lo stesso Guidi si tratta di un approdo maturato dopo fasi più o meno estese di lavoro nella tradizione monocromatica (da Guidi peraltro mai abbandonata, come si vedrà)⁻¹⁰. All'interno di questi percorsi si delineano poi versioni specifiche del colore generate dalla scelta dei soggetti e delle tipologie di luce (con un discrimine significativo, in entrambi i casi, tra elementi naturali e artificiali), dalle caratteristiche fisiche imposte all'oggetto fotografico (grado di risoluzione, valori di luminosità e di contrasto, superfici opache o lucide delle stampe, dimensioni), dai valori simbolici che ciascun fotografo assegna a una personale *palette* o a eventuali dominanti cromatiche. Sono scelte di 'poetica' che combinandosi con le altre variabili dell'operazione fotografica agiscono sottilmente, ma in maniera distintiva, sulle oscillazioni dell'immagine come illusione prospettica e struttura bidimensionale, figurazione e forma, indice e icona, a cui corrispondono potenziali declinazioni del concetto di autorialità, dei nessi tra "assorbimento" e "teatralità"⁻¹¹, della fotografia stessa come fissazione di un barthesiano "È stato" o sul colore come attualizzazione dell'immagine e disposizione verso una "futuribilità" possibile⁻¹².

Ragioni, modalità e cronologie di questi percorsi nella fotografia italiana a colori nello stile documentario rimangono ancora da indagare. La questione, emersa troppo tardi per essere sottoposta alle serrate *Verifiche* mulasiane o a sistematici trattamenti concettuali, è rimasta

inevasa anche per la carenza di sistematizzazioni critiche coeve e per il sostanziale disinteresse degli stessi fotografi a formalizzare teoricamente la scelta del nuovo linguaggio. Con l'eccezione di sporadiche osservazioni su autori e casi specifici, specialmente in rivista, il discorso critico dominante sull'argomento ha infatti privilegiato a lungo le pratiche *off camera* e le elaborazioni 'astratte' derivate dai precedenti in bianco e nero da autori come Luigi Veronesi, Paolo Monti e Nino Migliori ⁻¹³, poi ricondotte alla dimensione paesaggistica da fotografi come Franco Fontana e Giorgio Lotti ⁻¹⁴. Benché non fossero mancate riflessioni di qualche rilievo sul colore come elemento indicale – in studi come la *Guida all'estetica della fotografia a colori* di Giuseppe Turrone (1963) e *Il linguaggio fotografico* di Renzo Chini (1968) ⁻¹⁵ – la loro elaborazione fu probabilmente troppo precoce e pionieristica per poter influire su linee di ricerca che sarebbero venute a maturazione solo nel decennio successivo, in un clima segnato dal confronto più diretto con le pratiche artistiche contemporanee, dall'emergere di un nuovo pensiero semiotico e dall'apertura verso le tendenze della fotografia internazionale.

In assenza di un quadro teorico definito, a partire dagli anni Settanta molti fotografi italiani sembrano dunque affrontare il problema del colore a partire dalla concretezza della loro pratica operativa, cercando stimoli e modelli nella tradizione pittorica di lungo periodo, nelle diversificate esperienze straniere – in particolare statunitensi – sempre più accessibili grazie alla diffusione di pubblicazioni monografiche e antologiche ⁻¹⁶ e, non ultimo, in un silenzioso apprendimento reciproco che nel nuovo decennio sarà sempre più stimolato dal moltiplicarsi di progetti collettivi sul territorio ⁻¹⁷. In un quadro di pensiero reso incerto da una molteplicità e frammentarietà di riferimenti possibili e da un discorso critico affrontato dagli autori solo retrospettivamente, la questione del colore non può che essere sottoposta a ipotesi di lettura induttive, basate sul recupero dei materiali d'archivio e sull'identificazione dei loro sviluppi interni, sulla formalizzazione dei progetti in mostre e pubblicazioni e sulla verifica indiziaria dei contesti culturali entro cui hanno preso forma.

Prime verifiche sul colore

Diplomatosi al Liceo artistico di Ravenna nel 1959, negli anni Sessanta Guidi prosegue gli studi a Venezia frequentando, tra gli altri, i corsi di Mario De Luigi e Carlo Scarpa all'Istituto Universitario di Architettura e quelli di Luigi Veronesi e Italo Zannier al Corso Superiore di Disegno Industriale, nei quali i fondamenti della percezione visiva, della teoria del colore e della prospettiva vengono impartiti attraverso la pratica della fotografia e del disegno ⁻¹⁸. È durante questo apprendistato che occasionalmente sperimenta con colori all'anilina e all'acquerello applicati sulle proprie stampe in bianco e nero, realizzando opere che possono leggersi come sviluppi personali delle metodiche "esercitazioni di grammatica della fotografia" messe a punto da Zannier per l'insegnamento del linguaggio di base della fotografia monocromatica ⁻¹⁹. Si tratta già,

per Guidi, di verifiche ponderate che non si limitano a mettere in gioco il canonico “combattimento” ⁻²⁰ tra la fotografia come tecnica e la pittura come esito gestuale, ma che mirano a interrogare il senso più profondo e meno scontato del segno nel vivo della sua materia. Un caso esemplare è *Cesena*, 1968 (fig. 1), un ritratto composito dell’amica Mariangela Gualtieri realizzato al Corso Superiore di Disegno Industriale seguendo le indicazioni di Zannier sulle distorsioni prospettiche e luministiche ⁻²¹. Accompagnata da una citazione manoscritta tratta dal rapporto sul dagherrotipo presentato da François Arago all’Accademia delle Scienze di Parigi nell’agosto 1839, la fotografia si tramuta in un’opera testo/immagine che riflette sulla chiarezza del supporto cartaceo, sul pallore lunare del volto femminile e sulle implicazioni alchemiche del trattamento argenteo ⁻²². In un secondo momento, rielaborandone la sezione centrale, Guidi ottiene una stampa solarizzata e virata al solfuro di sodio su cui interviene manualmente con acquerelli Ecoline (fig. 2): se la matrice fotografica rimane esplicitamente dichiarata dall’inclusione sul margine destro della foratura della pellicola 35 mm, l’oggetto sembra proporsi ora come una meditazione sulla continuità tra le materie del *photogenic drawing* e del disegno pittorico, sul diafano scolorire del tempo nel momento fotografico, sui colori rossi e aranciati come evocazione simbolica della vita pulsante perduta nella maschera funeraria.

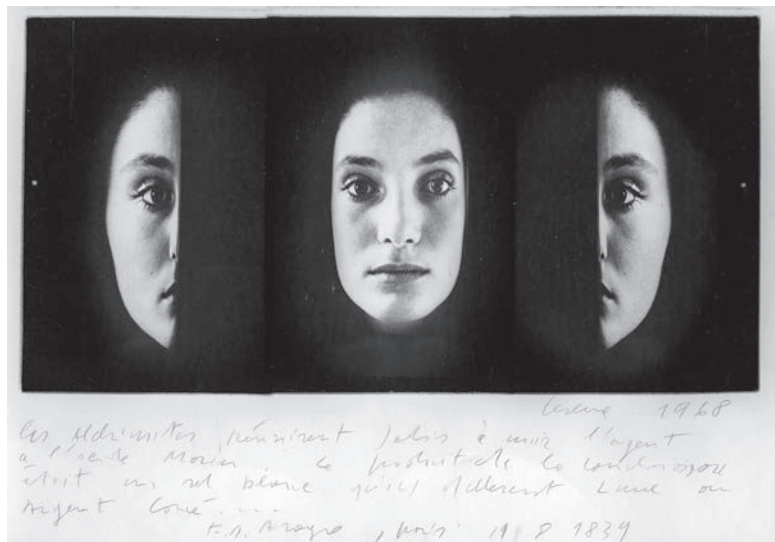
Il dialogo tra sali d’argento e disegno-colore di queste prove d’esordio testimonia appieno il programma guidiano di “coniugare l’informe e l’esattezza, la mobilità del fuoco e la precisione del cristallo” ⁻²³, già evidente nella sua pratica pittorica giovanile e destinato a informare tutto il suo rapporto successivo con il colore fotografico:

—

Quando ero studente al quarto anno di liceo, per disegnare avevo due cavalletti. In uno tenevo una tavoletta 70×100 con un foglio di carta; sull’altro avevo montato una porta, una grande tavola su cui attaccavo con quattro puntine un foglio di carta da pacchi, tutto bianco. In certi momenti disegnavo minuziosamente la natura morta che avevo davanti al cavalletto; in altri col carbone in trenta secondi facevo tutto e poi cambiavo foglio di carta. Non ho mai risolto questo desiderio di velocità e di esattezza. [...] Quando ho iniziato a usare la 20×25, all’inizio degli anni Ottanta, forse ho trovato l’uovo di Colombo, perché mi permette di unire nel modo migliore la velocità e l’esattezza ⁻²⁴.

—

In effetti, se si escludono alcuni test di prova con pellicole Ektachrome e Kodachrome del 1969 e una serie avviata nel 1976 con negativi a colori di piccolo formato (abbandonata però allo stato di provino), Guidi continuerà a praticare primariamente il bianco e nero fino al 1981-1983, quando il colore diventerà lo strumento fondamentale d’indagine sui paesaggi tra la Romagna e il Veneto, esplorati con minuziosa attenzione con negativi 6×6 cm e con un banco ottico autocostruito di grande formato. Nel frattempo, il fotografo non interrompe la propria consuetudine con la pittura, realizzando fino al 1981-1982 tempere su



01

Guido Guidi,

Cesena, 1968.

Stampa ai sali alla
gelatina d'argento,
24×30 cm.

Cesena, Archivio Guido

Guidi



02

Guido Guidi,

Cesena, 1968.

Stampa ai sali alla
gelatina d'argento virata
al solfuro di sodio e
coloritura manuale con
acquerelli Ecoline,
24,3×23,9 cm.

