



eikonocity

Publisher: FeDOA Press- Centro di Ateneo per le Biblioteche dell'Università di Napoli Federico II
Registered in Italy

Publication details, including instructions for authors and subscription information:
<http://www.serena.unina.it/index.php/eikonocity/index>

Da “rifugio dei pittori mancati” ad “assassinio della realtà”: note sulla fotografia di paesaggio

Andrea Maglio Università degli studi di Napoli Federico II

To cite this article: Maglio, A. (2023). *Da “rifugio dei pittori mancati” ad “assassinio della realtà”: note sulla fotografia di paesaggio*: Eikonocity, 2023, anno VIII, n. 2, 9-21, DOI: 10.6093/2499-1422/10234

To link to this article: <http://dx.doi.org/10.6093/2499-1422/10234>

FeDOA Press makes every effort to ensure the accuracy of all the information (the “Content”) contained in the publications on our platform. FeDOA Press, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Versions of published FeDOA Press and Routledge Open articles and FeDOA Press and Routledge Open Select articles posted to institutional or subject repositories or any other third-party website are without warranty from FeDOA Press of any kind, either expressed or implied, including, but not limited to, warranties of merchantability, fitness for a particular purpose, or non-infringement. Any opinions and views expressed in this article are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by FeDOA Press. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. FeDOA Press shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content.

This article may be used for research, teaching, and private study purposes. Terms & Conditions of access and use can be found at <http://www.serena.unina.it>
It is essential that you check the license status of any given Open and Open Select article to confirm conditions of access and use.

Da “rifugio dei pittori mancati” ad “assassinio della realtà”: note sulla fotografia di paesaggio

Andrea Maglio

Università degli studi di Napoli Federico II

Abstract

La nascita della fotografia è strettamente legata alla rappresentazione del paesaggio ma, una volta superata la fase del pittorialismo, tale rapporto oscilla tra la volontà di documentare determinate realtà e uno sguardo più soggettivo, ossia tra un approccio maggiormente illustrativo e uno ermeneutico. Sebbene sia chiaro che ogni scatto rappresenti una visione personale, anche grazie all'influenza dell'arte contemporanea, la rappresentazione fotografica del paesaggio diviene gradualmente più evocativa, rinunciando a restituire immagini veristiche del paesaggio.

From “Refuge of Failed Painters” to “Murder of Reality”: notes on landscape photography

The birth of photography is strictly linked to the representation of the landscape but, once the phase of pictorialism has been overcome, this relationship oscillates between the desire to document reality and the subjective gaze, i.e. between a more illustrative and a hermeneutic approach. Although it is clear that each shot represents a personal vision, also thanks to the influence of contemporary art, the photographic representation of the landscape gradually becomes more evocative, giving up on proposing veristic images of the landscape.

Keywords: Storia del paesaggio, Fotografia di paesaggio, Storia dell'architettura.

History of Landscape, Landscape Photography, History of Architecture.

Andrea Maglio è Professore ordinario di Storia dell'architettura presso l'Università di Napoli Federico II. Tra le sue linee di ricerca si segnalano la storia dell'architettura e la storia urbana in epoca contemporanea, anche attraverso l'analisi del rapporto con i nuovi media, come la fotografia e il cinema.

andrea.maglio@unina.it

Received July 25, 2023; accepted november 2, 2023

1 | Introduzione

La relazione tra paesaggio e fotografia trova senza dubbio le sue radici nelle rappresentazioni pittoriche del paesaggio, che in età moderna arrivano a costituire, se non un vero e proprio genere, una tendenza del tutto rilevante: dal XVIII secolo, con l'opera di Claude Lorrain e Nicolas Poussin, ma anche dell'italiano Salvator Rosa, il paesaggio arcadico idealizzato assume un'autonomia figurativa inedita, da cui discenderà, fusa con la matrice fiamminga, la tradizione del vedutismo settecentesco e dei suoi epifenomeni ottocenteschi. All'inizio della sua storia, la fotografia non può non misurarsi con il peso di tale tradizione e sembra ripercorrere i luoghi più interessanti e celebrati. Nel 1859 Charles Baudelaire sostiene che la fotografia non possa essere arte, considerandola «il rifugio di tutti i pittori mancati», mentre l'immaginazione è definita «la regina del vero» [Baudelaire 1859 (1981, 223-224)]. Proprio per combattere l'idea che il mezzo fotografico sia privo di qualità artistica e non possa essere alla pari delle arti figurative, nasce quindi la corrente del pittorialismo: attraverso l'azione sui tempi di posa e sulle modalità di stampa e tramite manipolazioni e ritocchi, diversi fotografi, soprattutto in Francia, Italia e Gran Bretagna, rifiutano l'idea della pura, neutra riproduzione della realtà. Michael Jakob, tra i più autorevoli studiosi di paesaggio, afferma che quest'ultimo sia un fenomeno intrinsecamente paradossale, la cui rappresentazione nei secoli ha addirittura per lungo tempo preceduto l'originale [Jakob 2008 (2009, 29)].

