

Prospettive fotografiche sulla città-collage

Alla mostra «Ereditare il paesaggio», in corso all'Ara Pacis di Roma, il rapporto problematico tra la fotografia come osservazione consapevole e come pratica diffusa di appropriazione simbolica: un atto di colonizzazione indiretta, una forma di addomesticamento dei luoghi. Alla mostra romana il paesaggio torna a essere un genere artistico, al pari della natura morta o del nudo, piuttosto che una riflessione problematica sul rapporto fra visualità e territorio. E la tensione etica che

ANTONELLO FRONGIA

Se si eccettuano alcuni casi notevoli - da Camille Silvy a Timothy O'Sullivan, da Vittorio Sella ad Ansel Adams - la fotografia di paesaggio è sempre stata fotografia del paesaggio umano. In quanto documenti, le fotografie hanno una particolare abilità nel registrare le tracce (anche implicite o contraddittorie) di strutture economiche, sociali e politiche che si depositano nell'ambiente. Da questo punto di vista, il patrimonio di immagini prodotte in Italia tra Otto e Novecento costituisce una fonte preziosa, in larga parte inesplorata, per comprendere i lenti processi di modernizzazione «dal basso» del paesaggio italiano che hanno preceduto l'industrializzazione e i manifesti del «modernismo» artistico d'inizio Novecento. Ma indirettamente la fotografia - un'arte «media» e «mediatrice», come diceva Bourdieu - è anche la testimonianza di pratiche diffuse di appropriazione simbolica: acquistare una cartolina, fotografare la località di villeggiatura, o persino imparare a riconoscere luoghi mai visti attraverso il libro scolastico, sono atti di colonizzazione di secondo livello, forme di addomesticamento dei luoghi a cui la fotografia ci ha abituati grazie alla sua progressiva riproduzione e diffusione popolare.

Dentro il «museo diffuso»

Il rapporto problematico tra questi due aspetti del «discorso» fotografico - la fotografia come osservazione consapevole delle trasformazioni e come pratica diffusa di appropriazione - sta al centro della mostra Ereditare il paesaggio, allestita al Museo dell'Ara Pacis di Roma con la cura di Giovanna Calvenzi e Maddalena d'Alfonso. Già dal titolo, la mostra si inserisce nel dibattito sulla sostenibilità dello sviluppo: soprattutto in Italia, ad essere posto a rischio non è solo l'ambiente naturale, ma il paesaggio come risorsa culturale, quello che Andrea Emiliani negli anni Settanta proponeva di considerare come un «museo diffuso». Non è un caso che nel 1987 lo stesso Emiliani abbia organizzato a Cesena (con Giordano Conti) una mostra sotto questo titolo, con fotografie della città e del territorio commissionate a Luigi Ghirri e Guido Guidi. La fotografia può avere un ruolo etico e persino politico nell'imparare a vedere la potenzialità dei paesaggi minori, non monumentali, persino vernacolari.

Ciò che colpisce nell'ideazione di Ereditare il paesaggio, tuttavia, è lo slittamento di questo livello di lettura del territorio dentro una storia più ristretta - e meno interessante - delle «scuole» che a partire dagli anni Ottanta si sono definite attorno ad alcuni «maestri» della fotografia italiana di paesaggio. Rinunciando a una scelta più argomentata, le curatrici hanno chiesto a sei fotografi inclusi nella storica mostra Viaggio in Italia (Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Vincenzo Castella, Giovanni Chiaramonte, Guido Guidi, Mimmo Jodice) e a un autore della stessa generazione emerso più recentemente (Massimo Vitali) di indicare due giovani promesse del paesaggio fotografico. A prendere il sopravvento è dunque una eredità stilistica piuttosto che tematica, resa graficamente nella mostra attraverso un abbozzo di albero genealogico che è una germinazione gerarchica. Ognuna delle sette stanze ideali del breve percorso espositivo riproduce il laboratorio del pittore rinascimentale, con le sue filiazioni estetiche. Anche per il numero relativamente esiguo di opere in mostra, il paesaggio torna a essere un genere artistico (al pari della natura morta o del nudo) piuttosto che una riflessione problematica attorno al rapporto tra visualità e territorio - una modalità tipicamente pittorica che nel corso di due secoli la fotografia aveva

utilmente debellato.