Cesena, Archivio Guido

Guidi

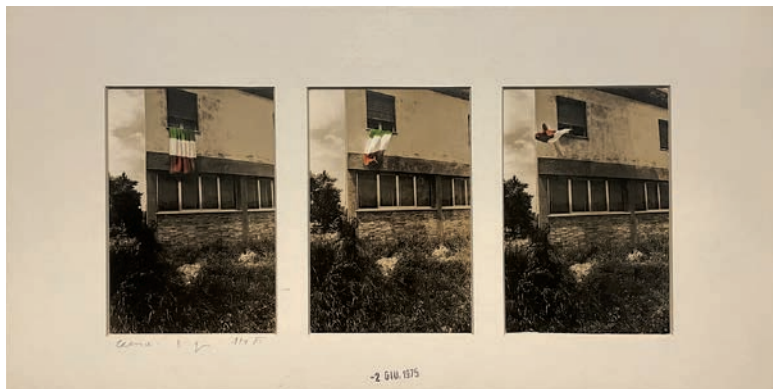
cartone che esplorano la materia del colore e il segno espressivo in un percorso che dallo studio della forma astratta si dirige verso il progressivo recupero della figurazione ⁻²⁵.

Gli anni Settanta rimangono dunque per Guidi una fase interlocutoria. Nella sua pratica monocromatica, l'elemento del colore si palesa obliquamente nel frequente ricorso al viraggio seppia come procedura di invecchiamento fittizio della stampa, inteso come ripensamento ironico del documento fotografico, della sua temporalità e delle sue pretese di certificazione. Nella serie *Album*, sviluppata per circa un decennio a partire dal 1969, istantanee di apparente attualità sociologica realizzate nella cerchia familiare e amicale sono presentate in effetti come canoniche fotografie di famiglia segnate dalla patina ingiallita del tempo,

Guido Guidi,

*Cesena, il 2 giugno
in via Ravennate, 1975.*

Tre stampe ai sali
alla gelatina d'argento
virate al solfuro di sodio
e coloritura manuale
con acquerelli Ecoline,
13,7×9,2 cm circa
ciascuna (supporto
secondario 25×50,3 cm).
Cesena, Archivio Guido
Guidi



corredate da didascalie manoscritte e da timbri a data dalla tipica coloritura violacea che l'autore rende a volte paradossalmente illeggibili intervenendo gestualmente sull'inchiostro ancora umido ⁻²⁶.

Spicca in questo contesto un'altra opera ibrida, *Cesena, il 2 giugno in via Ravennate*, del 1975 (fig. 3) ⁻²⁷: una sequenza di tre riprese realizzate con un apparecchio di piccolo formato e senza particolari cure di inquadratura, che mostrano la facciata di un edificio dalla cui finestra pende una bandiera italiana progressivamente agitata dal vento, sulla quale il fotografo ha applicato ancora una volta tinte ad acquerello verdi e rosse. Come in tutta la serie *Album* a cui appartengono, anche queste immagini adottano uno stile volutamente dimesso e la didascalia descrittiva tipica della fotografia vernacolare, testimonianze e narrazioni di un rito di memoria civile come la Festa della Repubblica in un'epoca fortemente segnata da tensioni di carattere politico e ideologico. Su questa base, attraverso il dispositivo del trittico, Guidi rimedita in una forma nuova il tema del tempo fotografico che costituisce un elemento così centrale di tutta la sua ricerca del periodo ⁻²⁸. Ma è soprattutto con l'«estrazione» cromatica del drappo – segno/simbolo bidimensionale che nel grigiore dell'ambiente periurbano si tramuta in una figura informe e animata ⁻²⁹ – che l'opera dischiude un inatteso squarcio percettivo e semiotico, in un dialogo ideale con precedenti come *Moving Sculpture* di Man Ray (del 1920, pubblicato in “La Révolution surréaliste” nel 1926 con il titolo *La France*) o *Floating: Color* (1972) di John Baldessari ⁻³⁰. Che si tratti di un interesse tutt'affatto accidentale di Guidi per l'iscrizione nel rettangolo fotografico dell'*objet trouvé* bidimensionale come quadro, cornice, *texture* o disegno è indicato, oltre che da numerose opere coeve ⁻³¹, dalle altre riprese registrate nel relativo foglio di provini, in cui la serie (composta da 9 fotogrammi sequenziali e da ulteriori varianti) è preceduta dall'immagine frontale di un telo mimetico militare che richiama direttamente la figura iniziale della bandiera esposta ⁻³².

L'intervento cromatico si inserisce dunque per Guidi in un circolo riflessivo che chiama potenzialmente in causa tutte le variabili del medium e le loro implicazioni di senso. In quegli anni, opere di carattere

para-concettuale o *think pieces* di questo genere si riscontrano occasionalmente nella produzione di altri fotografi italiani, com'è il caso dei *fotocollages* della serie *Un po' di cielo in terra, un po' di terra in cielo* (1972-1973) di Mario Cresci o gli 'strappi' di *Paesaggio a colori* (1978) di Mimmo Jodice ⁻³³. Nel 1979, in occasione della mostra *L'immagine provocata* curata da Luigi Carluccio per la Biennale di Venezia, l'artista Lia Rondelli presenta la serie *Riflessi*, realizzata fotografando piccole bandiere colorate e le variazioni tonali generate dal loro rispecchiamento sulla superficie di un corso d'acqua che a sua volta riflette l'azzurro del cielo ⁻³⁴.

In realtà alla fine del decennio questo clima di sperimentazione sta volgendo al termine. Le nuove tendenze del colore, più rivolte al confronto con la realtà cromatica del mondo contemporaneo, occupano un posto di rilievo nella rassegna *Venezia '79. La fotografia*: oltre alla mostra di carattere divulgativo *L'occhio dello spettatore: il mondo del colore* e a una sezione dedicata alla Collezione Polaroid, opere di Andy Earl, John Batho, Marie Cosindas, William Eggleston, Robert Heineken, Helen Levitt e Marialba Russo sono presentate negli spazi dedicati all'Europa e agli Stati Uniti ⁻³⁵. Contemporaneamente, alcuni spunti di riflessione emergono attorno alla figura di Ghirri, come testimonia un suo testo per la serie *Catalogo* redatto in occasione della retrospettiva allo CSAC di Parma:

Se questi *abiti* delle case sembrano bloccati in un gelido rigore, e le assenze cromatiche ci dicono di paesaggi grigi e uniformi, è pur vero che su una serranda chiusa la scritta "colori" lascia intravedere combinazioni infinite ⁻³⁶.

Ancora nel 1979, un intervento di Jean-Claude Lemagny identificherà un carattere distintivo della ricerca ghirriana proprio nel porsi "à la jointure de deux artifices: celui de la photo en couleur et celui du monde moderne", in un rispecchiamento senza fine tra la realtà variopinta di un habitat "entièrement artificiel" e la finzione di un colore fotografico "totalement fantastique" ⁻³⁷.

Sono in ogni caso accenni isolati. Se si escludono alcune osservazioni di Ghirri sui "mondi infiniti" di William Eggleston e sui colori notturni del paesaggio italiano ⁻³⁸, occorrerà attendere il 1987 per registrare un'attenzione specifica al tema del colore. Paolo Costantini, in un saggio dedicato all'opera di John Batho pochi mesi dopo la mostra *Nuovo paesaggio americano/Dialectical Landscapes* da lui stesso curata a Venezia con fotografie di Robert Adams, Lewis Baltz, Eggleston, John Gossage e Stephen Shore, discute il colore del fotografo francese come "una volontà di forma che travalica gli oggetti d'indagine, autentici pretesti che Batho dispiega nella ritmica continuità di un discorso interiore" ⁻³⁹. Richiamando i "problematici precedenti" di Edward Weston, Harry Callahan e Ernst Haas e chiamando in causa Vilém Flusser, appena tradotto in italiano, secondo il quale "le fotografie a colori sono

su un più alto livello di astrazione di quelle in bianco e nero”, Costantini elenca poi una serie dei fotografi internazionali che a differenza di Bartho “considerano il colore come un *unicum* di carattere sia formale che descrittivo e simbolico” –⁴⁰.

Verso un colore dello stile documentario

Come si è accennato, un significativo gruppo di negativi di piccolo formato –⁴¹ permette di datare alla seconda metà degli anni Settanta il primo interesse di Guidi per il colore come elemento di un possibile aggiornamento in chiave contemporanea dello stile documentario a lungo coltivato attraverso lo studio di autori canonici come Eugène Atget, Paul Strand, Walker Evans e Timothy O’Sullivan, ma anche di altri – da questo punto di vista più eccentrici – come Harry Callahan, Lee Friedlander, Ray Metzker, Josef Sudek e Minor White. È solo all’inizio degli anni Ottanta, tuttavia, che questo interesse assume i contorni di un vero e proprio programma di ricerca, fondato sull’esplorazione della geografia circostante, sulla combinazione tra pellicole di medio e grande formato e ottiche di precisione e su quello che si potrebbe definire lo specifico del colore come “supplemento d’intensità” –⁴² nell’interpretazione critica dell’ambiente vissuto. Ha ricordato Guidi:

—
Pensavo, e lo penso ancora, che fare fotografie fosse sinonimo di abitare: volevo abitare i luoghi attraverso la fotografia, non mi sentivo in grado e pensavo fosse eticamente riprovevole descrivere un luogo che non fosse all’interno del mio vissuto e della mia esperienza quotidiana –⁴³.
—

Privilegiando negativi 6×6 cm, Guidi declina ora a colori il tema delle facciate degli edifici vernacolari che a partire almeno dal 1971 aveva costituito una linea d’indagine parallela alla serie *Album* –⁴⁴. Anch’esso rimasto in gran parte inedito, questo lavoro viene esposto per la prima volta nel 1983 in una mostra personale alla Galleria dell’immagine di Rimini, nella quale il fotografo presenta, tra le altre, una sequenza che registra le variazioni di luce e di colore sulle pareti di stanze abbandonate a Cervia, Pomposa e Preganziol, riprese perlopiù frontalmente a evocare il fondo di una camera ottica –⁴⁵. Nonostante la varietà delle opere presentate, è significativo che nel piccolo catalogo realizzato nell’occasione, di fatto la sua prima pubblicazione personale, Guidi decida di riprodurre unicamente fotografie tratte da questo nuovo *corpus*, in una sequenza che non casualmente si apre con un’immagine talmente desaturata da ricordare la monocromia del bianco e nero e che si chiude su un’ultima parete – strutturata in ampie campiture verdi, rosse e ocre e attraversata obliquamente da un deciso fascio di luce bianca – con plausibili rimandi alla pittura e all’architettura del Neoplasticismo –⁴⁶.