Anche i nuovi mass media sembrano porre ai margini il mezzo fotografico o, meglio, lo trasformano per renderlo un oggetto di consumo immediato. Già nel 1996 il fotografo Pio Tarantini,

attento agli aspetti speculativi, riteneva che «la fotografia non possiede l'aura sacrale della pittura, non si dispiega con la grandezza spettacolare del cinema, non può competere con l'immediatezza e la massificazione della televisione» [Tarantini 1996, 65]. Nell'era dei social network sembra che il rapporto con il mezzo massificato per eccellenza, quello televisivo, si sia ribaltato e che la fotografia abbia assunto, in forme diverse, quel ruolo. Tuttavia, rimane aperta la questione rispetto alle funzioni e agli obiettivi del mezzo stesso. La credibilità della fotografia d'autore come atto interpretativo, in controtendenza rispetto al veloce consumo di immagini di scarsa qualità, aumenta soprattutto in campi come quello dell'architettura e del paesaggio. Quando l'autore di un'immagine produce uno scatto sostenendolo con un qualsiasi tipo di pensiero rispetto all'oggetto, la cristallizzazione di quell'immagine rappresenta una lettura originale quanto utile: accade spesso che le immagini di un luogo si fissino nell'immaginario collettivo, influenzandone anche la percezione e la fruizione e ciò accade pur nella consapevolezza dell'ambiguità del mezzo fotografico, che non costituisce mai un mezzo di oggettiva rappresentazione della realtà.

Parlare di fotografia di paesaggio significa, nell'immaginario comune, riferirsi al paesaggio extraurbano, sebbene le rappresentazioni dei contesti urbani sviluppino una tradizione vasta e prolifica sin dalla nascita del mezzo fotografico: basti pensare ad Alinari e al ruolo che ha avuto nella costruzione dell'immagine della città italiana contemporanea [Fanelli, Mazza 2022]. L'ambiguità del termine paesaggio è stata spesso evidenziata [Tosco 2007, 12], e generalmente per la comunità scientifica racchiude ogni tipo di contesto, compreso quello urbano. In queste brevi note ci si riferirà al paesaggio in senso lato, provando a individuare alcune linee espressive riconoscibili anche a seconda dell'oggetto rappresentato. Non appare inutile sottolineare quanto il paesaggio contemporaneo sia comunque intrecciato all'opera dell'uomo e costituisca un prodotto complesso e significativo della nostra storia. Secondo la Convenzione Europea del Paesaggio, firmata a Firenze nel 2000, il termine paesaggio infatti «designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dalle azioni di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni». Appare evidente come, nel suo intento fortemente inclusivo, la Convenzione estenda notevolmente il concetto, al di là degli aspetti meramente estetici, recuperando il portato della nozione di *Kulturlandschaft*, introdotta da Carl Ritter nel 1834 [Ritter 1834].

2 | Contro la fotografia di paesaggio: avanguardie e sperimentazioni

Non è un caso se quella che viene generalmente ritenuta la prima fotografia della storia, ossia quella scattata con un tempo di circa otto ore da Joseph-Nicéphore Niépce nel 1826 o nel 1827, sia l'immagine di un paesaggio, e segnatamente la vista dalla sua finestra a Le Gras [Zannier 2009]. Nei primi tempi, la scelta del paesaggio come soggetto è dovuta principalmente alla necessità di lunghi tempi di esposizione, incompatibili con soggetti in movimento.

Nel Novecento il concetto stesso di fotografia cambia notevolmente e gran parte delle nuove sperimentazioni escludono deliberatamente la possibilità di riprodurre il paesaggio. Nel 1928 lo storico dell'arte tedesco Carl Georg Heise, allievo di Aby Warburg e molto attivo nel campo della critica fotografica, scrive che «le fotografie di paesaggio sono pericolose» poiché «spingono a creare effetti copiati dai pittori» [Heise 1928, 9]. Proprio in Germania tra le due guerre nasce il movimento del *Neues Sehen*, o “nuova visione”, secondo cui la fotografia è considerata una disciplina con regole e tecniche autonome, basata su inquadrature insolite o molto ravvicinate, dal basso o dall'alto, comunque all'opposto dell'approccio pittorico. Tali idee trovano un luogo ideale di sperimentazione all'interno del Bauhaus, con i maestri Lázló e Lucia Moholy-Nagy e

Fig. 1: Amalfi. Panorama con rocce, s.d. (da *Napoli e il suo Golfo. Immagini del XIX secolo dagli Archivi Alinari*, Alinari, s.l. 1984).



Fig. 2: Albert Renger-Patzsch, Paesaggio invernale con le miniere Pluto, Wanne-Eickel, Ruhr, 1929 (Winterlandschaft mit Zeche Pluto, Wanne-Eickel) [Archiv Ann und Jürgen Wilde, Zülpich / VG Bildkunst Bonn].



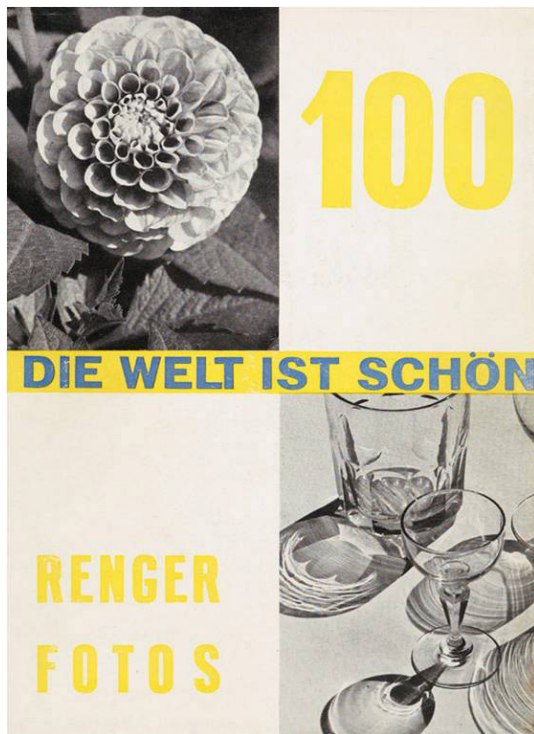


Fig. 3: Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön*, 1928.

