

Oltre il *realismo ingenuo*. Temi della contemporanea fotografia di paesaggio in Italia

Marco Cillis*

abstract

Questo contributo muove dal desiderio di individuare alcune chiavi interpretative dell'idea di paesaggio visto dalla parte del fotografo. Il pretesto è dato da una sovrabbondanza di occasioni espositive e bibliografiche che recano nel titolo il termine "paesaggio", approdando a un'idea sempre più distante da quella che può essere quella di chi nel paesaggio vede un'occasione di intervento progettuale. La riflessione è legata al panorama italiano contemporaneo, ma spazia nella ricerca delle matrici formali e metodologiche, ad ambiti geografici più ampi.

parole chiave

Fotografia di paesaggio, panorama, sguardo

* *Architetto, Dottorando in Progettazione Paesistica, Università degli Studi di Firenze.*

Oltre il *realismo ingenuo*. Temi della contemporanea fotografia di paesaggio in Italia

summary

The aim of this paper is focusing some interpretative keys about the concept of landscape by photographers. We are witnessing an oversupply of exhibitions and publications using "landscape" in the title, but that "landscape" is something very different from the idea a landscape architect can have about that word. The paper provides an Italian overview, referring foreign and overseas tradition as well.

key-words

Landscape photography, view, glance

Premessa

L'idea di questo saggio nasce dal desiderio di codificare, di imbrigliare all'interno di possibili definizioni un tema iconografico assai variegato che conosce nell'ultimo periodo un forte proliferare di sperimentazioni e di circostanze espositive. Le rassegne fotografiche che contengono all'interno del proprio titolo il termine "paesaggio" sono infatti in numero sempre crescente e denotano, apparentemente, un rinnovato interesse per la cogenza del *topos*. Le ricerche iconografiche condotte dai singoli artisti, allontanandosi da un'idea passatista che il paesaggio fotografato sia specchio di quello reale, esito di un realismo ingenuo, denunciano spesso la labilità dei confini del tema stesso, abusando, forse, del termine. Il contributo si pone l'ambizioso compito di individuare le tematiche ricorrenti all'interno della tradizione italiana della fotografia di paesaggio, focalizzandone gli argomenti che nel corso del tempo ne hanno costituito i capisaldi, cercando quanto più possibile di trovare punti di contatto tra l'esperienza italiana e il dibattito internazionale sul tema.

Memoria e monito

In un saggio¹ provocatoriamente intitolato *L'ombra del passato*, Eugenio Turri affida alla fotografia di paesaggio un duplice ruolo di memoria e monito, visto che questa da un lato "ci aiuta a racimolare quanto rimane del paesaggio del passato, salvarlo dal diluvio" e dall'altro ci permette di "vedere i paesaggi da rifare, da ricostruire, considerando che essi invecchiano non solo oggettivamente ma anche soggettivamente". La prima chiave di lettura evoca la *Stimmung* di un determinato territorio, le



Figura 1. Mario Giacomelli, *Metamorfosi della terra* (1955-1980).

invarianti strutturali e culturali che lo hanno determinato e rimanda alla ricerca iconografica a più tappe ripresa da Mario Giacomelli (Senigallia, 1925-2000) nella campagna marchigiana, che in due differenti cicli, *Presa di coscienza sulla natura* (1954-2000) e *Metamorfosi della terra* (1960-1980



Figura 2. Mimmo Jodice, *Palmira*, 1993 dalla serie *Mediterraneo* (1955-1980).

e 1955-1968), ritorna negli stessi luoghi "ritraendoli stagione dopo stagione, anno dopo anno, raccontando di una terra ferita martoriata dal lavoro dell'uomo o dall'abbandono"². La ricerca di Giacomelli ha il merito di superare un immaginario univoco e di porre una svolta nella tradizione italiana legata all'immagine di paesaggio, fino agli anni Cinquanta legata ad una connotazione cartolinistica della (bella) veduta e mutuata dalla grande tradizione Ottocentesca che ha avuto negli Alinari³ i principali rappresentanti. Giacomelli invece approda ad una semantica complessa che esaspera i toni chiaroscurali delle scene ritratte, in un'elementare grammatica dei segni, traccia

dell'azione umana sulla superficie terrestre. "A me interessano i segni che fa l'uomo senza saperlo, ma senza far morire la terra. Solo allora hanno un significato per me, diventano emozione. In fondo fotografare è come scrivere: il paesaggio è pieno di segni, di simboli, di ferite, di cose nascoste. È un linguaggio sconosciuto che si comincia a leggere, a conoscere nel momento in cui si comincia ad amarlo, a fotografarlo. Così il segno viene ad essere voce: chiarisce a me certe cose, per altri invece rimane una macchia".