Parallelamente, senza mai abbandonare il bianco e nero, nel 1983 Guidi inizia a sperimentare con una camera 20×25 cm autocostruita, che utilizzerà continuativamente per alcuni mesi fino all’acquisto di un



04

Guido Guidi,
 "Cesena e dintorni",
 sequenza di 5 fotografie,
 1983-1985.
 Riproduzioni
 fotomeccaniche in
 Guidi 1985, pp. 55-59

apparecchio professionale Deardorff. Le fotografie realizzate in questa prima esplorazione del negativo a colori di grande formato, vincolate anche dalle limitazioni tecniche dell'attrezzatura, si connotano per la scelta di soggetti elementari osservati perlopiù frontalmente e per un'estensione cromatica volutamente ridotta. La prima serie di questo tipo pubblicata da Guidi, apparsa nel 1985 sulla rivista "Fotologia" diretta da Italo Zannier e Paolo Costantini, riunisce cinque fotografie che condividono la scelta della luce naturale diffusa e una resa del colore declinata su toni caldi e impastati, in grado di donare continuità percettiva a materiali diversi come l'intonaco di una facciata, la vernice marrone di un portone di città, il sottobosco di una pineta, l'asfalto di una strada collinare e le stratificazioni geologiche di una sezione rocciosa (fig. 4) ⁻⁴⁷. Il colore, pur chiamato a fornire un supplemento di informazioni paesaggistiche, viene compresso fino ad assumere un carattere astratto e di apparizione piuttosto che di fredda certificazione. Si tratta di un lento e alchemico addensamento di luce che negli sviluppi guidiani di questa fase si può leggere come evoluzione del viraggio seppia a lungo applicato al bianco e nero, con analoghe implicazioni per quanto riguarda la costruzione del senso di temporalità della fotografia. Sollecitato dalla rivista ad accompagnare la serie con un breve testo, Guidi cita non senza ironia un passaggio della *Recherche* di Proust in cui Françoise, la cuoca di famiglia del protagonista, discute la preparazione della gelatina di manzo:

—
 Ma infine, – le chiese mia madre, – come spiegate che nessuno faccia bene la gelatina come voi, quando volete? – Non so da cosa diviene, rispose Françoise (che non faceva una distinzione molto precisa fra il verbo *venire*, almeno preso in certe accezioni, e il verbo *divenire*). [...] – Fanno cuocere troppo alla svelta, – rispose parlando dei grandi ristoranti, – e poi non tutto in una mandata. Bisogna che il bue diventi una spugna, allora beve tutto il sugo fino in fondo ⁻⁴⁸.

—
 Con il passaggio definitivo all'apparecchio Deardorff, dotato di ampi movimenti di macchina e corredato da un nuovo parco di ottiche moderne, nel 1985 Guidi stabilisce anche dal punto di vista tecnico le

modalità di attraversamento dei paesaggi contemporanei che saranno destinate a connotare gran parte della sua attività successiva. Il controllo minuzioso delle inquadrature sul vetro smerigliato e la densità informativa dei negativi di grande formato stampati per contatto sono gli strumenti di un nuovo sguardo democratico portato su una varietà di soggetti sino a quel momento tendenzialmente esclusi dall'iconografia fotografica, non solo italiana:

—
Volevo che nella mia fotografia un sasso fosse un puro sasso, un filo d'erba un puro filo d'erba, non disturbato dalla mancanza del dettaglio. Pensavo che fare una fotografia fosse una forma di preghiera: un modo per dare dignità alle cose, dare loro presenza, così come Strand, Weston o Atget ci presentano delle persone o delle case —⁴⁹.

—
È una disposizione che consente a Guidi di aggiornare un'iconografia personale già consolidata con il lavoro in bianco e nero degli anni Settanta, ma che si amplia ora a considerare la trama minuta di segni, materiali, micro-eventi e indizi senza nome disseminati negli intervalli tra le "cose", alla ricerca di analogie, differenze e relazioni possibili:

—
senza questi pali e questi paracarri come fai a fotografare il paesaggio? Come fai a disegnare se non hai le puntine per appuntare il foglio? Il paracarro, il palo, il muretto sono le puntine per appoggiare lo sguardo. È una cosa nota [...], una sorta di metro per misurare visivamente il mondo che ti sta davanti. Una coordinata necessaria, altrimenti tutto si sfalda —⁵⁰.

—
E ancora:

—
Fili, pali, alberi, case e strade sono gli elementi distintivi del paesaggio contemporaneo e sono anche i segni e gli ingredienti principali di molte di queste fotografie. Per Harry Callahan, che ha fotografato i fili, potrebbero essere delle relazioni, due fili sono come due vite parallele. Paul Klee parla di corsie preferenziali che invitano l'occhio in una certa direzione: in un dipinto, come in una fotografia, ci dovrebbero sempre essere. Poi magari la direzione è ambigua e ti porta in un burrone o in un vicolo cieco, oppure a delle soluzioni apparenti, alla illusione di avere una chiave di lettura —⁵¹.

—
Prende corpo in questo modo un'estetica guidiana delle "differenze" (come osserverà tempestivamente Paolo Costantini nel 1986) —⁵², che trova una significativa anticipazione in un quaderno di appunti del 1978-1979 nel quale il fotografo cesenate aveva trascritto un brano da *Le parole e le cose* di Michel Foucault:

—
Nella percezione culturale che si è avuta del pazzo fino alla fine del XVIII secolo, esso è il *Differente* solo nella misura in cui *non conosce*



05

Guido Guidi,

Mercato Saraceno,

guardando verso

Est, 1985.

Stampa cromogenica

a contatto da negativo

20×25 cm.

Cesena, Archivio Guido

Guidi

la Differenza; non vede ovunque che somiglianze e segni della somiglianza; tutti i segni per lui si somigliano e tutte le somiglianze valgono come segni. All'altro estremo dello spazio culturale, ma vicinissimo per la sua simmetria, il poeta è colui che, al di sotto delle differenze nominate e quotidianamente previste, ritrova le parentele sepolte delle cose, le loro similitudini disperse [...] ⁻⁵³.

—

Il risvolto stilistico di queste premesse (fig. 5) è spesso un'articolazione compositiva dell'immagine che in assenza di un soggetto centrale o preponderante invita lo spettatore a un atto di 'lettura' più attiva ma in definitiva produttivamente aperta, tanto all'interno della singola inquadratura, quanto nel dispositivo della sequenza che sempre di più diviene per Guidi la modalità primaria di costruzione del testo visivo. In questo quadro, il colore diviene un fattore di moltiplicazione dei punti di attenzione della fotografia e allo stesso tempo un elemento di interrogazione culturale dell'ambiente abitato che essa espone e interroga. Le cromie del paesaggio naturale o naturalizzato entrano così in dialogo con quelle sintetiche di quello artificiale, nel variare delle luci del giorno come nelle modulazioni prodotte dall'erosione del tempo e degli usi, sfondo inconscio di un'esperienza quotidiana occasionalmente evocata dall'inclusione nella scena di persone (non di rado bambini) colte nell'atto di guardare.

Dalla metà degli anni Ottanta questo programma di lavoro trova occasioni concrete in 'missioni' di volta in volta più estese o circoscritte, individuali o condivise, da Trieste a Cesena, dalla via Emilia alla via Romea, da Porto Marghera alla campagna urbanizzata del Veneto, da Sansepolcro a Rubiera, da Carpi a Gibellina, da Rimini nord a Graz ⁻⁵⁴.

Guido Guidi,

"Cervia", sequenza

di 15 fotografie,

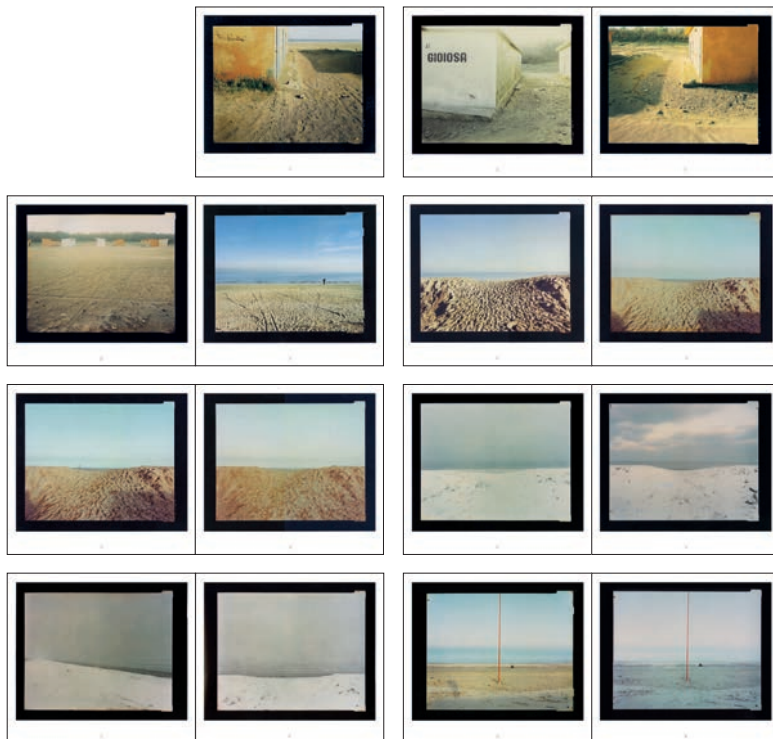
1984-1993.