Walter Peterhans, ma sono condivise anche da alcuni dei costruttivisti sovietici come Aleksandr Rodčenko. La fotografia diviene un mezzo espressivo e una forma d'arte che non ha più nulla di descrittivo. Sono anche gli anni in cui Man Ray, dopo aver inventato nel 1921 il *rayograph*, trasporta la fotografia nell'universo surrealista, allontanandola anch'egli da ogni intento illustrativo o didascalico.

In tale contesto nasce anche la *neue Sachlichkeit*, o “nuova oggettività” che, nei diversi campi della pittura, dell'architettura e della fotografia, rappresenta posizioni ed esiti affatto differenti: rispetto all'asciutta funzionalità delle composizioni architettoniche e alla feroce critica sociale delle rappresentazioni grafiche e pittoriche, la fotografia interpreta in maniera del tutto originale l'idea del documento. Tra quanti più chiaramente, e con maggior successo, esprimono questa nuova concezione, v'è senza dubbio, insieme a Karl Blossfeldt e ad August Sander, Albert Renger-Patzsch [Castiglione 2018]. Appare chiaro che il paesaggio come soggetto rappresentato non può essere costruito a proprio piacimento come accade per altri tipi di soggetti, sicché per realizzare composizioni autonome si agisce attraverso l'inserimento di oggetti in primo piano, inquadrature non convenzionali, angolazioni inedite e illuminazione attentamente studiata. Nel 1928 Renger-Patzsch pubblica *Die Welt ist schön*, Il mondo è bello, contenente cento fotografie, che raffigurano principalmente singoli oggetti, paesaggi e scenari del mondo industriale [Renger-Patzsch 1928]. Il titolo è scelto dall'editore, poiché l'autore avrebbe preferito quello di *Die Dinge*, Le cose. Infatti egli è convinto che il segreto della fotografia sia il suo realismo sebbene, come ogni altra forma d'arte, essa possa assumere qualità estetiche [Schmied 1978, 86]. Peraltro, curatore del volume ed autore della prefazione è proprio Carl Georg Heise, dal 1921 direttore del Museum für Kunst- und Kulturgeschichte a Lubeca.

Contrario al ritocco e alla manipolazione dell'immagine, Renger-Patzsch progetta con cura le inquadrature e le eventuali sequenze di piani e, quando lavora per l'industria, si concentra sulle superfici e sulle forme di oggetti ripresi in un primo piano estremamente ravvicinato, trattandoli alla stessa stregua di fiori e piante. Peraltro, da questo punto di vista, il lavoro del fotografo tedesco, che nei primi anni Venti lavora per il «Chicago Tribune», mostra evidenti analogie con quello dell'americano Edward Weston, quasi coetaneo e approdato in un contesto del tutto differente ad esiti non troppo dissimili. L'interesse di Renger-Patzsch per gli spazi periurbani e per i paesaggi industriali rappresenta invece certamente uno sguardo innovativo, capace di influenzare le successive generazioni di fotografi come soprattutto, per loro stessa ammissione, Bernd e Hilja Becher. Le intersezioni tra le vicende di alcuni esponenti delle avanguardie tedesche e americane sono plurime e lo dimostra, ad esempio, la mostra FiFo, *Film und Foto*, organizzata nel 1929 a Stoccarda dal Deutsche Werkbund, poi portata a Zurigo, Berlino, Danzica e Vienna e infine, nel 1931, in Giappone. Oltre che per il carattere itinerante, anche per la selezione degli autori presentati la mostra si pone come la prima a carattere specificamente internazionale nel campo della fotografia. Gli autori tedeschi sono selezionati da Moholy-Nagy, quelli svizzeri da Sigfried Giedion, quelli sovietici da El Lisickij, quelli olandesi da Piet Zwart, quelli francesi da Man Ray e Christian Zervos, mentre la sezione americana è curata proprio da Edward Weston insieme a Edward Steichen ed include tra gli altri Berenice Abbott, Charlie Sheeler e il figlio di Edward, Brett Weston. In tal modo la *straight photography* americana si salda con i gruppi europei pur mantenendo alcune significative differenze: ad esempio, come ci si potrebbe facilmente aspettare, in tale rassegna di sperimentazioni figurative il paesaggio non è uno dei soggetti più rappresentati, ad esclusione di alcune immagini proprio degli americani.

Fig. 4: Edward Weston, *Surf, China Cove, Point Lobos* 1938
[Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents /
Artists Rights Society (ARS), New York].



3 | Ritorno al paesaggio

A partire dagli anni Trenta, invece, alcuni fotografi della *neue Sachlichkeit* sperimentano un ritorno al tema del paesaggio, abbandonando i primi piani e allargando la vista anche al contesto in relazione al soggetto. Tra questi vi sono anche lo stesso Renger-Patzsch, che fotografa il paesaggio della regione industriale della Ruhr, e August Sander, autore di appassionate campagne in diverse regioni tedesche. Sebbene sia più noto come ritrattista, grazie al celebre volume del 1929, *Antlitz der Zeit*, Il volto del tempo [Sander 1929], arricchito da una rilevante introduzione di Alfred Döblin, Sander si dedica molto alla fotografia di paesaggio. Tale passione si spiega, oltre che per la sua naturale versatilità, anche con l'ostilità subita durante la dittatura nazionalsocialista, quando *Antlitz der Zeit* è messo al rogo e la sua attività di ritrattista diminuisce sensibilmente. Infatti, nel 1933 Sander pubblica *Bergisches Land*, Paesaggio montuoso, dedicato al paesaggio montano [Sander 1933], e l'anno successivo diversi fascicoli dedicati alle regioni del Siebengebirge, della Mosella, del Saar, dell'Eifel e del basso Reno.