Il tema della memoria, viene invece declinato come indagine sulle radici culturali da Mimmo Jodice (Napoli, 1934), che col ciclo *Mediterraneo* (1990-1995) compie una sorta di pellegrinaggio alla ricerca delle matrici della nostra civiltà. Lo scatto fotografico coglie infatti frammenti archeologici, resti di statuaria classica, ruderi di apparecchiature murarie, alla ricerca di una "bellezza salvifica" che vada oltre la scena ritratta e "l'obiettivo fotosensibile è un "pozzo" in cui l'artista ci trascina alla ricerca della verità dei corpi, in una discesa nel baratro della nostra percezione abituale"⁴.

La seconda funzione, quella esortativa indicata da Turri e legata certamente ad una operazione interpretativa propria del geografo più che di mero godimento estetico, rimanda ad una stringente attualità dell'indagine fotografica che, abbandonata la tendenza fotogiornalistica del grande reportage, spesso di denuncia sociale, a partire dagli anni Settanta interpreta progressivamente il paesaggio come "luogo di confronto, parametro con il quale misurare passato e presente" e che identifica nel presente "la progressiva scomparsa delle bellezze naturali, le urbanizzazioni selvagge e incontrollate, le pensioncine, le villette, i grandi centri commerciali"⁵. Sono questi i presupposti per l'avvio

di una fertile stagione della cultura fotografica italiana, che volge lo sguardo (e lo scatto) ai margini urbani, ai territori ignoti dell'incertezza, al "paesaggio della modificazione"⁶, dove il naturale cambia progressivamente la propria essenza fino al punto da coincidere con l'orizzonte urbano. Si avvia pertanto "una ricerca dell'Italia dei margini, dell'ambiguità, del finito, del doppio, dell'Italia sostanzialmente esclusa..."⁷. In questa dimensione si inquadra il lavoro di Luigi Ghirri (Scandiano, 1943-Roncocesi, 1992) che nella frequentazione fotografica dei luoghi a lui cari minacciati dalla modernità, tenta un recupero del sentimento di appartenenza, un viaggio nell'identità emiliana denso di nostalgia. E nello stesso Ghirri⁸ va individuata l'anima di una stagione fotografica a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta che si apre con la mostra *Viaggio in Italia* nel 1984 e si chiude idealmente con la mostra *Muri di Carta* alla Biennale di Venezia del 1993 e che coinvolge un nucleo costante di autori impegnati nell'ideale realizzazione di un nuovo "atlante" per immagini sull'idea del paesaggio italiano che cambia, realizzato "secondo uno sguardo basso, antitriunfalistico, normalizzante ma paradossalmente dirompente", lontano dall'enfasi visiva e dai caratteri di eccezionalità che avevano caratterizzato la fotografia di paesaggio precedente. La generazione di autori cresciuti attorno a questa esperienza ha utilizzato la fotografia per interrogare e interrogarsi sui mutamenti che in quegli anni stavano avvenendo sul territorio, in un inedito superamento del luogo comune paesaggistico⁹ attraverso una sintassi spesso refrattaria alla denuncia, ma incline alla presa d'atto dei mutamenti in corso, di una realtà "quotidiana" e vicina in diretto rapporto con il loro essere fotografi e interpreti. Sono emblematiche in

questo senso le esplorazioni lungo la via Emilia di Luigi Ghirri, l'indagine di Gabriele Basilico (Milano, 1944) sulle stratificazioni e le contaminazioni urbane, alla scoperta dell'identità estetica nascosta dei luoghi in trasformazione, o i racconti d'alta quota, contaminati da occasionali presenze umane di Walter Niedermayr (Bolzano, 1952), dove la volontà documentaristica lascia spazio ad una poetica dei luoghi velatamente malinconica.



Figura 3. Gabriele Basilico, Porto 1995.

L'esercizio della pianificazione e della progettazione paesistica ci ha abituati e (affezionati) ad una definizione di paesaggio che, partendo dalla rivelazione estetica della natura di Ritter¹⁰, approda ad una visione dai connotati più percettivi e funzionalisti secondo la quale esso appare come l'esito dell'interazione dinamica tra la Natura e l'uomo, interpretabile pertanto come la manifestazione sensibile di una realtà spaziale in trasformazione, vista e sentita. Resta da chiedersi quanto questa nozione di paesaggio sia calzante

per il paesaggio dei fotografi o se la fotografia, per sua natura subordinata all'idea del tempo, sia portata a stigmatizzare¹¹ l'attimo stesso dello scatto, decretando la morte del soggetto ed ogni sua possibile evoluzione. Tuttavia la Convenzione Europea che considera il paesaggio "una parte del territorio così come è percepito dalle popolazioni che lo abitano, il cui carattere sia il risultato dell'azione e dell'interrelazione degli interventi naturali e umani" induce a sottolineare, in rapporto ai temi specifici della fotografia, il significato del contributo personale del fotografo, nell'ambito della relazione con l'ambiente in cui si muove ed opera¹².



Figura 4. Gianni Berengo Gardin, *Roggia*, 1984.