L'ambiguità metodologica di Ereditare il paesaggio risponde a una paradossale crisi di crescita della fotografia italiana di ricerca, che allo sviluppo esponenziale di opportunità produttive (gallerie, musei, festival, libri) non sembra in grado di accompagnare il riconoscimento di una *koinè* o anche solo la responsabilità del dibattito. Contraddittoriamente, la tensione etica di una generazione che negli anni Ottanta aveva scelto una impostazione dialettica e uno stile «senza stile» viene tradita dal ritorno dell'«opera» e dell'«autore». In realtà proprio vent'anni fa due intellettuali della fotografia scomparsi prematuramente e rapidamente dimenticati nonostante la perseverante evocazione del loro fantasma - Luigi Ghirri e Paolo Costantini - avevano iniziato a riflettere sulla necessità di un aggiornamento della tradizione paesaggistica italiana nel nuovo ordine di quella che Immanuel Wallerstein definiva l'economia-mondo. Forse non è un caso che nel 1986 Ghirri parlasse di «rappresentazione dell'esterno» a margine di Esplorazioni nel paesaggio, una mostra che si proponeva di reinventare l'immagine di un luogo incredibilmente longevo (e tipicamente italiano) come la Via Emilia. Tre anni dopo, in un saggio per «Casabella» intitolato Sugli spazi: oltre il paesaggio, Paolo Costantini chiamava in causa il geologo Sorger - il protagonista di Lento ritorno a casa di Peter Handke - per costruire «una geografia di spazi reali e al tempo stesso immaginari, dove esterno e interno, veduta e visione vengono mescolati e amalgamati dall'insistenza di uno sguardo impassibile». Da prospettive differenti, Ghirri e Costantini sembravano proporre una rielaborazione operativa del concetto stesso di paesaggio, con largo anticipo rispetto al dibattito odierno tra urbanisti, sociologi, antropologi e filosofi che propongono formulazioni come «nonluoghi» (Marc Augé) e «terzo paesaggio» (Gilles Clément). Quelli di Ghirri e Costantini non sono che spunti di riflessione, ma indicano con chiarezza le possibilità di un contributo critico della fotografia alla cultura italiana della modernizzazione tra Otto e Novecento. Se già negli anni Settanta lo storico americano John Kouwenhoven poteva considerare con un certo ottimismo pop il fatto che «viviamo in un mondo di istantanee», nel nostro paese l'evoluzione dei modelli di rappresentazione visiva del paesaggio ha subito cammini più tortuosi che attendono di essere studiati. In una nazione che ha costruito la propria identità sull'unificazione della parola, il percorso di questa evoluzione è forse più evidente nel campo letterario. «Certi colloqui remoti si apprendono e concretano nel tempo in figure naturali. Queste figure io non le scelgo: sanno esse sorgere, trovarsi sulla mia strada al momento giusto, quando meno ci penso»: negli anni Quaranta Cesare Pavese poteva restituire l'esperienza di un paesaggio minore al livello dell'epifania soggettiva, portata fino alla mitopoiesi. Solo oggi uno scrittore come Vitaliano Trevisan può restituire la pratica del camminare pensante non solo in ma con un ambiente urbano, in un resoconto tanto asciutto quanto nevrotico (e per questo attuale) dei «quindicimila passi» necessari per raggiungere l'ufficio dell'avvocato in una cittadina di provincia.

Geometrie dello spazio visivo

Per la fotografia - una tecnica di osservazione fortemente descrittiva e potenzialmente democratica, ma condizionata dal suo fondamento prospettivista - il resoconto dell'esperienza quotidiana nell'ambiente contemporaneo è un compito contraddittorio. Non a caso la tradizione del lavoro fotografico ha prodotto, sedimentandosi nelle categorie critiche, una antinomia tra generi come il paesaggismo e il reportage: da una parte lo studio meditativo del campo visivo, dall'altra la registrazione istantanea dell'evento. Tuttavia è proprio la struttura formale della prospettiva - apparentemente contraddetta dalla visione grandangolare del reporter o esasperata nella composizione del paesaggista - a costruire forme di ordine visivo entro la superficie delimitata dal quadro fotografico. L'inconscio fotografico di cui parlava Franco Vaccari opera pressoché automaticamente come ordinamento, la sua progressione matematica di proporzioni come modello di progresso lineare, una geometria dello spazio visivo che esclude gli accidenti rispetto alla centralità dell'osservatore.

Queste forme di ordinamento fotografico dello spazio assumono un rilievo particolare nella storia della città italiana. Se negli Stati Uniti la tecnica fotografica ha goduto nel Novecento di un rapporto privilegiato (persino incestuoso, secondo il fotografo americano Lewis Baltz) con l'estetica della macchina e l'immagine monumentale della fabbrica, nel nostro paese questo tipo di rapporto si è sviluppato con il tessuto urbano e la città del buongoverno. Dominato dalla tradizione degli Alinari (una azienda privata nata a metà Ottocento che ancora oggi domina la storiografia italiana sotto mentite spoglie), il vedutismo fotografico italiano si limita spesso a ripetere uno schema geometrico della rappresentazione che è anche una implicita lettura storica della trasformazione: un paesaggio cresciuto per accumulazioni, prima gradualmente e poi (come nella descrizione della bancarotta in un personaggio di Hemingway) improvvisamente. Per converso, si potrebbe sostenere che nel lungo periodo persino le cronache fotografiche della periferia italiana del dopoguerra - dalla Milano anni Cinquanta di Ugo Mulas alle metropoli inquinate degli anni Settanta - abbiano finito per essere ricomprese entro questa formalizzazione stereotipata, costruendo l'immagine di una antichità relegata al fondo di una prospettiva mentale sostanzialmente immutabile.