A confermare la persistenza di alcuni punti di tangenza tra la fotografia documentaria europea e quella americana sono alcune figure in particolare, come quella di Berenice Abbott: a partire dal 1929, anno della sua partecipazione alla mostra FiFo di Stoccarda e della fine del suo decennale

soggiorno europeo, la fotografa americana segue una sua linea di ricerca che la porterà a pubblicare nel 1939, in occasione della World's Fair, uno dei più celebri reportage dedicati al paesaggio, in questo caso urbano [Abbott 1939]. Intitolato *Changing New York*, il libro riceve le lodi di Edward Weston e consacra l'autrice come punta di diamante di un approccio diverso da quello europeo, ossia di «un modernismo transatlantico, frutto delle tensioni tra vecchio e nuovo mondo, tra l'avanguardia cubista e Dada e la cultura popolare, tra celebrazione futurista e critica della macchina» [Frongia 2015, 53]. Proprio per contrasto rispetto alla *Sachlichkeit* tedesca, il lavoro della Abbott è accolto come simbolo di un pragmatismo e di una concretezza americani, perché caratterizzato «da una “objectivity by inclusion” (aperta alle complessità e alle contraddizioni del rapporto quotidiano tra individuo e tecnica) contrapposta a una “objectivity by restriction” (vista come astrazione riduttiva, formalista e di fatto consolatoria)» [Frongia 2015, 53]. Sebbene la fotografa americana sia fortemente influenzata, anche grazie al suo soggiorno parigino, da Man Ray e soprattutto da Eugène Atget, nella metropoli americana ella trova altrettanti stimoli, come nel lavoro di Percy Loomis Sperr e in quello dell'amico Walker Evans, quest'ultimo identificato da Olivier Lugon come elemento terminale di una linea di discendenza per la fotografia documentaria, principiata proprio da August Sander [Lugon 2001].



Fig. 5: Felice Beato, *Il palazzo imperiale estivo dopo il rogo*, Pechino 1860 [https://www.meisterdrucke.it/stampe-d-arte/Felice-Beato/829474/Vista-del-palazzo-imperiale-estivo,-Yuen-Ming-Yuen,-dopo-il-rogo,-presa-dal-lago,-Pechino,-18-ottobre-1860.html, giugno 2023].

4 | La nozione di paesaggio in Italia: le acquisizioni della fotografia

Un pioniere della fotografia di paesaggio italiana è senza dubbio Felice Beato, figura dalle origini poco chiare ma probabilmente nato a Corfù durante il protettorato inglese tra il 1833 e il 1834. Fotografo di guerra e attento osservatore della dimensione sociale e paesaggistica dei luoghi percorsi, Beato comincia a documentare già nel 1855 la guerra di Crimea insieme al cognato inglese James Robertson, per poi seguire rivolte e guerre in India, in Cina e in Giappone [Zannier 1986]. Colpisce la sua attenzione per i contesti urbani e le architetture, a maggior ragione per quelli esotici, come nel caso del palazzo d'estate dell'imperatore cinese a Pechino, fotografato nel 1860 dopo il rogo appiccato dagli inglesi per decisione dell'Alto commissario britannico in Cina James Bruce, VIII conte di Elgin. Il suo lavoro assume sovente un carattere sperimentale, come confermano i primi tentativi di colorare le immagini prodotte e i panorami creati componendo lunghe vedute orizzontali attraverso più immagini. Anche in questo caso l'aspirazione ad uno sguardo fotografico ampio discende da analoghi tentativi attuati precedentemente da pittori che avevano provato a creare panorami: tra questi, ad esempio, possono essere citati quelli di Robert Barker alla fine del XVIII secolo, ma anche da quelli di antiche stampe cinesi che Beato potrebbe aver visto. Le fotografie di Felice Beato e del fratello Antonio rispondono perfettamente all'esigenza dell'uomo ottocentesco di scoprire il paesaggio, anche quello di luoghi remoti e insoliti. Più che in altri Paesi europei, anche grazie alla tradizione del *souvenir* e del vedutismo, in Italia la tendenza a utilizzare il mezzo fotografico per riprendere paesaggi, urbani e non, è per molti decenni prevalente. Infatti, la tradizione della fotografia di paesaggio italiana è fortemente marcata dall'opera dei grandi fotografi della fine del XIX secolo, tra cui basti citare i fratelli Alinari, Giacomo Brogi o Giorgio Sommer. Al loro lavoro va probabilmente legato anche il fenomeno della veduta da cartolina, destinato a una crescita esponenziale nei primi decenni del Novecento e poi nel secondo dopoguerra. Contemporaneamente alla diffusione di immagini dei più bei panorami italiani si sviluppa anche la necessità di una tutela di quello stesso paesaggio. Anzi, la proliferazione delle immagini costituisce senz'altro una condizione di partenza per la nascita di una coscienza collettiva rispetto ai temi della tutela.

La legge Croce del 1922 rappresenta indubbiamente un passo decisivo in questa direzione, non limitandosi a porre al centro della discussione la salvaguardia del paesaggio italiano, ma legandolo alla formazione dell'identità nazionale. La legge costituisce uno spartiacque tra una fase pionieristica e un'altra contraddistinta da azioni più consapevoli del valore assunto dal paesaggio, in una dialettica proficua con associazioni quali il Touring Club Italiano, il Club Alpino e la Società Botanica [Mangone 2022]. Anche se la parola paesaggio non è utilizzata nel testo della legge, questa definisce chiaramente un precedente per le leggi, volute da Bottai nel 1939, rispettivamente rivolte alla tutela delle «cose di interesse artistico e storico» e alle «bellezze paesistiche». Quest'ultima tutela «le bellezze panoramiche considerate come quadri naturali e così pure quei punti di vista o di belvedere, accessibili al pubblico, dai quali si goda lo spettacolo di quelle bellezze», esprimendo una concezione legata alla fruizione del panorama e non ancora ad una salvaguardia dei valori storici e culturali del paesaggio. Tuttavia, appare già chiaro quanto le esigenze della protezione delle bellezze siano connesse a quelle di una pianificazione del territorio, come emerge con la legge urbanistica del 1942. Non è un caso se Gustavo Giovannoni, ispiratore delle leggi del '39, sperimenti tali idee nel suo piano paesistico per Capri, elaborato tra il 1937 e il 1938 [Pane 2022], e Alberto Calza Bini, tra gli estensori della legge urbanistica del '42 insieme allo stesso Giovannoni, sperimenti un approccio diverso nel piano paesistico per Ischia, iniziato nel 1938 e presentato nel 1941 [Maglio 2012].