La fotografia di paesaggio concorre pertanto alla ricerca dell'identità nella misura in cui l'occhio del fotografo si fa interprete, documentandoli, dei valori culturali, sociali e artistici di un luogo e in sintonia con questo principio, vanno lette alcune campagne fotografiche promosse a livello nazionale e internazionale¹³, sulla scia delle

indagini iconografiche già avviate nell'Ottocento in Europa e Oltreoceano.

Paesaggio come esperienza della natura

Nonostante le successive revisioni e ridefinizioni a cui è stato sottoposto il genere paesaggio, con un progressivo spostamento dall'immagine di paesaggio alla fotografia dei luoghi, la matrice naturale continua a rappresentare uno dei principali *topoi* nella ricerca iconografica.



Figura 5. Ansel Adams, *The Tetons - Snake River* 1945.

Essa viene declinata via via in un continuo spostamento della messa a fuoco sul soggetto, con progressivi salti di scala e differenti finalità documentarie. Naturalmente l'esperienza della

natura in chiave fotografica non può prescindere dalla rappresentazione monumentale della natura stessa, secondo i canoni che furono dell'indagine di Ansel Adams (1902-1984), e prima ancora di Timothy O'Sullivan (1840-1882). Fu certamente la ricerca del Sublime, nella più tradizionale accezione pervenuta a noi dal mondo classico, a determinare un'immagine mitizzata e ideale che individuasse in modo univoco gli autentici valori del paesaggio americano della prima metà del Novecento. Si tratta di una visione incommensurabilmente grande della natura, testimonianza dei suoi caratteri di eccezionalità, attraverso l'uso tecnicamente ineccepibile del bianco e nero, che per Adams accentua la drammaticità della visione e che trova epigoni tutt'oggi.



Figura 6. Luca Campigotto, *Santo Stefano vista da Ventotene*, 2007.

Pur con alcuni distinguo, a questo filone iconografico appartengono certamente molti scatti

di Gianni Berengo Gardin (Santa Margherita Ligure, 1930) legati alla Pianura Padana così come l'opera recente di Luca Campigotto (Venezia 1962), carica di accenti metafisici, focalizzata sul tema del margine e svolta lungo le coste di Ponza e Ventotene o ancora, la forza evocativa delle fustaie camune esplorate da Michele Mottinelli (Brescia 1976) alla ricerca di geometrie recondite.



Figura 7. Michele Mottinelli, *Bosco*, 2007.

Attraverso un brusco restringimento del campo visivo e un radicale ribaltamento del punto di osservazione, che si fa ravvicinato, intimo, l'esperienza della natura può fotograficamente approdare ad una visione del paesaggio dal suo interno. E' quanto avviene nella fotografia di Francesco Radino (Bagno a Ripoli, 1947), esito di un rapporto pressoché simbiotico con l'elemento naturale. C'è nella sua fotografia, certamente non scevra della lezione di Edward Weston (1886-1858) e del pittoricismo di certa fotografia nipponica, l'intento di "scavare dentro l'immagine per mostrarne le infinite possibilità evocative"¹⁴, tanto

da porre l'obiettivo tra le fronde degli alberi, cogliere il vento nell'agitarsi delle foglie fino a titolare *Inside* una delle sue recenti indagini artistiche, che lo avvicina alla ricerca artistica di segno concettuale operata da Giuseppe Penone nota con il titolo di *Sguardo Vegetale*¹⁵.



Figura 8. Francesco Radino, *Shimane*, 1999.

Paesaggio come territorio dell'uomo

La presenza della figura umana in rapporto al tema del paesaggio assume nella fotografia contemporanea ruoli quanto mai differenti, anche se, superata la nozione di paesaggio quale sinonimo di veduta, la presenza dell'uomo, reale o evocata negli effetti visibili della sua opera, appare costante e inevitabile per la definizione stessa di paesaggio come prodotto dell'azione umana. Fin dalle ricerche coeve al formalismo americano di Adams e Weston, si fa strada nella cultura fotografica un modo di osservare il paesaggio che unisce perfezione descrittiva e impegno

documentaristico e che trova in Paul Strand (1890-1976) e Walker Evans (1903-1975) due grandi voci di una narrazione dai toni fortemente umanitaristici.

Tra il 1935 e il 1943, Walker Evans partecipa alla Farm Security Administration, un ambizioso progetto di documentazione voluto da Roosevelt circa le condizioni di vita della popolazione americana dopo la crisi economica del 1929. Ritraendo venditori ambulanti, incroci stradali, manifesti pubblicitari, egli inaugura un ciclo nuovo della fotografia di paesaggio, connotato dall'apparente assenza di composizione, perché "non ciò che è bello è degno oggetto della fotografia, ma semplicemente ciò che è fotografabile"¹⁶. E' forse questo lo stesso principio che ispirò, colti nella campagna laziale, i paesaggi con figure di Giuseppe Primoli¹⁷, "con i due elementi [il paesaggio e l'uomo, n.d.r.] che si completano a vicenda ove il paesaggio è univocamente il luogo di quella figura"¹⁸.