Riproduzioni

fotomeccaniche in

Campani / Liverani 1997,

pp. 42-59



All'inverno 1984-1985 (con un'integrazione del 1993) risale invece una serie dal carattere del tutto anomalo rispetto a questa consolidata iconografia guidiana, nella quale il fotografo si misura con la questione del colore atmosferico e luministico del paesaggio marino lungo il litorale di Cervia, poco distante dalla sua abitazione di Cesena. Costituito originariamente da circa trenta fotografie in formato 20×25 cm che esplorano da più punti di vista l'ambiente costiero come ulteriore tipologia di paesaggio modificato dall'uomo – con la presenza di edifici, manufatti e occasionalmente persone – questo nucleo viene presentato una prima volta in rivista nel 1993 con una selezione di nove immagini, quindi in una sequenza più ampia e modificata di quindici in un volume collettaneo del 1997, privilegiando in entrambi i casi riprese frontali portate sulla linea dell'orizzonte e strutturate sulle semplici campiture cromatiche dell'arenile, del mare e del cielo –⁵⁵.

Nella sequenza più estesa (fig. 6), un prologo di tre vedute introduce lo spettatore al tema principale, ricorrendo a prospettive fortemente scorciate, al decentramento verso il basso dell'obiettivo e all'intensità cromatica dei materiali per restituire un senso di spazio strutturato e vissuto sulle cui superfici si depositano gli indizi del passaggio dell'uomo: il frammento di un mattone, l'orma di una scarpa calcata sulla sabbia invernale, il riquadro di un'ombra che nell'intervallo tra due riprese in controcampo sopravanza a misurare le distanze. Dopo un ultimo sguardo all'indietro verso la terraferma, chiusa da una cortina vegetale

stinta in controluce dalla luce bassa del tramonto, lo sguardo si colloca in modo pressoché seriale in direzione dell'orizzonte e verso l'infinito, con nove varianti nelle quali la profondità spaziale viene resa via via più ambigua dallo schiacciamento prospettico, dal mutare delle condizioni atmosferiche e infine dal manto di neve, che sovrapponendosi ai toni caldi della sabbia stinge i colori in un tonalismo monocromatico dal sapore tipicamente pittorialista. La serie si chiude con altre due varianti luministiche dello stesso soggetto, di fatto il 'ritratto' di un pennone che si staglia precisamente al centro dell'inquadratura come linea verticale nel rosso-arancio della tinta al minio: nella prima la luce del sole torna a ravvivare la scena proiettando l'ombra dello stesso fotografo e del palo in direzione della battigia, come uno gnomone che permette di nuovo di misurare lo spazio e il tempo del luogo; nell'immagine finale la luce ormai stemperata della sera si scioglie in un *continuum* di *nuances* dai toni caldi e freddi, appena segnate dalle linee verticali e orizzontali del palo e della battigia. La meditazione si conclude dunque ritornando al mondo delle cose umane, agli artifici che l'uomo dissemina o infilza nel tessuto del paesaggio come marcatori di distanza e di orientamento, come a circoscrivere un mistero troppo incerto perché vi si possa indugiare a lungo.

Quella di Cervia è la serie guidiana che più esplicitamente si confronta con la sensualità del colore liberato dal disegno della prospettiva, in un dialogo inatteso con opere per altri versi distanti come *Skyline* di Franco Fontana (1978), *Cape Light* di Joel Meyerowitz (1978) e *Altered Landscapes* di John Pfahl (1981), ma anche con la sezione "Lungomare" di *Viaggio in Italia* e non da ultimo con lo stesso Ghirri, che al tema del mare aveva dedicato numerose fotografie sin dagli anni Settanta ⁻⁵⁶. Come scrive Valtorta nella pubblicazione del 1997, in queste fotografie il colore "si perde, diventa bianco e nero, si rende trasparente, esangue come un'attesa, e il limite sottile fra azzurro e grigio, bianco e beige e ocra indica che una ricerca sta avvenendo e che cercare è più importante che trovare" ⁻⁵⁷. E tuttavia nella ripetizione delle varianti, nella selezione rigorosa e nel montaggio si registra anche quell'attitudine analitica che in una lettera indirizzata nel 1971 a Italo Zannier, suo mentore privilegiato in quegli anni, Guidi aveva programmaticamente definito come "tentativo di essere più *scientifici*":

—
Penso a una f.[otografia] che indaghi, che esplori ... la macchina fotografica – non *soltanto* strumento per registrare una esplorazione già avvenuta, ma essa stessa strumento per (di) esplorazione –

Penso a una f. come riflessione sulla (della) realtà (realtà è anche la stessa fotografia)

Penso a una f. come *processo* di conoscenza – non credo a un risultato definitivo – esistono solo delle tappe

Mi interessa la banalità delle cose, il consueto... ... la ripetizione ... il quotidiano ⁻⁵⁸.

—

Nell'arco di due anni, dai primi approcci del 1983 all'esperimento di Cervia, il colore emerge dunque come nuovo luogo mentale in cui far confluire l'adesione alla realtà fenomenica e l'interrogazione dell'incerta "oggettività" del proprio strumento d'elezione. Si tratta di un'esplorazione condotta in lentezza e in totale autonomia in una geografia personale dove il blu del cielo è sempre presente, ma dove il punto di attenzione sarà sempre più "il colore delle cose che sbiadiscono nel tempo" ⁻⁵⁹. Condotta su un'area che da Cesena include a nord il paesaggio urbanizzato della *centuriatio* romana verso Ravenna, a sud le colline romagnole, a est la direttrice verso il mare e a ovest quella lungo la via Emilia fino a Forlì ⁻⁶⁰, questa ricerca troverà subito importanti riscontri in mostre e pubblicazioni realizzate con Ghirri e altri colleghi come *Due fotografi per il Teatro Bonci* (1984), *Una città per la cultura* (1985) e *Il museo diffuso* (1987) ⁻⁶¹. A proposito di quest'ultimo progetto, sulla scia di *Viaggio in Italia*, Ghirri scriverà in catalogo della possibilità di redimere fotograficamente i luoghi ormai "iperdescritti" dell'Italia e del pianeta, coltivando

—
una visione che ci 'riconsegna' i monumenti e le architetture grandi e piccole che compongono il nostro habitat, nonché i colori che lo determinano e lo definiscono. [...] dal movimento della luce al colore delle superfici, dall'esplorazione della magia di uno spazio al fascino di un momento [...] ⁻⁶².
—

Se nell'occasione il fotografo emiliano si concentra sul centro storico di Cesena riprendendo soprattutto interni di edifici antichi e monumentali, Guidi presenta una sequenza di ventiquattro fotografie che reinterpretano il concetto di territorio come "museo diffuso" che Andrea Emiliani viene elaborando sin dagli anni Settanta (fig. 7) ⁻⁶³. La serie, aprendosi e chiudendosi con due riprese realizzate a poca distanza su una strada di campagna a San Martino in Fiume illuminate rispettivamente dalle luci basse del mattino e della sera, si propone idealmente come l'esito di una giornata di lavoro e il sunto di un percorso che torna su se stesso. Nel complesso le immagini, accompagnate da didascalie che rimandano alla tradizione 'topografica' ottocentesca ("Guardando verso nord", "verso est", ecc.), celebrano l'estetica senza nomi dell'edilizia vernacolare, il disegno minuto delle coltivazioni, la geografia del luogo. A scandire la prima parte è un catalogo di edifici urbani e rurali ripresi in una varietà di luci naturali che ne sottolineano le geometrie e i colori, in un *continuum* tipologico che ritrova le stesse forme elementari in piccole strutture provvisorie nell'orizzonte aperto della collina e della campagna. Nelle sei fotografie conclusive che precedono il ritorno a San Martino in Fiume, il paesaggio coltivato torna a distendersi senza più costruzioni o masse geometriche sotto le ampie campiture dei cieli azzurri marezzati di nubi striate, che prima dell'epilogo entrano in rapporto visivo e simbolico con i fumi bianchi di piccoli fuochi che si innalzano informi ai bordi dei campi.



07

Guido Guidi,
 "Cesena e dintorni",
 sequenza di 24 fotografie,
 1986-1987.

Riproduzioni
 fotomeccaniche in
 Il museo diffuso 1987,
 pp. 49-72



All'altezza del 1987, la sequenza assemblata per *Il museo diffuso* offre un saggio avanzato della riflessione di Guidi sul colore come elemento fondamentale per l'aggiornamento dello stile documentario a lungo studiato sulla tradizione di Evans e Atget. Fedele al principio di un fotografo che "nasconde la propria mano" per disporre lo spettatore a un incontro possibile con "la cosa in sé" ⁻⁶⁴, anche il fotografo cesenate (come molti colleghi di *Viaggio in Italia*) assume in quegli anni la variabile cromatica al suo 'grado zero', ovvero come *surplus* informativo rispetto al riduzionismo del bianco e nero e come fattore essenziale nella configurazione dell'oggetto fotografico come 'finestra' albertiana. Ne consegue un trattamento tecnico della stampa volto ad 'addomesticare' gli eccessi tonali dei materiali Kodak, ma ancor prima la messa a punto di strategie integrate – dalla scelta dei soggetti e delle luci alla gestione del punto di vista e dell'inquadratura, dalla resa del dettaglio ai tempi di esposizione – volte a limitare o ad annullare il carattere puramente formale, psicologico o 'astratto' del colore, tipico di pratiche che ne privilegiano il carattere non referenziale. Entro queste coordinate generali, Guidi non manca di saggiare i limiti dello stile documentario, in un "processo di conoscenza" che chiama in causa la sua cultura visiva più ampia e che la sequenza del 1987 testimonia in tutta la sua estensione ⁻⁶⁵.