Fig. 6: Ischia, 1962 [Foto Accademia Aeronautica, da Aldo Sestini, *Caratteri del paesaggio italiano «Le vie d'Italia»*, novembre, 1962, p. 1323].



Fig. 7: Gianni Berengo Gardin, *Casa colonica nel paesaggio delle Murge*, s.d. [da *I paesaggi umani*, Milano, Touring Club Italiano, 1977].

Fig. 8: Gianni Berengo Gardin, *Toscana*, 1965 [https://www.artnet.com/artists/gianni-berengo-gardin/toscana-iltBu8pEKTcUCNbw1iomnA2, giugno 2023].



Nel secondo dopoguerra il concetto di paesaggio muta sostanzialmente e appare evidente come la fotografia, al pari di ogni altra forma di rappresentazione, sia intrinsecamente legata a questo aggiornamento teorico. Il caso più emblematico è rappresentato dal noto libro di Emilio Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, pubblicato nel 1961, in cui sono evidenziati gli aspetti socio-antropologici e culturali delle forme di paesaggio. Emerge, soprattutto grazie ai geografi, una necessità di catalogare i diversi tipi di paesaggio, definendone le tipologie e le differenti qualità. Un'associazione rilevante come il Touring Club recepisce tali novità e, proprio affidandosi agli studiosi più coinvolti in tale ambito scientifico, pubblica anche volumi e saggi in merito. La fotografia in questo processo riveste un ruolo determinante, non solo perché banalmente documenta l'oggetto di studio e illustra i ragionamenti esposti, ma anche perché diviene strumento comunicativo dotato di un elevato grado di autonomia. Ne sono esempi le collane "Conosci l'Italia", di cui esce nel 1963 un volume intitolato proprio *Il paesaggio*, e poi "Capire l'Italia", inaugurata nel 1977. Il volume del 1963 è firmato da Aldo Sestini, animato proprio da quell'approccio classificatorio dei diversi tipi di paesaggio e impegnato in una riconsiderazione del concetto stesso [Sestini 1963]. Altri studiosi, come Eugenio Turri, Lucio Gambi, Elio Migliorni e Valerio Giacomini, contribuiscono al dibattito e scrivono, oltre a testi propri della letteratura scientifica, anche testi divulgativi per il vasto pubblico del Touring. La collana "Capire l'Italia" è inaugurata dal volume intitolato *I paesaggi umani*, dedicato proprio alle trasformazioni del paesaggio italiano a valle del boom economico e ancora partecipe dell'intento classificatorio del decennio precedente [Maglio 2021]. Se, come detto, decisivo è il ruolo dell'apparato iconografico, costituito prevalentemente da scatti fotografici, va sottolineato come le immagini siano in minima parte provenienti dall'archivio del Touring Club e in larga parte siano invece fotografie inedite scattate da noti fotografi del paesaggio italiano o dagli stessi autori dei saggi, spesso anche fotografi di riconosciuto valore: infatti, accanto a nomi di spicco quali Gianni Berengo Gardin, Marcella Pedone e Paolo Monti, appaiono quelli di Turri, Cesare Saibene e Mario Fondi, autori di alcuni dei saggi, da cui emerge l'intento di avvalorare l'analisi condotta attraverso l'impatto comunicativo della fotografia.



Fig. 9: Luigi Ghirri, *Campagna presso Melfi*, 1984 [da *Lotus* 52, 1986, p. 139].

Si può dire che in qualche modo esista una “scuola di fotografi” per il Touring, forse capitanata proprio da Berengo Gardin, profondamente influenzato da Henri Cartier-Bresson e che nel paesaggio italiano del dopoguerra trova uno dei soggetti di maggiore interesse. Formatosi sin dal 1954 presso «Il Mondo» di Mario Pannunzio, a partire dal 1962, e per circa un trentennio, Berengo Gardin collabora con il Touring Club. Egli non produce fotografie artistiche e i suoi scatti intendono essere un vero e proprio documento, da cui emerga la vita delle comunità nei territori italiani. Il fatto che ricorrano spesso figure di anziani rimanda all’idea di documentare quelle comunità che abitano i paesaggi, forse destinate a sparire nel giro di pochi decenni. Le sue immagini, con un’impronta evidentemente riconoscibile, sono spesso scattate col grandangolo e in bianco e nero: in un’intervista di Goffredo Fofi, Berengo Gardin ricorda come Ugo Mulas avesse distinto la bella fotografia, esteticamente gradevole, dalla buona fotografia, che ha anche un contenuto; egli ambisce a coniugare quel contenuto con il valore formale, in modo che la sua lettura sia agevolata [Diario del paese Italia 2005, 15]. La notazione di Berengo Gardin pone l’accento su un tema decisivo per la fotografia di paesaggio a partire dalla fine degli Sessanta, ossia quello del definitivo allontanamento dal pittorialismo per produrre immagini con risvolti sociali, etnici, ecologici o economici. Si profila una dicotomia apparentemente insanabile tra ricerca di risultati estetici e impegno, che pochissimi ambiscono a superare. Tale distinzione appare in quegli anni dirimente se nel 1972, in un manuale tecnico per la fotografia del paesaggio, gli autori Menotti e Spaggiari affermano che «si è imposto il convincimento della validità dell’immagine-messaggio, cioè del documento visivo, realizzato per trasmettere all’osservatore contenuti di interesse culturale» [Menotti, Spaggiari 1972, 5]. Anche i più noti studi in ambito internazionale di quel periodo confermano questa interpretazione, come avviene per *On Photography*, pubblicato da Susan Sontag nel 1977 come raccolta di saggi già apparsi sulla «New York Review of Books» nei quattro anni precedenti [Sontag 1977]. Tuttavia, la generazione di fotografi che vive la contestazione e la militanza politica legata agli eventi del ’68 sperimenta altresì il riflusso degli anni Ottanta «al quale ha corrisposto uno spostamento dei loro interessi dal conflitto sociale al paesaggio» [Signorini 1996, 13]. Tale spostamento