In realtà il paesaggio della modernità - e soprattutto la società che lo determina - si frammenta e si ricombina in una collage city senza prospettiva e con poche aspettative. Grandi processi come la deindustrializzazione cancellano luoghi della memoria collettiva, dalla riconversione della Bovisa alla dismissione di Bagnoli. Ma la complessità del paesaggio contemporaneo italiano è un fatto forse più profondo delle trasformazioni fisiche portate dai nuovi processi economici.

Una storia collettiva

Come ha scritto Alessandro Fontana a proposito della «scena» italiana (in un capitolo ancora molto stimolante dell'Enciclopedia Einaudi), ciò che vediamo non è solo il prodotto di un accumulo e di una sedimentazione più o meno fatale: è anche l'esito di una «sottrazione, differenza e deiezione». Il paesaggio è la scena di una censura: un sistema di tracce di ciò che non vi ha trovato luogo, o che avendolo trovato ne è stato espulso. Gli stessi cittadini, «in questa città, non (sono) più i metafisici dell'utopia, né gli eroi dell'opera, non contano se non come Pulcinella o maschere della commedia». La fotografia ha spesso contribuito, anche in buona fede, a queste forme di elisione e di invisibilità.

Per render conto criticamente di questa identità e dei processi che la determinano, la fotografia di paesaggio richiede anche in Italia forme di adeguamento dei linguaggi, dei progetti, delle istituzioni. Al grande sforzo di conservazione degli archivi storici condotto in Italia negli ultimi decenni non ha corrisposto un utilizzo della fotografia come fonte per ricostruire anche attraverso il paesaggio la storia della nostra modernità. Ma è il lavoro del fotografo - questo cittadino ottocentesco che continua a percorrere gli spazi riportandone osservazioni minute e circostanziate - a poterci ancora permettere di scoprire e comprendere, laddove esista, quello che la storica Dolores Hayden chiama «il potere del luogo», il valore politico di una memoria della cittadinanza che non è il localismo not in my backyard, ma la possibilità di vedere «i paesaggi urbani come storia collettiva». Il rischio opposto è quello di un trinceramento della cultura fotografica nella strenua difesa di un privilegiato «occhio del fotografo» silenzioso ed ermetico.

Passaggio di consegne

Sette maestri, quattordici giovani

Un breve itinerario nella fotografia italiana del paesaggio antropizzato che è anche un'occasione di confronto tra «scuole» di pensiero e di rappresentazione: questo, in sintesi, è l'obiettivo della mostra «Ereditare il paesaggio», allestita fino al 13 maggio al Museo dell'Ara Pacis di Roma per cure di Giovanna Calvenzi e Maddalena d'Alfonso. Nelle sale espositive al seminterrato del museo disegnato da Richard Meier, sette autori affermati propongono quattordici fotografi della nuova generazione: Olivo Barbieri (Tancredi Mangano e Maurizio Montagna), Gabriele Basilico (Claudio Gobbi Claudio Sabatino), Vincenzo Castella (Alessandro Cimmino e Salvatore Porcaro), Giovanni Chiaramonte (Ricardo Francone e Franco Mascolo), Guido Guidi (Enrico Benvenuti e Andrea Pertoldeo), Mimmo Jodice (Marco Trinca Colonel/Cosimo Pichierri e Stefano Snaidero), Massimo Vitali (Marco Campanini e Domingo Milella).

Dai Campi Flegrei al Checkpoint Charlie di Berlino, dalla cartolina di città all'atlante geografico, dalla simbolica morte del paesaggio alla reale scena del delitto: sette «stanze» di vita quotidiana che attraversano la metropoli e la provincia, in un passaggio di consegne che a ventitré anni dalla storica mostra «Viaggio in Italia» invita a riflettere sulle molte ricorrenze, e sulle poche discontinuità, di quella che Federico Zeri chiamava la percezione visiva dell'Italia e degli italiani. Uno sguardo meditativo che registra l'accumulo progressivo di segni e di trasformazioni, ma che fatica a render conto delle cesure e delle elisioni, di ciò non ha luogo o è stato espulso.