Figura 9. Sebastião Salgado, *Piantagioni di the*, Rwanda, (1991).

Si stabilisce pertanto una relazione biunivoca, attraverso la quale il paesaggio agrario prende forza grazie alla presenza dei braccianti che, con la propria opera, ne plasmano l'identità, come avviene in ampia parte della monumentale opera di Sebastião Salgado (1944), laddove il precipuo interesse per l'uomo si fonde con lo scenario all'interno del quale la sua opera si compie.

A più di un secolo di distanza da Primoli si colloca, su un equivalente scenario rurale, la ricerca iconografica, quasi monotematica, svolta da Giuseppe Morandi (Piadena, 1937) attorno alla cultura contadina padana, dove spesso la presenza umana è solo suggerita o intuita attraverso il punto di vista dell'inquadratura (gli occhi del bracciante/fotografo) che fa della propria azione sul suolo il soggetto dell'immagine¹⁹.



Figura 10. Giuseppe Morandi, Trebbiatura, 1997.

In un progressivo assottigliarsi della figura umana, la fotografia contemporanea approda ad esiti

compositivi dove il paesaggio è solamente evocato e l'uomo ne è spettatore unico, quasi marginale davanti allo svelarsi della natura. Ne è esplicitazione la ricerca condotta da Francesca Rivetti (Milano 1972) che nella serie *Abbastanza Vuoto*, avviata nel 2001, dove talora il cielo, talora il bosco diventano una *texture* monotona che



Figura 11. Francesca Rivetti, mmHg:10⁻¹⁴, 2003.

relega la presenza umana ad un campo marginale dell'inquadratura. Ultima tappa di un ideale percorso sulla centralità della figura umana in una sequenza che va dal documento alla lirica, l'esito più estremo e poetico è raggiunto da Marco Anelli (Roma, 1968) che fa delle manifestazioni del paesaggio e dei suoi figuranti una metafora delle dinamiche e dei moti umani. Il ciclo *Di Te*, avviato

nel 2000, vuole pertanto essere, nelle poetica dell'autore, un viaggio negli affetti dell'uomo attraverso lo specchio di altri esseri viventi ed è il paesaggio (alberi che si stagliano isolati sul crinale, sguardi bovini che si incrociano, rami spogli che si tangono, greggi in fuga) che escludendo l'uomo dalla scena, ne compie un'evocazione di sapore metafisico.



Figura 12. Marco Anelli, Di Te, 2000.

Paesaggio come esperienza del quotidiano

Tra il 1990 e il 1991, il progetto Ekodok-90 coinvolse una ventina di musei svedesi, ventisei fotografi e otto scrittori per compiere un'indagine a livello nazionale circa il rapporto tra natura e uomo, con un taglio fortemente ecologista. L'intento fu

quello di sondare le dinamiche politiche e territoriali attraverso le quali il nuovo paesaggio urbano si andava sovrapponendo al precedente paesaggio agrario, "segnando le proprie linee le proprie forme in modo spesso brutale e improvviso lasciando nelle aree marginali una terra di nessuno, devastata"²⁰.

In stretta analogia, sia pure con finalità diverse, nel 1996 l'Assessorato alla Cultura del Comune di Venezia, incaricò quindici fotografi italiani a documentare l'area di Porto Marghera, di lì a poco destinata ad una profonda trasformazione. L'esito immediato dell'iniziativa fu la creazione di un archivio di 450 immagini di una fotografia che si è fatta interprete privilegiata di una visione del paesaggio industriale, fondata sull'osservazione dei residui, degli spazi rimossi, dei luoghi resi marginali...²¹.

Oggetto di queste indagini diventa pertanto il quotidiano "paesaggio debole"²² che affonda le proprie radici nella rappresentazione della periferia americana, e del margine città/campagna di William Eggleston (1937) e Stephen Shore (1947), fotografi capaci di monumentalizzare i soggetti del quotidiano. In ambito europeo va ricordata l'opera di Bernd (1931-2007) e Hilla Becher (1934), immane lavoro di lettura sistematica e catalogazione tipologica dei singoli oggetti che connotano il paesaggio industriale (turbine, silos, torri piezometriche, gasometri...) indicatori "della necessità di trovare, all'interno del crescente disastro che toglie al paesaggio contemporaneo possibilità di essere conosciuto, anzi riconosciuto e identificato socialmente, nuovi luoghi e nuovi simboli possibili"²³. Ospitando anche un'ampia testimonianza dell'opera dei coniugi Becher, un'esposizione recentemente conclusasi presso il Nasjonalmuseet di Oslo metteva in luce attraverso

le opere della Collezione, il tema del passaggio quotidiano, attraverso una "inquisitoria sul mondo a noi più prossimo, su quegli aspetti dei nostri dintorni sui quali tendiamo a sorvolare, presenze del nostro ambiente che passano inosservate sotto i nostri occhi"²⁴.