di interessi avviene contestualmente ad un cambiamento delle modalità di rappresentazione e dei soggetti selezionati, laddove prevalgono ambienti periferici, luoghi meno percorsi, contesti di margine e atmosfere quasi metafisiche. Si configura in tal modo una tendenza, definita da alcuni come nuovo paesaggio italiano, che accomuna diversi fotografi formati nelle accademie e legati anche agli ambienti delle avanguardie artistiche: tra questi si possono senz'altro citare Ugo Mulas e Luigi Ghirri, ma anche Mimmo Jodice, Giovanni Chiaramonte, Gabriele Basilico, Fulvio Ventura, Mario Cresci, Paolo Rosselli e tanti altri. Forse anche meglio di altri, il percorso artistico di Mimmo Jodice testimonia il passaggio da un intento maggiormente documentaristico alla definizione di immagini visionarie, dove spesso scompare del tutto la figura umana, sostituita dal paesaggio.

5 | Il progetto *Viaggio in Italia* e la nuova fotografia di paesaggio italiana

Almeno due mostre, entrambe introdotte da Arturo Carlo Quintavalle, suggellano l'esistenza di quella che diviene quasi una scuola, ossia *Viaggio in Italia* nel 1984 e *Muri di carta* nel 1993. Nel catalogo della seconda mostra Quintavalle sottolinea l'incolmabile distanza rispetto alle rappresentazioni tradizionali, perché emergerebbe adesso «una cultura del paesaggio che è diversa da quella che è stata in pittura», fondata su elementi del tutto nuovi come «l'idea del viaggio, del percorso, e dunque dell'immagine come strumento di formazione» [Quintavalle 1993, 53]. Sebbene Quintavalle richiami proprio uno dei punti cardine del viaggio sette-ottocentesco, ossia il ruolo formativo della necessaria creazione di immagini, visive o letterarie, egli testimonia l'esistenza di un nuovo sguardo sul paesaggio italiano. Figura decisiva del gruppo è quella di Luigi Ghirri, attivo a partire dal 1969 e fortemente influenzato dall'arte concettuale. Tra i suoi temi di studio principali v'è proprio il paesaggio ed egli è l'ideatore del progetto collettivo *Viaggio in Italia*, sfociato nella mostra allestita nel 1984 alla Pinacoteca Provinciale di Bari e nel relativo catalogo [*Viaggio in Italia* 1984]. Il percorso artistico di Ghirri, che ha una formazione da geometra, incrocia più volte il mondo dell'architettura. Così come Berengo Gardin sviluppa un rapporto privilegiato con Carlo Scarpa, Ghirri lavora sull'opera di Aldo Rossi, scattando tra l'altro la più iconica immagine del suo cimitero di Modena. A suggellare tale rapporto con il mondo dell'architettura va ricordata la collaborazione con la rivista «Lotus», fondata nel 1963 e che vede come fotografo ufficiale tra il 1967 e il 1970 proprio Gianni Berengo Gardin. Nel 1983 inizia invece la collaborazione tra la rivista e il fotografo emiliano proprio con la pubblicazione delle fotografie del cimitero rossiano, inserite come un saggio autonomo e non come paratesto a corredo degli altri scritti [Maggi 2018; Gitto 2020, 104-108]. Nel 1989 Ghirri cura la pubblicazione di uno dei «Quaderni di Lotus» dedicato al tema del «Paesaggio italiano» con interventi di Quintavalle, Aldo Rossi, Gianni Celati, Giorgio Messori e Paolo Costantini e un'intervista a Lucio Dalla. Non meno delle mostre citate, il volume si configura come un manifesto della nuova fotografia di architettura e di paesaggio. «La scena italiana era piena di stereotipi turistici, bozzetti idilliaci, languori delle lagune venete e falso impegno social-folklorico», scrive Ghirri su un altro numero della rivista, citando tra i propri riferimenti invece Ugo Mulas, la tradizione della fotografia americana e il cinema neorealista di De Sica, Antonioni, Rossellini e Fellini. Egli afferma di affidare piuttosto «a frammenti dispersi, intuizioni, piccoli mutamenti della luce, all'evidenza di un colore, al particolare di una facciata, ad un suono o ad un odore raccolto il compito di trasformarsi in piccole certezze, un insieme di punti da unire tra di loro per tracciare un itinerario possibile, come fossero i sassi di Pollicino, per ritrovare una strada» [Ghirri 1986, 130-131]. Da quanto esposto emerge con evidenza come non sia possibile isolare la storia della fotografia di paesaggio da quella delle sue trasformazioni materiali e culturali. È stato sostenuto come il gruppo di fotografi riuniti nella mostra *Viaggio in Italia* non abbia inventato la dimensione del



Fig. 10: Gabriele Basilico, *La Tréport Mers-Le-Bains*, 1985 [da Gabriele Basilico. *Scritti e conversazioni sulla fotografia 1970-2012*, a cura di Roberta Valtorta, Cimorelli, Milano 2023, 87].

paesaggio ordinario, ma che tale acquisizione sia stata comunque anticipata da un serie di studi di sul fenomeno urbano prodotti su scala internazionale [Frongia 2016]. Ciò non toglie che all'interno del confine disciplinare resti ben chiaro l'intento di abbandonare tanto l'estetica del monumento quanto le visioni sentimentali e quelle di taglio sociologico [Cillis 2008].