A un primo livello, è spesso un micro-evento cromatico individuato nel paesaggio a divenire per il fotografo un motivo di studio privilegiato, se non addirittura il punto di partenza attorno al quale costruire l'immagine come sistema di relazioni complesse. Diversi indizi di questa disposizione scandiscono la serie: il seducente contrasto di toni caldi e freddi che struttura l'*incipit* di San Martino in Fiume; l'apparizione del riquadro di luce al tungsteno che chiude la prospettiva nel corridoio domestico, accentuata dall'utilizzo incongruo di una pellicola per luce naturale; l'insistenza sulle quinte edilizie stinte dal tempo, ma ravvivate dalla luce del giorno; la trasmutazione di un triangolo arrugginito in un baracca in lamiera ondulata nel lenzuolo mosso dal vento steso alla finestra dell'edificio adiacente; il riquadro tripartito di rossi ossidati del capanno che si staglia nella prospettiva di verdi e di azzurri della campagna circostante. Sono aneddoti cromatici ai quali la precisione descrittiva del negativo 20×25 cm conferisce un carattere persino tattile, ma che Guidi modula in modi sempre diversi per rafforzarne o sminuirne il peso nell'economia visiva del rettangolo fotografico. Lo strumento del decentramento ottico costituisce in questo senso una variabile peculiare del suo linguaggio, com'è suggerito dalle due facciate riprese frontalmente nella parte iniziale della sequenza, che occupando quasi interamente lo spazio e le proporzioni dell'inquadratura generano un riverbero tra soggetto rappresentato e superficie della stampa fotografica, tra colore informativo e campo cromatico, tra la finestra prospettica che invita lo spettatore a 'entrare' attivamente nello spazio virtuale della scena e il 'quadro' bidimensionale che viceversa blocca l'attenzione sulle sue strutture elementari ⁻⁶⁶.

A un secondo livello, il dispositivo del colore si rivela determinante nelle logiche di montaggio della sequenza, come elemento di raccordo di una narrazione che al di là dell'impianto topografico-documentario si struttura attraverso echi e rimandi tra dettagli, forme, segni culturali e metalinguistici, connotandola in definitiva come "fiction based on fact" ⁻⁶⁷. Sono relazioni che possono palesarsi direttamente nei dittici sulla doppia pagina, ma che Guidi inizia qui a elaborare virtuosisticamente suggerendo connessioni sotterranee tra fotografie anche distanti tra loro, sollecitando lo spettatore/lettore a svincolarsi dalla narrazione lineare imposta dalla paginazione del libro. Così la facciata evansiana di un piccolo edificio industriale trova la sua palese controparte cromatica nell'interno di un'officina in disuso, in un dialogo che ai toni aranciati degli intonaci e delle serrande arrugginite contrappone le campiture geometriche dipinte nelle tinte crude del bianco e del blu; la proiezione di luce gialla che chiude la prospettiva del corridoio (forse memore di opere come *Dream Passage with Four Corridors* di Bruce Nauman, del 1984) è ribadita subito dopo nel profilo di una porta da calcio verniciata di arancione, in un confronto che rimanda al tema fotografico del taglio e della cornice; ulteriori dettagli di colore artificiale – il bordo rosso di un segnale stradale e la linea verticale di un lampione di nuovo verniciato al minio – punteggiano due scene di città che le ombre serali iniziano a stingere verso un grigiore diffuso; il fogliame verde di una pianta protesa verso il basso nel riflesso di una pozzanghera si inverte nello sfrangersi della fiamma rossa che si alza verso il cielo nella scena campestre successiva, dove ritrova la sua forma stabilizzata in un triangolo di azzurro che si dischiude tra i filari.

Catalogo di soggetti vernacolari ai quali la cura del fotografo restituisce una "dignità" perduta, il museo diffuso di Guidi è anche un atlante cromatico basato su opposizioni archetipiche – caldo/freddo, naturale/artificiale, mobile/immobile, informe/geometrico, alto/basso, apollineo/dionisiaco ⁻⁶⁸ – destinato ad accrescersi nel confronto con la policromia frammentata dei palinsesti urbani, la seducente ambiguità dei paesaggi industriali, le architetture di Carlo Scarpa e Le Corbusier ⁻⁶⁹. In tutte queste variazioni, il punto di partenza e di arrivo della ricerca guidiana rimarrà sempre il colore delle "cose" interrogate nella loro realtà materiale, la restituzione attenta e senza giudizi del segno cromatico come memoria di sguardi, bisogni, gesti senza autore, che continuamente si modificano e si ricompongono in quell'inesauribile trama che chiamiamo "paesaggio". Allo stesso tempo il colore fotografico non smette per Guidi di essere una scrittura, un linguaggio di lemmi e sintagmi che a loro volta rimandano indietro alla storia delle rappresentazioni, ma che si caricano nel tempo di nuovi valori culturali e simbolici: "I segni – ha osservato – propongono una transizione continua di senso, non solo per la Sibilla di Delfi ma anche per una palla nel prato. Sant'Agostino parla della differenza tra *signa propria* e dei *signa translata*" ⁻⁷⁰. Come scriveva Peter Handke nel suo *travelogue* sulla Sainte-Victoire di Paul Cézanne, apparso in italiano nel 1985 con il titolo *I colori del giorno*,

—
in questo modo i colori e le forme non venivano quasi percepiti di per sé. Ciò che contava era sempre l'oggetto particolare. Colori e forme, senza oggetto, erano troppo poco – gli oggetti nella loro familiarità quotidiana, troppo [...].

Erano le cose; erano le immagini; era la scrittura; era il tratto – ed era tutto questo in consonanza ⁻⁷¹.

—

Per una teoria implicita del colore

Nella primavera del 1989 Guidi è invitato a Rubiera, in provincia di Reggio Emilia, a inaugurare le attività di Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea con un laboratorio didattico e una ricerca su un'area di frangia lungo il fiume Secchia. Nella pubblicazione apparsa l'anno successivo, osservando che per l'amico cesenate "fotografare sembra sempre più rappresentare una forma consapevole di scrittura", Paolo Costantini definisce come un'ulteriore "mossa del cavallo" ⁻⁷² la particolare scelta stilistica sperimentata nell'occasione: la rotazione arbitraria del banco ottico che produce l'effetto straniante di orizzonti inclinati e composizioni instabili tipiche dell'istantanea e del piccolo formato. Pur associando questo "scarto linguistico" a un'altra trasgressione osservabile nelle pratiche fotografiche più recenti, come la scelta del notturno, Costantini sceglie di non commentare un secondo, più sottile dispositivo introdotto da Guidi a Rubiera, ovvero la compresenza di fotografie in bianco e nero e a colori all'interno della stessa sequenza. Il montaggio si apre infatti con un'immagine della campagna urbanizzata nella luce tenue della sera non lontana dall'idea del "museo diffuso" cesenate, ora organizzata su uno schema prospettico più elaborato nel quale spicca in primissimo piano il rosso vivo di una vecchia automobile sportiva abbandonata sul ciglio della strada. Dopo un'altra fotografia a colori che mostra un cumulo di laterizi sui quali si erge la facciata grigia e arancio di un magazzino industriale, le cromie si spengono inaspettatamente con una versione in bianco e nero della medesima scena e altre dodici riprese di un "terzo paesaggio" dai cieli abbacinati ⁻⁷³.

Al di là delle ragioni di ordine immediatamente pratico (come il costo dei materiali a colori e della loro riproduzione tipografica in un'economica ancora precaria per la fotografia italiana di ricerca), il senso di questa modalità 'ambidestra' va ricercato in prima battuta nella precoce opposizione di Guidi alla pretesa unicità dell'atto fotografico ⁻⁷⁴ e nella sua preferenza per la moltiplicazione delle "varianti" topografiche e diacroniche, che nel 1995 darà il titolo alla sua prima monografia retrospettiva ⁻⁷⁵. Coesistenza di bianco e nero e colore, dunque, come scrittura aperta e dialettica, e ancora una volta come luogo mentale di verifica dei linguaggi che attraversano la storia lunga del medium, con particolare attenzione per la fotografia statunitense. Se dunque le torsioni dell'orizzonte sperimentate a Rubiera, come suggerisce Costantini, rimandano ad alcune pagine particolarmente espressive di Robert

Adams (si può pensare a *Los Angeles Spring*, del 1986) ⁻⁷⁶, non è implausibile che nell'*incipit* a colori Guidi abbia voluto dare cenno di un dialogo a distanza con un autore da lui stimato come Stephen Shore (in particolare con la serie *Uncommon Places*, del 1982) ⁻⁷⁷.

Colpisce in ogni caso che proprio al 1989 risalga la pubblicazione di *Candlestick Point*, una serie di Lewis Baltz basata come quella guidiana sulla successione dei due linguaggi, dispiegati però in ordine inverso con settantadue fotografie in bianco e nero seguite da dodici a colori dalle tonalità impercettibilmente stranianti ⁻⁷⁸. Nel saggio che chiude il volume, il filosofo Gus Blaisdell legge questa iniezione cromatica come una critica del potere alienante del colore fotografico ("We long to see the world in black and white. But it colors. Color comes between me, myself, I and others, casting out all of us. [...] The world wears commercial colors and is beyond recall") ⁻⁷⁹. Già già nel 1984, però, lo stesso artista aveva fornito le premesse teoriche per quello che Jeff Rian ha definito il "*Wizard of Oz moment*" ⁻⁸⁰ di *Candlestick Point*: riferendosi al pensiero sul cinema di un altro filosofo, Stanley Cavell, Baltz aveva infatti introdotto il concetto di "futuribilità" del colore, ovvero il suo potere – contro l'ontologico "È stato" barthesiano tipico del bianco e nero ⁻⁸¹ – "to conjure a sense of the future or, at least, to make us believe that the future has already begun and that we are its inhabitants" ⁻⁸².

Irrompendo inatteso nelle pagine finali di *Candlestick Point* (dopo un quindicennio di severe ricerche monocromatiche del suo autore), il colore sollecita dunque nuove riflessioni sul medium come memoria o proiezione, sulla sua funzione conservativa o agentiva, e in definitiva sul suo potere di rivelare "a world wholly alien to our aspirations, a world, or its parts, that we would prefer to disregard altogether" ⁻⁸³. Utilizzato da Guidi a Rubiera come prologo alla sequenza più corposa in bianco e nero, l'elemento cromatico si carica di una funzione narrativa diversa, quasi a suggerire un improvviso tracollo percettivo o un volontario gesto di rinuncia all'accogliente normalità del colore quotidiano, da cui ripartire per interrogare con un occhio stralunato un paesaggio in bilico tra dissoluzione e costruzione. Allo stesso tempo, come in molte serie successive in cui Guidi tornerà a elaborare il dialogo tra i due linguaggi ⁻⁸⁴, la contiguità tra bianco e nero e colore può essere vista come un ulteriore spazio di verifica dell'insegnamento degli antichi maestri, dei confini mobili dello stile documentario e delle strutture profonde del medium, che anche al di là della volontà del fotografo "pensa di per sé, anche se non è concettuale, così come la 'prospettiva pensa'" ⁻⁸⁵.