Figura 13. Guido Guidi, Rimini Nord, 1991.

Indiscutibile epigono della ricerca sulla quotidianità più minuta di Guido Guidi (Cesena, 1941), mi piace a questo proposito ricordare il lavoro di Marcello Galvani (Ravenna, 1975) sul paesaggio di margine nel Ravennate²⁵, quale esempio tra i tanti possibili di questo filone tematico che sviluppa una sensibilità dei luoghi maturata a partire dall'esperienza, avviata nel 1990 da Linea di Confine²⁶.

A fare da contraltare a questa ricerca iconografica, specchio di un quotidiano anonimo e urbano, esiste tuttavia un "paesaggio minore" che rimanda

all'intimità dei luoghi, ad una relazione con l'esterno che ne presuppone una percezione silente, per certi versi contemplativa. E' il caso della ricerca condotta da Giuliano Matteucci (Roma 1973) presso la Riserva Naturale di Tevere-Farfa e recentemente esposta al Fotografia Festival di Roma.



Figura 14. Giuliano Matteucci, Valle del Tevere, 2007.

Paesaggio come visione

La declinazione fotografica dei luoghi è giunta ad esiti formali che partendo dal dato percettivo della natura, o del paesaggio, sono approdati talora alla visione, talora alla creazione artistica.

Il documento lascia così progressivamente spazio alla genesi artistica, divenendo suggestione letteraria, operazione culturale per chi si occupa di progetto e per chi intravede nella fotografia di paesaggio uno strumento interpretativo dei luoghi. A questo ambito si iscrivono gli scatti "pionieri" di

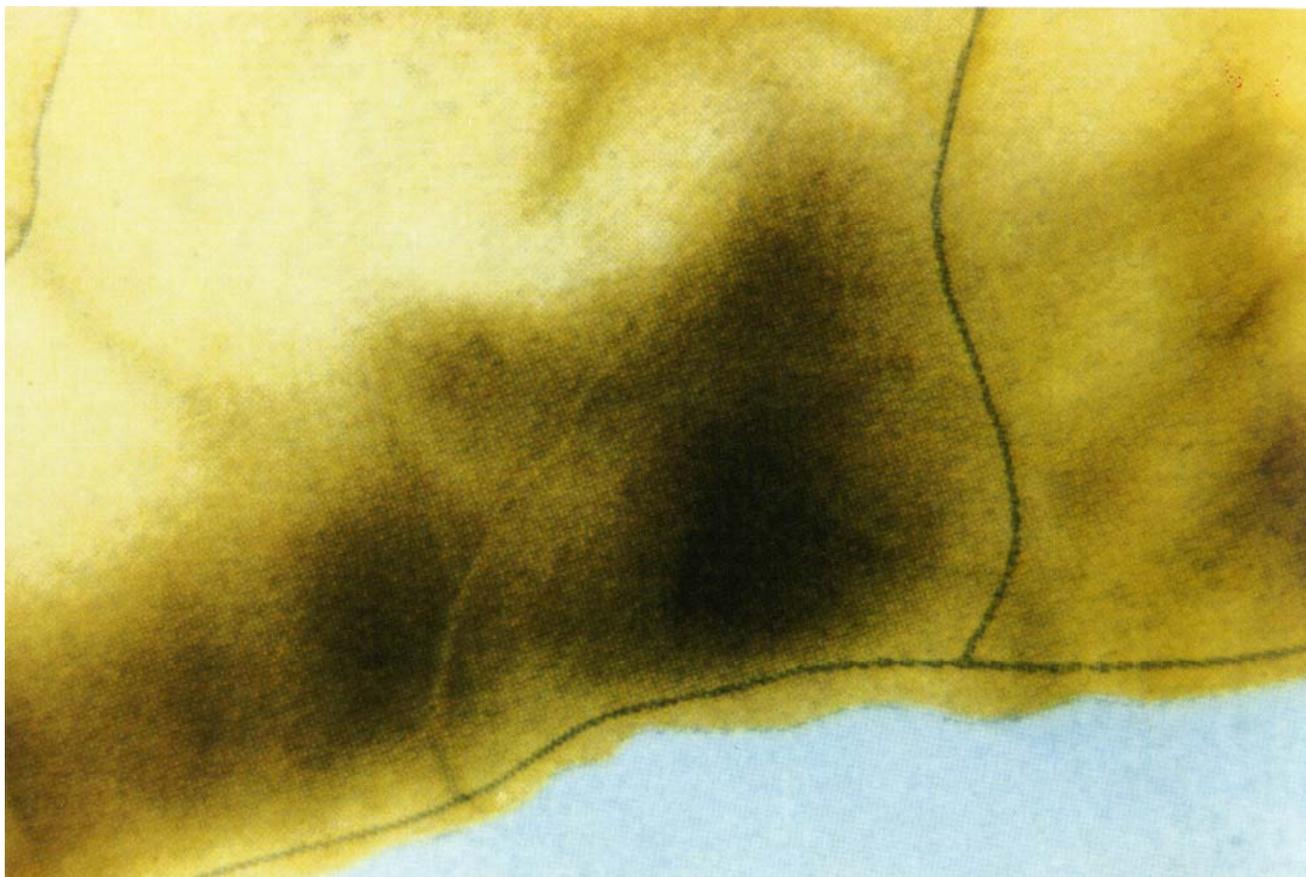


Figura 15. Luigi Ghirri, da *Atlante*, 1973.