Chiaramente, all'interno di una compagine così eterogenea come quella dei fotografi di paesaggio italiani tra gli anni Settanta e Ottanta non possono essere proposte generalizzazioni e, proprio rispetto al tema della visione classica del paesaggio, esistono posizioni meno radicali, come ad esempio quella di Gabriele Basilico: in occasione della campagna di lavoro nella Francia nord-orientale (1984-85), egli sperimenta un approccio molto diverso da quello adottato per le periferie industriali, lasciandosi attrarre da un modello descrittivo: «attraverso la “lentezza dello sguardo” ho riscoperto un sentimento nuovo, ibernato nella coscienza, nei confronti del paesaggio, che si identifica nella parola “contemplazione”» [Basilico 1996, 41].

6 | Conclusioni

Dalle brevi note qui tracciate emerge da un lato un percorso autonomo della fotografia come disciplina che si conquista il suo posto nel mondo della comunicazione visiva, ma d'altro canto appare ineludibile il rapporto con le altre arti, a cominciare dalla pittura e fino alle altre arti visive e al cinema. La fotografia di architettura, e anche di paesaggio, è allo stesso tempo documento e opera autonoma che esprime se stessa. La ripresa di elementi contestuali apparentemente estranei al soggetto, l'esclusione dall'inquadratura di oggetti e contesti, il taglio e la resa chiaroscurale e cromatica, ad esempio, rendono l'immagine indipendente dalla realtà oggettiva. Dal tentativo ottocentesco di riproduzione mimetica in stile Alinari si arriva in tal modo proprio alla definizione di una realtà altra. In fondo, ogni immagine fotografica, qualunque strategia venga adottata, resta un'astrazione bidimensionale che rappresenta però uno spazio. Consapevole di tale condizione, Giovanni Chiamonte, tra i partecipanti al progetto *Viaggio in Italia*, mette in guardia dalla riproduzione mimetica del paesaggio, ossia dalle «immagini speculari del mondo», richiamando ancora Ugo Mulas, secondo cui «la fotografia è un assassinio della realtà» [Chiamonte 1996, 54]. Anche il lavoro documentario di Walker Evans, riferimento per tutta questa generazione di fotografi italiani ed europei, può essere letto secondo quella che per Chiamonte è una visione non superficiale e mai banale, laddove lo stesso Evans si richiamava alla frase di Matisse secondo cui «l'exactitude n'est pas la vérité» [Chiamonte 1996, 54-55].

Depurata dalla necessità documentaristica, la fotografia può costruire quindi un immaginario molto più articolato, composto da frammenti e visioni che nel loro complesso costituiscono anche memoria di un'identità, come i sassi del Pollicino evocato da Ghirri: l'esempio più chiaro in tal senso può essere il ciclo “Mediterraneo” di Jodice, prodotto tra il 1990 e il 1995 e composto da lacerti murari romani, dettagli di siti archeologici e frammenti di sculture classiche. La fotografia diventa sempre più uno strumento interpretativo dei luoghi e la realtà esterna appare connessa ad una percezione soggettiva. La parabola dell'uso del mezzo fotografico, qui brevemente descritta, muove dalla critica baudelairiana di «rifugio dei pittori mancati» per arrivare al paradosso dell'assassinio della realtà. Eppure l'immaginario legato al paesaggio e quindi la sedimentazione nella coscienza collettiva di un paesaggio culturale si compongono tanto attraverso il “documento” fotografico quanto tramite lo strumento interpretativo. Come ha scritto Pierluigi Nicolin, si potrebbe richiamare la distinzione di Argan tra documento e monumento per «affermare che o una fotografia è un semplice materiale oppure, considerata come opera, diventa un monumento» [Nicolin 1996, 159] ed evidentemente anche nel caso del paesaggio essa è entrambe le cose.