In conclusione, questo aspetto può essere colto nella sua essenza ripercorrendo il cammino di Guidi a Cervia, Cesena e Rubiera con l'occhio rivolto non più ai colori delle "cose" terrene, ma a quel cielo silente che "non è facile, forse è la cosa più difficile di un dipinto e anche di una fotografia". Il cielo, ha osservato Guidi, impone al fotografo "un'uscita dalla prospettiva" ⁻⁸⁶; una sfida, si potrebbe dire, con la profondità incommensurabile dell'infinito, del tutto refrattaria alla *hybris* monoculare del suo strumento, alle pretese del punto vista, all'arbitraria

riquadratura del taglio fotografico. Se nelle stampe ottocentesche – come in quelle così lunari dell’amato Timothy O’Sullivan – i cieli all’albumina si dissolvono in superfici metafisiche di biancori lattacei, in quella moderna “si corre il rischio che il blu del cielo diventi una specie di vernice, una campitura cromatica che non rimanda a niente se non a se stessa” ⁻⁸⁷. Sono i cieli della pittura italiana, studiata a Ravenna e a Venezia sin dagli anni giovanili, a suggerire a Guidi estensioni del colore che ritornano alla distinzione di Sant’Agostino tra *signa propria* e *signa translata*:

—
Nella pittura del Rinascimento il blu sostituisce il fondo oro, il colore del divino: il cielo inizia ad essere dipinto con un azzurro tenue, senza nuvole. O se le nuvole sono presenti, hanno la forma del nimbo, di una colomba che scende a rappresentare lo Spirito Santo ⁻⁸⁸.

—
Così i cieli tersi di Piero della Francesca, la pittura informale, l’impasto cromatico di Morandi – “molto diverso dal colore ‘Kodak’ di De Chirico, con il blu che più blu non si può” ⁻⁸⁹ – si ritrovano in una nuvola striata che campeggia nel cielo di San Mauro in Valle, nelle folate di fumo che a Martorano si spandono fondendosi con i nembostati lontani, nelle spesse coltri invernali sull’orizzonte di Cervia.

Nel corso degli anni, senza mai venir meno al primato delle “cose” osservate in ogni condizione di luce, la scrittura guidiana si modificherà in immagini dai toni più freddi, con una leggera prevalenza di ciano e verdi sentita come più naturale e immediata (“Per me il colore più semplice è il grigio o il verde”) ⁻⁹⁰, ma pensata anche per contrastare la tendenza dei materiali fotografici a colori ad assumere nel tempo una dominante magenta. Come per i ‘falsi’ documenti ottenuti con il viraggio del bianco e nero degli anni Settanta, riemerge in questa voluta torsione cromatica la questione della temporalità che la fotografia non solo può rappresentare, ma che incorpora nella propria materia. A monte o al di fuori di qualsiasi costruzione teorica, a connotare la ricerca di Guidi negli anni è proprio questo sotterraneo rispecchiamento tra bianco e nero e colore, che presuppone una consapevolezza di fondo dell’osmosi tra qualunque linguaggio, all’interno come all’esterno dei confini dello specifico fotografico. Come egli stesso ha suggerito,

—
Direi che alla base del mio colore, o del colore che mi ha formato, c’è per esempio un pittore come Paul Klee. Il colore di Klee non è un colore descrittivo. Paul Klee ha iniziato con la descrizione delle cose, ma poi è stato subito influenzato dal Simbolismo [...] il colore per lui diventa una cosa sublime, insieme al segno, insieme alla cifra, alla linea che si muove all’interno del rettangolo, del foglietto di carta. Il colore è simbolista, ma al tempo stesso descrittivo delle cose. È un colore concreto ⁻⁹¹.

- ¹ Guidi 2020, p. 119.
- ² Guidi 2004a.
- ³ Guidi / Frongia 2015, p. 56.
- ⁴ Guidi / Frongia 2017, p. 69.
- ⁵ Lugon 2008 [2001].
- ⁶ Evans “wanted his work to be ‘literate, authoritative, transcendent’”: Szarkowski 1971, p. 13.
- ⁷ Valtorta 2013, p. 74.
- ⁸ Milozzi 2024, pp. 140-143.
- ⁹ Ghirri *et al.* 1979, p. 64.
- ¹⁰ Guidi 1995; Guidi 2024. Casi più particolari riguardano Fulvio Ventura (che viceversa sceglierà l’opzione monocromatica dopo un avvio a colori e un periodo di sperimentazione sul bianco e nero colorato manualmente) e Gabriele Basilico (giunto alla ricerca sul colore a uno stadio relativamente avanzato della propria carriera). Cfr. Ventura 1979 e Calvenzi / Maggia 2020.
- ¹¹ Fried 1980.
- ¹² Barthes 1980; Cavell 1979.
- ¹³ Palazzoli 1979; Gentili / Zannier 1983.
- ¹⁴ Fontana 1978; Lotti 1982.
- ¹⁵ Turrone 1963; Chini 1968.
- ¹⁶ Eaucilaire 1981, Eaucilaire 1984; Eaucilaire 1987.
- ¹⁷ Valtorta 2013.
- ¹⁸ Guidi 2013a, p. 91; Guidi 2020, pp. 117-119.
- ¹⁹ Zannier 1968.
- ²⁰ Palazzoli / Carluccio 1973.
- ²¹ Zannier 1969a; Zannier 1969b.
- ²² Il testo recita: “Les alchimistes réussirent jadis à unir l’argent à l’acide marin. Le produit de la combinaison était un sel blanc qu’ils appelèrent lune ou argent corné... F.D. Arago, Paris 19 8 1839”, ripreso da Arago 1979 [1939], p. 18. Cfr. Guidi 2019, pp. 11, 98-99; Guidi 2024, pp. 21, 380.
- ²³ Guidi 2023, p. 139.
- ²⁴ Guidi 2020, p. 125.
- ²⁵ Una selezione di questi lavori è in Guidi 2024, pp. 54-64.
- ²⁶ Frongia 2024, pp. 383-384.
- ²⁷ La fotografia è pubblicata con questo titolo in Bolaffi 1976, p. 153.
- ²⁸ Quintavalle 1983; Guidi 2024.
- ²⁹ Su questi aspetti si veda ad esempio Didi-Huberman 2006 [2005], p. 25: “l’aria libera un movimento, quello di un vento che prenderà forma nell’abito fattosi drappeggio, nella bandiera agitata, nella danza sfrenata delle due bambine”.
- ³⁰ Palazzoli / Carluccio 1973, s.p.; van Bruggen 1990, p. 105.
- ³¹ Si veda ad esempio Guidi 1979.
- ³² Benché il fotogramma specificato non appartenga alla medesima pellicola in cui compare la serie di via Ravennate, è significativa per questo rapporto una nota trascritta da Guidi nel corso di un workshop con Nathan Lyons seguito a Venezia nel 1979: “Siskind dice: ogni fotografia che fa è una risposta alla sua ultima fotografia a cui [si] è interessato”: (#Guidi 1978-1979, f. 35r). Su questa modalità di lavoro si veda anche Guidi 2020, p. 125.
- ³³ Cresci 2019, pp. 106-119; Villani / Cuomo 2018, p. 126.
- ³⁴ Carluccio 1979, pp. 84-89.
- ³⁵ Palazzoli / Sgarbi / Zannier 1979, pp. 233-246 e *passim*.
- ³⁶ Ghirri *et al.* 1979, p. 70.
- ³⁷ *Ivi*, p. 59, dove però il testo risulta trascritto erroneamente. Per una versione più affidabile, cfr. Cohen 1984.
- ³⁸ Ghirri 1983-1984 [1997]; Ghirri 1984 [1997].
- ³⁹ Costantini 1987, p. 17. Cfr. Flusser 1987 [1983], p. 45.
- ⁴⁰ *Ibidem*.
- ⁴¹ “Inizialmente con il colore mi accontentavo di sperimentare: facevo queste prove e mi accontentavo di vedere il negativo in trasparenza, raramente facevo realizzare degli ingrandimenti. Le stampe Cibachrome da positivo, che sono arrivate dopo e si potevano realizzare anche a casa, non mi hanno mai convinto”: Guidi 2020, p. 117.
- ⁴² Guidi 2002, p. 37, con riferimento a Barthes 1997 [1980], p. 175.
- ⁴³ Guidi 2004a, p. 178.
- ⁴⁴ Guidi 2004b; Guidi 2024, pp. 97-110.
- ⁴⁵ Guidi 1983.
- ⁴⁶ Per questa lettura cfr. Milozzi 2024, pp. 335-341. Per ulteriori immagini di questo nucleo – che include varianti in bianco e nero degli stessi soggetti – si veda ora Guidi 2013b.
- ⁴⁷ Guidi 1985.
- ⁴⁸ *Ivi*, p. 49, con riferimento a Proust 1978 [1919], p. 63.
- ⁴⁹ Guidi 2018, s.p.
- ⁵⁰ Guidi / Frongia 2007, pp. 163-164.
- ⁵¹ Guidi 2018, s.p.
- ⁵² Costantini 1986.
- ⁵³ #Guidi 1978-1979, f. 54r (le sottolineature sono del fotografo), con riferimento a Foucault 1978 [1966], p. 64.
- ⁵⁴ Guidi 1995; Guidi 2013a; Guidi 2024.
- ⁵⁵ Guidi 1993, pp. 20-29; Campani / Liverani 1997, pp. 48-59.
- ⁵⁶ Fontana 1978, pp. 17-20 e *passim*; Meyerowitz 1978; Pfahl 1981; Ghirri / Leone / Velati 1984, pp. 48-55; Ghirri 1978.
- ⁵⁷ Valtorta 1997, p. 8.
- ⁵⁸ Cfr. Zannier 2009, p. 75; Frongia 2024, pp. 380-381.
- ⁵⁹ Cfr. *supra*, note 24 e 4.