Lazlo Moholy Nagy (1895-1946), di Carlo Mollino (1905-1973), di Mario Gabino (1871-1938) o di Vladimir Sutiagin, autore bielorusso artefice di diafani paesaggi di gusto metafisico, ritraendo rovine di chiese e templi antichi che si elevano dall'acqua in una dimensione spaziotemporale

sospesa, raggiungendo una luminosità che evoca quella delle icone.

A questo ambito si iscrive l'operazione artistica condotta da Marco Campanini (Fidenza, 1983) che, avvicinando l'obiettivo alla pagina di un libro, alla riproduzione di un quadro, ad una stampa antica,

con la complicità di ombre e luce immobilizza sulla pellicola un panorama virtuale che parte dal paesaggio rappresentato per approdare ad un paesaggio mentale, completamente nuovo e astratto, evocando in maniera non celata la lezione di Luigi Ghirri in *Paesaggi di Carta* e in *Atlante*.

E' ancora con Ghirri che si vuole concludere questa (parziale) ricognizione sul tema. Aprendo un ciclo completamente nuovo nella fotografia italiana, nella serie *Atlante* (1973) egli fotografa i dettagli, fortemente ingranditi e altrettanto decontestualizzati, delle carte di un atlante geografico, elevando a "paesaggi" i segni convenzionali, le campiture di colore, i nomi dei luoghi. Promuove a soggetto la cartografia, abitualmente strumento operativo che narra il territorio attraverso i codici. Diventa essa stessa paesaggio. Ma questo è il paesaggio dell'anima...

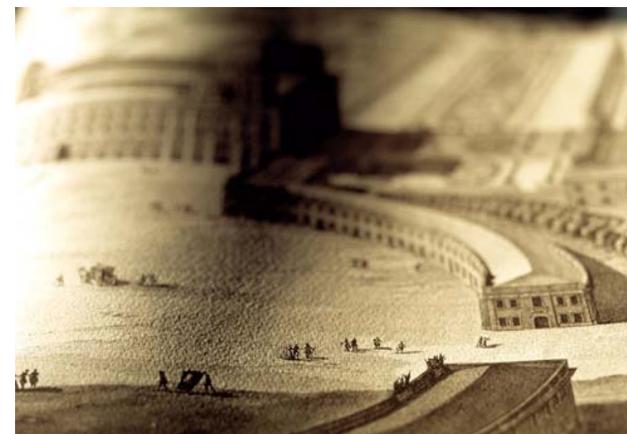


Figura 16. Marco Campanini, da *Grand Tour*, 2004.

Riferimenti bibliografici

- BENJAMIN WALTER, *Piccola storia della fotografia in L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.
- FUSCO MARIA ANTONELLA, *Il luogo comune paesaggistico*, in *Storia d'Italia*, vol.5, Annali, Einaudi, Torino, 1982.
- GALBIATI MARISA, POZZI PIERO, SIGNORINI ROBERTO (a cura di), *Fotografia e Paesaggio*, Guerini e Associati, Milano, 1996.
- GUERRIERI WILLIAM, GUIDI GUIDO, NAPPI MARIA ROSARIA (a cura di), *Luoghi come paesaggi*, Linea di Confine, Rubiera, 2000.
- Modena per la fotografia. L'idea di paesaggio nella fotografia italiana dal 1850 a oggi*, catalogo della mostra (Modena, novembre 2003-gennaio 2004), a cura di Filippo Maggia e Gabriella Roganti, Silvana Editoriale, Milano, 2003.
- DELOGU MARCO (a cura di), *Non tutte le strade portano a Roma*, Zoneattive Edizioni, Roma, 2007.
- BASILICO GABRIELE, *Architetture, città, visioni*, Bruno Mondadori, Milano, 2007.

Riferimenti iconografici

- Figura 1: Photology, Milano.
- Figure 2,11,13, 15: *Modena per la fotografia. L'idea di paesaggio nella fotografia italiana dal 1850 a oggi*, pag. 148,224,151,160.
- Figura 3: BASILICO GABRIELE, *Architetture, città, visioni*, Bruno Mondadori, Milano, 2007, pagg. 62-63.
- Figura 4: AAVV, *Comprendere il paesaggio: studi sulla pianura lombarda*, Electa, Milano, 1998, pag. 139.
- Figura 5: <http://www.anseladams.com>
- Figura 6: DELOGU MARCO (a cura di), *Non tutte le strade portano a Roma*, Zoneattive Edizioni, Roma, 2007, s.p.
- Figura 7: MOTTINELLI MICHELE, *Verevisioni*, catalogo della mostra omonima (Iseo, agosto 2007), Intese Grafiche, Montichiari, 2007, s.p.
- Figura 8: Azibul, Milano.