Bibliografia

- ABBOTT, B. (1939). *Changing New York*, New York, E. P. Dutton.
- BAUDELAIRE, CH. (1859). *Salon de 1859*, in «Revue française», n. 160; trad. it. in *Scritti sull'arte*, a cura di G. Guglielmi e E. Raimondi, Torino, Einaudi, 1981.
- BASILICO, G. (1996). *Fotografare l'architettura, fotografare il paesaggio*, in *Fotografia e paesaggio. La rappresentazione fotografica del territorio*, a cura di M. Galbiati, P. Pozzi, R. Signorini, Milano, Guerini e Associati, pp. 39-42.
- CASTIGLIONE, F. (2018). *La fotografia di paesaggio tra Germania e Italia dal 1925 al 1945 nell'opera di Albert Renger-Patzsch e Roberto Pane*, in *Delli aspetti de paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio: Rappresentazione, memoria, conservazione*, a cura di F. Capano, M. I. Pascariello, M. Visone, Napoli, Fedoa, Federico II University Press, pp. 491-499.
- CHIARAMONTE, G. (1996). *Paesaggi interiori*, in *Fotografia e paesaggio. La rappresentazione fotografica del territorio*, a cura di M. Galbiati, P. Pozzi, R. Signorini, Milano, Guerini e Associati, pp. 49-55.
- CILLIS, M. (2008). *Oltre il realismo ingenuo. Temi della contemporanea fotografia di paesaggio in Italia*, in «Ri-vista. Ricerche per la progettazione del paesaggio», luglio-dicembre, pp. 33-42.
- Diario del paese Italia. Incontro con Goffredo Fofi* (2005), in *Gianni Berengo Gardin*, Roma, Contrasto, pp. 7-23.
- FANELLI, G., MAZZA, B. (2022). *Storia della fotografia di paesaggio urbano in Italia 1839-1914. Realtà e immaginario*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli.
- FRONGIA, A. (2015). *Fotografia documentaria e modernismo "transatlantico": influenze europee e americane in Changing New York di Berenice Abbott*, in «Rivista di studi di fotografia», n. 2, pp. 50-73.
- FRONGIA, A. (2016). *Fotografia, urbanistica e (re-)invenzione del paesaggio "ordinario" nell'Italia del secondo dopoguerra*, in *Delli aspetti de paesi. Vecchi e nuovi media per l'immagine del paesaggio*, a cura di A. Berrino, A. Buccaro, Napoli, Cirice, pp. 533-542.
- GIITTO, F. (2020). «*Lotus International*» e la rappresentazione fotografica dell'ambiente costruito (1983-1988), in «Rivista di Studi Fotografici», n. 11, pp. 102-121.
- GHIRRI, L. (1986). *L'obiettivo nella visione*, in «Lotus International», n. 52, pp. 129-144.
- HEISE, C.G. (1928). *Einleitung*, in Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön*, München, Kurt Wolff.
- JAKOB, M. (2008). *Le paysage*, Gollion (CH), Infolio Editions; trad. it. *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- LUGON, O. (2001). *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula; trad. italiana *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Milano, Electa.
- MAGGI, A. (2018). *Geometrie e rimandi: Luigi Ghirri nelle pagine di "Lotus"*, in *Luigi Ghirri. Il paesaggio dell'architettura*, a cura di M. Nastasi, Milano, Electa, pp. 159-163.
- MAGLIO, A. (2012). *Ischia tra turismo d'élite e di massa. Il piano di Calza Bini del 1943*, in *Milano Marittima 100. Paesaggi e architetture per il turismo balneare*, a cura di V. Orioli, Milano, Bruno Mondadori, pp. 105-108.
- MAGLIO, A. (2021). *I paesaggi umani, 1977. Il Touring Club Italiano e la nozione di paesaggio tra indagine scientifica e divulgazione*, in *L'Italia del Touring Club 1894-2019. Promozione, tutela e valorizzazione del patrimonio culturale e del paesaggio*, a cura di G. Belli, F. Mangone, R. Sessa, Palermo, Caracol, pp. 89-103.
- MANGONE, F. (2022). *Alle radici della contrapposizione tra paesaggio e ambiente, tra bellezza e "patrimonio": dibattito e normative nell'Italia dei primi anni Venti*, in *Paesaggio 1922-2022. Cent'anni dalla legge*

- Croce, a cura di F. Mangone, N. Ruggiero, Napoli, Arte'm, pp. 48-60.
- MENOTTI, M., SPAGGIARI, L. (1972). *Fotografia di paesaggio dalla cartolina al documento*, Milano, Il Castello.
- NICOLIN, P. (1996). *La fotografia nelle riviste di architettura*, in *Fotografia e paesaggio. La rappresentazione fotografica del territorio*, a cura di M. Galbiati, P. Pozzi, R. Signorini, Milano, Guerini e Associati, pp.155-161.
- PANE, A. (2022). *Verso una nuova legge di tutela delle bellezze naturali: Guastavo Giovannoni e il piano paesistico di Capri*, in *Paesaggio 1922-2022. Cent'anni dalla legge Croce*, a cura di F. Mangone, N. Ruggiero, Napoli, Arte'm, pp. 61-84.
- QUINTAVALLE, A.C. (1993). *Muri di carta. Fotografia e paesaggio dopo le avanguardie*, Milano, Electa.
- RENGER-PATZSCH, A. (1928). *Die Welt ist schön*, München, Kurt Wolff.
- RITTER, C. (1834). *Über das historische Element in der geographischen Wissenschaft*, Berlin, Königliche Akademie der Wissenschaften.
- SANDER, A. (1929). *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, München, Kurt Wolff.
- SANDER, A. (1933). *Bergisches Land*, Düsseldorf, Schwann.
- SCHMIED, W. (1978). *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*, London, Arts Council of Great Britain.
- SESTINI, A. (1963). *Il paesaggio*, Milano, Touring Club Italiano.
- SIGNORINI, R. (1996). *Nuovo paesaggio italiano: un clima culturale*, in *Fotografia e paesaggio. La rappresentazione fotografica del territorio*, a cura di M. Galbiati, P. Pozzi, R. Signorini, Milano, Guerini e Associati, pp. 11-33.
- SONTAG, S. (1977). *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux; trad. it. *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978.
- TARANTINI, P. (1996). *L'ambiguo linguaggio: note per un intervento su fotografia e paesaggio*, in *Fotografia e paesaggio. La rappresentazione fotografica del territorio*, a cura di M. Galbiati, P. Pozzi, R. Signorini, Milano, Guerini, pp. 65-71.
- TOSCO, C. (2007). *Il paesaggio come storia*, Bologna, Il Mulino.
- Viaggio in Italia* (1984), a cura di L. Ghirri, G. Leone, E. Velati, Alessandria, Il Quadrante.
- ZANNIER, I. (1986). *Verso oriente. Fotografie di Antonio e Felice Beato*, Alinari, Firenze.
- ZANNIER, I. (2009). *Storia e tecnica della fotografia*, Milano, Hoepli.