- ⁶⁰ Guidi 2018, in part. i voll. 1 e 2.
- ⁶¹ Ghirri / Guidi 1984; Una città per la cultura 1985; Il museo diffuso 1987. I progetti realizzati nel 1985 e nel 1987 (il primo con Corrado Fanti, Luigi Ghirri, Attilio Gigli, Paolo Monti e Riccardo Vlahov, il secondo nuovamente con Ghirri) si avvalgono della collaborazione dell'Istituto per i Beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna.
- ⁶² Il museo diffuso 1987, p. 20.
- ⁶³ Emiliani 1974.
- ⁶⁴ Gossage 1974; Evans 1974.
- ⁶⁵ Per una lettura ravvicinata della serie e per i possibili rimandi alla cultura pittorica italiana, si veda ancora Milozzi 2024, pp. 355-361.
- ⁶⁶ Dispositivi formali di questo tipo sono discussi in de Chasse 2006.
- ⁶⁷ Ancora una volta, il modello originario di questo tipo di montaggio può essere identificato in *American Photographs* di Walker Evans (1938). Per un esempio coevo alle ricerche guidiane – il volume *The Pond* di John Gossage (1985) – cfr. ad es. Frongia 2019, pp. 66-67.
- ⁶⁸ “In quegli anni volevo ricomporre questa idea della maschera e dividere in due la fotografia: una parte dedicata alla *ratio* e alla geometria, l'altra parte dedicata all'assenza di ragione e alla paura”: Guidi / Frongia 2012, pp. 407-409.
- ⁶⁹ “Ho fotografato una Marghera riflessa nelle pozzanghere con i colori delle Maldive, ma costituite da acidi mortali”: Guidi 2002, p. 42.
- ⁷⁰ Guidi 2019, p. 100.
- ⁷¹ Handke 1985 [1980], pp. 14, 50.
- ⁷² Guidi 1990, s.p.
- ⁷³ Clément 2005 [2004].
- ⁷⁴ “Il momento decisivo = ... più momenti ... / Il punto di vista = ... più punti di vista ...”: Zannier 2009, p. 75.
- ⁷⁵ Guidi 1995.
- ⁷⁶ Guidi 1990, s.p. Cfr. Adams 1986, pp. 15, 50-51.
- ⁷⁷ Shore 1982. Per il rapporto del fotografo con la ricerca statunitense a colori, coltivato almeno dal 1976 per il tramite di riviste come “Camera”, cfr. quanto affermato in Guidi 2018, s.p.
- ⁷⁸ Baltz 1989.
- ⁷⁹ Blaisdell 1989, s.p.
- ⁸⁰ Baltz / Rian 2015.
- ⁸¹ Barthes 1980, pp. 77-81.
- ⁸² Baltz 1984, p. 7 (con riferimento a Cavell 1979, pp. 80-101).
- ⁸³ *Ivi*, p. 4. Cfr. anche Caisson 2024, p. 46.
- ⁸⁴ Erlindo 1990, pp. 56-77; Candussi 1991, s.p.; Guidi 1995. Già nella pubblicazione di *Viaggio in Italia*, Guidi era presente con cinque fotografie in bianco e nero e tre a colori.
- ⁸⁵ Guidi 2018, s.p. (con riferimento a Damisch 1992 [1987], p. 456).
- ⁸⁶ Guidi 2018, s.p.
- ⁸⁷ Guidi 2020, p. 119. È evidente qui il rimando alla nota posizione espressa nel 1976 da John Szarkowski, che caldeggiava di fotografare “as though color were a separate issue, a problem to be solved in isolation [...], but rather as though the world itself existed in color, as though the blue and the sky were one thing” (Szarkowski 1976, p. 9).
- ⁸⁸ *Ibidem*.
- ⁸⁹ Guidi / Frongia 2017, p. 69; Guidi 2020, p. 121.
- ⁹⁰ “Per me il colore naturale è tendente al verde. Mi spiego: se io lavoro a un tavolo oppure se vado a giocare al biliardo, la stoffa che copre il biliardo è il verde, non rossa, perché è il colore più riposante che ci sia”: Guidi in conversazione con Antonello Frongia, Marcello Galvani e Sabrina Ragucci (26.04.2020).
- ⁹¹ *Ibidem*.

Bibliografia

- Adams 1986** Robert Adams, *Los Angeles Spring*, Millerton, NY, Aperture, 1986.
- Arago 1979 [1839]** F.[rançois] D.[ominique] Arago, *Il dagherrotipo*, Milano, Arnica, 1979 [ed. orig. francese 1839].
- Baltz / Rian 2015** *Last Interview of Lewis Baltz with Jeff Rian*, in “L’œil de la photographie”, 1 gennaio 2015, disponibile online su <<https://loeildelaphotographie.com/en/last-interview-of-lewis-baltz-with-jeff-rian/>> (30.05.2025).
- Baltz 1984** Lewis Baltz, *Konsumerterror: Late-Industrial Alienation*, in “Aperture”, n. 96, autunno 1984, pp. 4-7, 76.
- Baltz 1989** Lewis Baltz, *Candlestick Point*, Tokyo, Gallery Min e New York, Aperture, 1989.

- Barthes 1980** Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980 [ed. orig. francese 1980].
- Barthes 1997 [1980]** Roland Barthes, *Caro Antonioni*, in *Id.*, *Sul cinema*, Genova, Il Melangolo, 1997, pp. 170-176 [ed. orig. francese 1980].
- Blaisdell 1989** Gus Blaisdell, *Space Begins Because We Look Away from Where We Are*, in Baltz 1989, s.p.
- Bolaffi 1976** *Catalogo nazionale Bolaffi della fotografia n. 1*, Torino, Giulio Bolaffi Editore, 1976.
- Caison 2024** Gina Caison, *Erosion: American Environments and the Anxiety of Disappearance*, Durham/London, Duke University Press, 2024.
- Calvenzi / Maggia 2020** Giovanna Calvenzi / Filippo Maggia (a cura di), *Basilico metropoli*, Milano, Skira, 2020.
- Campani / Liverani 1997** Morena Campani / Gian Luca Liverani (a cura di), *Cervia. Immagini di cinque fotografie*, Cervia, Comune di Cervia e Tavagnacco, Art&, 1997.
- Candussi 1991** Hermann Candussi (a cura di), *Mit dem "Roten Blitz" in die schöne Weststeiermark*, Graz, Haus der Architektur, 1991.
- Carluccio 1979** Luigi Carluccio (a cura di), *L'immagine provocata*, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 1979.
- Cavell 1979** Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979.
- Chini 1968** Renzo Chini, *Il linguaggio fotografico*, Torino, SEI, 1968.
- Clément 2005 [2004]** Gilles Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2005 [ed. orig. francese 2004].
- Costantini 1986** Paolo Costantini, *Percepire le differenze*, in "Fotologia", n. 5, estate-autunno 1986, pp. 80-82.
- Costantini 1987** Paolo Costantini, *Molteplici identità del colore*, in Živa Kraus (a cura di), *John Batho*, catalogo della mostra (Firenze, Museo di Storia della fotografia Fratelli Alinari, 1987), Firenze, Alinari, 1987, pp. 15-18.
- Cresci 2019** Mario Cresci, *Segni migranti. Storie di grafica e fotografia*, Roma, Postcart, 2019.
- Damisch 1992 [1987]** Hubert Damisch, *L'origine della prospettiva*, Napoli, Guida, 1992 [ed. orig. francese 1987].
- de Chassey 2006** Éric de Chassey, *Platitudes. Une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2006.
- Didi-Huberman 2006 [2005]** Georges Didi-Huberman, *Gesti d'aria e di pietra. Corpo, parola, soffio, immagine*, Parma, Diabasis, 2006 [ed. orig. francese 2005].
- Eauclaire 1981** Sally Eauclaire, *The New Color Photography*, New York, Abbeville Press, 1981.
- Eauclaire 1984** Sally Eauclaire, *New Color/New Work*, New York, Abbeville Press, 1984.
- Eauclaire 1987** Sally Eauclaire, *American Independents: Eighteen Color Photographers*, New York, Abbeville Press, 1987.
- Emiliani 1974** Andrea Emiliani, *Dal museo al territorio, 1967-1974*, fotografie di Paolo Monti, Bologna, Alfa, 1974.
- Erlindo 1990** Vittorio Erlindo (a cura di), *Carpi: percorsi visioni immagini*, Mantova, Publi Paolini, 1990.
- Evans 1974** Walker Evans, *The Thing Itself Is Such a Secret and So Unapproachable*, in "Yale Alumni Magazine", vol. 37, n. 5, febbraio 1974, pp. 12-16.