Figura 9: SALGADO SEBASTAO, *La Mano dell'uomo*, ContrastoDue, Milano, 2001, pag. 70.

Figura 10: AAVV, *Uomini terra lavoro*, Electa, Milano, 1999, pag. 98.

Figura 12: Marco Anelli, Roma.

Figura 14: Giuliano Matteucci, Roma.

Figura 16: <http://www.marcocampanini.com>

Testo acquisito dalla redazione nel mese di febbraio 2009.
© Copyright dell'autore. Ne è consentito l'uso purché sia correttamente citata la fonte.

¹ EUGENIO TURRI, *Il paesaggio e il silenzio*, Marsilio, Venezia, 2004 pp. 145-160

² GIOVANNA CALVENZI, *Il paesaggio come necessità*, in FILIPPO MAGGIA, GABRIELLA ROGANTI (a cura di), *Modena per la fotografia. L'idea di paesaggio nella fotografia italiana dal 1850 a oggi*, Silvana Editoriale, Milano, 2003, pag 118

³ Contrariamente ad altre realtà internazionali come la *Mission héliographique* francese del 1851 o le ricerche dei 'Fotografi Esploratori' (O'Sullivan, Jackson, Watkins...) incaricati da vari organismi statunitensi (Bureau of Topographical Engineers, Powell and Hayden, United States Geological Exploration of the 40th Parallel) di operare una ricognizione iconografica dei territori dell'Ovest, in Italia non si registra alcuna significativa iniziativa pubblica. E' invece una realtà privata, fondata a Firenze dai Fratelli Alinari nel 1852 a promuovere sistematiche campagne fotografiche dedicate al paesaggio naturale, alle città e alle opere d'arte, avviando parallelamente una sensibile opera di divulgazione editoriale che si tramanda tutt'ora. Nitore documentario, prospettiva centrale, predilezione per i campi lunghi sono tratti caratteristici della produzione Alinari, che ha costituito un modello esclusivamente italiano, che tuttavia non ha conosciuto fortuna al di fuori dei confini nazionali.

⁴ Cfr. il contributo di Paul Virilio, in AAVV, *Mimmo Jodice Retrospectiva 1965-2000*, Fondazione Torino Musei, Torino, 2000.

⁵ GIOVANNA CALVENZI, cit. pag. 118.

⁶ PAOLO COSTANTINI, *Sugli spazi: oltre il paesaggio*, in "Casabella", 560 (1989), pag. 45.

⁷ ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Viaggio in Italia, appunti*, in LUIGI GHIRRI, GIANNI LEONE, ENZO VELATI, *Viaggio in Italia*, Il Quadrante, Alessandria, 1984, pagg. 10-14.

⁸ A lui si deve anche la cura di un "quaderno di Lotus" dal titolo *Paesaggio Italiano*, Electa, Milano 1989.

⁹ Cfr. MARIA ANTONELLA FUSCO, *Il luogo comune paesaggistico*, in *Storia d'Italia*, vol.5, Annali, Einaudi, Torino, 1982, pp.751-801

¹⁰ Cfr. la nascita del paesaggio quale contemplazione sentimentale della natura: "Paesaggio è natura che si rivela esteticamente a chi la osserva e la contempla con sentimento: né i campi dinanzi alla città né il torrente come "confine", "strada mercantile" e "ostacolo per costruire ponti", né i monti e le steppe dei pastori e delle carovane (o dei cercatori di petrolio) sono, in quanto tali, "paesaggio". Lo diventano solo quando l'uomo si rivolge a essi senza uno scopo pratico, intuendoli e godendoli liberamente per essere nella natura in quanto uomo" JOACHIM RITTER, *Paesaggio, uomo e natura nell'età moderna*, a cura di Massimo Venturi Ferriolo, Guerini e associati, Milano 1994 p. 46.

¹¹ Sull'*hic et nunc* dell'immagine fotografica e sulla capacità dell'apparecchio fotografico (*freezing machine*) di congelare un'immagine, decretandone in un certo senso la morte, si rimanda a ROLAND BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1980 e a SONTAG SUSAN, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978.

¹² MARIA ROSARIA NAPPI, *Paesaggio, fotografia e ipotesi*, in WILLIAM GUERRIERI, GUIDO GUIDI, MARIA ROSARIA NAPPI (a cura di), *Luoghi come paesaggi*, Linea di Confine, Rubiera, 2000, pag. 12. Il testo costituisce il catalogo dell'omonima mostra su fotografia e committenza pubblica in Europa negli anni Novanta, inaugurata a Firenze in occasione della firma della Convenzione Europea del Paesaggio il 20 ottobre 2000.