- Flusser 1987 [1983]** Vilém Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, Torino, Agorà, 1987 [ed. orig. tedesca 1983].
- Fontana 1978** Franco Fontana, *Skyline*, Modena, Punto e virgola, 1978.
- Foucault 1978 [1966]** Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1978 [ed. orig. francese 1966].
- Fried 1980** Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- Frongia 2019** Antonello Frongia, *La fiaba e la precisione: la mostra* Nuovo paesaggio americano/Dialectical Landscapes (1987), in "RSF. Rivista di studi di fotografia", n. 9, 2019, pp. 54-77.
- Frongia 2024** Antonello Frongia, *La figura e lo sfondo. Il percorso fotografico di Guido Guidi*, in Guidi 2024, pp. 377-389.
- Gentili / Zannier 1983** Carlo Gentili / Italo Zannier (a cura di), *Laboratorio di fotografia. La sperimentazione fotografica in Italia 1930/1980*, Bologna, Grafis, 1980.
- Ghirri 1978** Luigi Ghirri, *Kodachrome*, Modena, Punto e virgola, 1978.
- Ghirri 1983-1984 [1997]** Luigi Ghirri, *William Eggleston. Welten ohne Ende / Endless Worlds*, in "Camera Austria", n. 13, 1983-1984, pp. 35-45 [trad. it. in Ghirri 1997, pp. 49-52].
- Ghirri 1986** Luigi Ghirri, *L'Italia by night*, in "la Repubblica/Weekend", 4 novembre 1986, p. 3 [poi in Ghirri 1997, p. 90].
- Ghirri 1997** Luigi Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, a cura di Paolo Costantini e Giovanni Chiaramonte, Torino, SEI, 1997.
- Ghirri et al. 1979** Luigi Ghirri, testi di Arturo Carlo Quintavalle, Massimo Mussini, Luigi Ghirri et al., Parma, Università di Parma e Milano, Feltrinelli, 1979.
- Ghirri / Guidi 1984** Luigi Ghirri / Guido Guidi, *Due fotografie per il Teatro Bonci*, catalogo della mostra (Cesena, Galleria dell'immagine, 1984), Cesena, Silarte, 1984.
- Ghirri / Leone / Velati 1984** Luigi Ghirri / Gianni Leone / Enzo Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante, 1984.
- Gossage 1974** John R. Gossage, *Appreciation of an Artist Who Hides His Hand*, in Renato Danese (a cura di), *14 American Photographers*, Baltimore, The Baltimore Museum of Arts, 1974, p. 11.
- Guidi 1979** Guido Guidi, *Album 1969-1977*, in Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Enciclopedia pratica per fotografare*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1979, vol. VI, pp. 2317-2322.
- Guidi 1983** Guido Guidi, catalogo della mostra (Rimini, Palazzo Gambalunga, 25.06.1983-23.07.1983) testo di Italo Zannier, Rimini, Comune di Rimini-Assessorato alla cultura, 1983.
- Guidi 1985** Guido Guidi, S.t., in "Fotologia", n. 2, inverno-primavera 1985, pp. 49, 55-59.
- Guidi 1990** Guido Guidi, *Rubiera. Laboratorio di Fotografia 1*, Rubiera, Linea di confine e Milano, Arcadia Edizioni, 1990.
- Guidi 1993** Guido Guidi, *Cervia, gennaio 1985*, in "Foto Pratica immagini", n. 293, 1993, pp. 20-29.
- Guidi 1995** Guido Guidi, *Varianti*, Tavagnacco, Art&, 1995.
- Guidi 2002** Guido Guidi, *Due o tre cose che so di Paolo e del suo "supplemento d'intensità"*, in Tiziana Serena (a cura di), *Fra le carte della fotografia. Inventario*

dell'archivio Paolo Costantini (1959-1997), Pisa, Scuola Normale Superiore, 2002, pp. 35-42.

Guidi 2004a Guido Guidi, *Una fotografia della "qualsiesità"*, in Roberta Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Lupetti Editori di Comunicazione, 2004, pp. 178-180.

Guidi 2004b Guido Guidi, *19692004*, catalogo della mostra a cura di Gigliola Foschi (Milano, Centro Culturale San Fedele, 2004), Milano, San Fedele Arte, 2004.

Guidi 2013a Guido Guidi, *Cinque paesaggi, 1983-1993*, a cura di Antonello Frongia e Laura Moro, Roma, Postcart/ICCD, 2013.

Guidi 2013b Guido Guidi, *Preganziol, 1983*, London, Mack, 2013.

Guidi 2018 Guido Guidi, *Per strada 1980-1994*, London, Mack, 2018.

Guidi 2019 Guido Guidi, *Lunario, 1968-1999*, London, Mack, 2019.

Guidi 2020 Guido Guidi, *Tra l'altro, 1976-81*, London, Mack, 2020.

Guidi 2023 Guido Guidi, *Di sgancio 1969-1981*, London, Mack, 2023.

Guidi 2024 Guido Guidi, *Col tempo, 1956-2024*, a cura di Simona Antonacci, Pippo Ciorra e Antonello Frongia, London, Mack e Roma, MAXXI, 2024.

Guidi / Frongia 2007 Guido Guidi, *Quello che resta. Conversazione con Antonello Frongia*, in "Dialoghi internazionali/Città nel mondo", n. 5, settembre 2007, pp. 152-165.

Guidi / Frongia 2012 *Il paesaggio che guarda me. Conversazione con Guido Guidi*, in "L'Uomo Nero", a. IX, n. 9, dicembre 2012, pp. 392-415.

Guidi / Frongia 2015 Guido Guidi, *Interview by Antonello Frongia*, in "Aperture", n. 220, autunno 2015, pp. 50-57.

Guidi / Frongia 2017 Guido Guidi, *Le vestigia di quello che è stato. Guido Guidi in conversazione con Antonello Frongia*, in Antonello Frongia. / William Guerrieri (a cura di), *Red Desert Now! The Legacy of Antonioni in Contemporary Italian Photography / L'eredità di Antonioni nella fotografia italiana contemporanea*, Rubiera, Linea di Confine, 2017, pp. 68-69.

Handke 1985 [1980] Peter Handke, *Nei colori del giorno*, Milano, Feltrinelli, 1985 [ed. orig. tedesca 1980].

Il museo diffuso 1987 *Il museo diffuso. Beni culturali e didattica a Cesena*, fotografie di Luigi Ghirri e Guido Guidi; testi di Andrea Emiliani, Giordano Conti, Luigi Ghirri e Roberta Valtorta, Milano, Mazzotta, 1987.

Lotti 1982 Giorgio Lotti, *LuceMare*, testo di Vittorio G. Rossi, Veniano, FotoSelex, 1982.

Lugon 2008 [2001] Olivier Lugon, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Milano, Electa, 2008 [ed. orig. francese 2001].

Meyerowitz 1978 Joel Meyerowitz, *Cape Light*, Boston, Museum of Fine Arts, 1978.

Milozzi 2024 Adele Milozzi, *Il colore nella fotografia italiana di paesaggio degli anni Settanta e Ottanta*, tesi di dottorato, Università Roma Tre, 2024.

Palazzoli 1979 Daniela Palazzoli, *Astrazione: una sfida per la fotografia*, in Guido Ballo (a cura di), *Origini dell'astrattismo. Verso altri orizzonti del reale (1885-1919)*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1979-1980), Milano, Silvana Editoriale, 1979, s.p.

Palazzoli / Carluccio 1973 Daniela Palazzoli / Luigi Carluccio (a cura di) *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori*, catalogo della mostra

(Torino, Museo Civico, 1973), Torino, Associazione Amici torinesi dell'arte contemporanea, 1973.

Palazzoli / Sgarbi / Zannier 1979 Daniela Palazzoli / Vittorio Sgarbi / Italo Zannier (a cura di), *Venezia '79. La Fotografia*, Milano, Electa, 1979.

Pfahl 1981 John Pfahl, *Altered Landscapes*, Carmel, CA, The Friends of Photography, 1981.

Proust 1978 [1919] Marcel Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, trad. it. di Franco Calamandrei e Nicoletta Neri, Torino, Einaudi, 1978 [ed. orig. francese 1919].

Quintavalle 1983 Arturo Carlo Quintavalle, *Il cartellone – Fotografia*, in "Panorama", n. 899, 11 luglio 1983, p. 18.

Shore 1982 Stephen Shore, *Uncommon Places*, Millerton, NY, Aperture, 1982.

Szarkowski 1971 John Szarkowski, *Walker Evans*, New York, The Museum of Modern Art, 1971.

Szarkowski 1976 John Szarkowski, S.t., in *William Eggleston's Guide*, New York, The Museum of Modern Art, 1976, pp. 5-14.

Turroni 1963 Giuseppe Turroni, *Guida all'estetica della fotografia a colori*, Milano, Il Castello, 1963.

Una città per la cultura 1985 *Una città per la cultura. Istituti culturali e recupero urbano a Cesena*, fotografie di Corrado Fanti, Luigi Ghirri, Attilio Gigli, Guido Guidi, Paolo Monti, Riccardo Vlahov; testi di Pier Luigi Cervellati e Giordano Conti, Milano, Mazzotta, 1985.

Valtorta 1997 Roberta Valtorta, *Cervie*, in Campani / Liverani 1997, pp. 7-8.

Valtorta 2013 Roberta Valtorta, *In cerca dei luoghi (non si trattava solo di paesaggio)*, in *Ead.* (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 3-108.

van Bruggen 1990 Coosje van Bruggen, *John Baldessari*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art e New York, Rizzoli, 1990.

Ventura 1979 Fulvio Ventura, *Peerless Transparent Colors 1975-1979*, in Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Enciclopedia pratica per fotografare*, Milano, Fabbri, 1979, vol. VI, 2518-2522.

Villani / Cuomo 2018 Andrea Villani / Anna Cuomo (a cura di), *Mimmo Jodice. Attesa, 1960-2016*, catalogo della mostra (Napoli, Museo d'arte contemporanea Donnaregina, 2016), Milano, Electa, 2018.

Zannier 1968 Italo Zannier, *Esercitazioni di grammatica della fotografia*, Istituto Statale d'Arte / Corso Superiore di Disegno Industriale, ciclostilato, Venezia, novembre 1968.

Zannier 1969a Italo Zannier, *Esercitazioni di grammatica della fotografia. Parte seconda*, in "Foto&Film", n. 6, maggio 1969, p. 65-71.

Zannier 1969b Italo Zannier, *Esercitazioni di grammatica della fotografia. Parte terza*, in "Foto&Film", n. 8-9, ottobre 1969, p. 16-19.

Zannier 2009 Italo Zannier, *Guido Guidi 1971*, in "Gente di fotografia" a. XV, n. 48, autunno 2009, pp. 74-75.

Fonti archivistiche

#Guidi 1978-1979 Guido Guidi, *Manoscritti*, quaderno manoscritto con annotazioni autografe, disegni e provino fotografico, s.l. [Cesena, Treviso, Venezia], 1978-1979. Cesena, Archivio Guido Guidi.