¹³ Si ricordano a titolo di esempio la *Mission Photographique de la DATAR* (1983-1989), affresco fotografico realizzato con il concorso di ventotto fotografi internazionali tra cui Gabriele Basilico, la *Mission Photographique Transmanche* (1988-1997) o il recente *Atlante Italiano 2007 rischio paesaggio* con opere di

quindici fotografi ai cui sguardi è stato affidato il compito di indagare su cinque temi chiave (paesaggi del mercato immobiliare, paesaggi illegali, paesaggi dell'abbandono, paesaggi del consumo turistico, paesaggi eccellenti) che condensano le criticità emergenti del territorio italiano contemporaneo. L'esposizione si è tenuta a Roma presso il MAXXI (ottobre 2007-marzo 2008).

¹⁴ Cfr FILIPPO MAGGIA, *Disegni d'acqua*, in AAVV, *Le vie d'acqua: rogge, navigli, canali*, Electa, Milano, 2000, pag. 57.

¹⁵ In un testo a corredo di questa serie, l'artista piemontese (Garessio CN, 1947) esponente dell'Arte Povera scrive che "il propagarsi di un ramo nello spazio alla ricerca della luce ha la stessa struttura di uno sguardo. L'albero è un grande occhio composto di tanti piccoli occhi, ogni sua foglia è un occhio che coglie la maggior quantità di luce..." cfr GUY TOSATTO, *Giuseppe Penone*, Hopefulmonster, Torino, 1997, pag. 153.

¹⁶ VALTORTA ROBERTA, *Dilatazioni del paesaggio, dilatazioni della fotografia*, in MARISA GALBIATI, PIERO POZZI, ROBERTO SIGNORINI (a cura di), *Fotografia e Paesaggio*, Guerini e Associati, Milano, 1996, pag. 100.

¹⁷ Roma 1851-1927.

¹⁸ CAVANNA PIERANGELO, *Mostrare Paesaggi*, in FILIPPO MAGGIA, GABRIELLA ROGANTI (a cura di), cit. pag. 40.

¹⁹ La fotografia di Giuseppe Moranti è ampiamente indagata, con un saggio introduttivo di Arturo Carlo Quintavalle, in *Uomini terra lavoro*, Electa, 1999. Il volume rientra in un'ampia collana, fonte preziosa per l'analisi e la lettura del territorio, promossa dall'Osservatorio Territorio Rurale (Osserva.Te.R.), nato per favorire la conoscenza e la gestione dell'ambiente agrario lombardo.

²⁰ ROSENGREN ANNETTE, *Ekodok-90*, in WILLIAM GUERRIERI, GUIDO GUIDI, MARIA ROSARIA NAPPI (a cura di), cit., pag. 66.

²¹ SANDRO MESCOLA, *Osservatorio Venezia-Marghera*, in WILLIAM GUERRIERI, GUIDO GUIDI, MARIA ROSARIA NAPPI (a cura di), cit., pag. 52.

²² Cfr ROBERTO SIGNORINI, *Nuovo Paesaggio Italiano: un clima culturale*, in MARISA GALBIATI, PIERO POZZI, ROBERTO SIGNORINI (a cura di), cit. pag. 21, ove in forma esauriente

si inquadra il "pensiero debole" teorizzato da G. Vattimo e se ne tenta un parallelo con la visione del paesaggio.

²³ ROBERTA VALTORTA, cit. pag. 102.

²⁴ Dal testo introduttivo alla mostra, curata da Vielbe Haallann Hansen, dal titolo *Sett or Registrert/Seen and Registrert*, Oslo Nasjonalmuseet (Museet for samtidskunst), 12 maggio-30 dicembre 2007. L'esposizione riprendeva per certi aspetti i contenuti di un'altra recente esposizione, italiana per gli autori e per le sedi, dal titolo *Il paesaggio tradito*, curata da Andrea dall'Asta e Gigliola Foschi tenutasi a Milano presso la Galleria San Fedele 26 novembre 2005-25 febbraio 2006.

²⁵ Il progetto è tra i vincitori del concorso fotografico *Atlante Italiano 2007 RischioPaesaggio* promosso dalla DARC, Direzione generale per l'architettura e l'arte contemporanea del Ministero per i beni e le attività culturali.

²⁶ Nato da una felice intuizione di Luigi Ghirri e Paolo Costantini che ne fu il primo direttore, si tratta del primo progetto italiano ad aprirsi al contributo della più qualificata fotografia internazionale e attraverso l'esperienza didattica dei Laboratori di Fotografia, ha fortemente contribuito al rinnovamento dei linguaggi e della cultura fotografica contemporanea in Italia oltre che alla creazione di un preziosissimo archivio del paesaggio emiliano. Ha sede a Rubiera (RE).

