

Quodlibet Studio

Corpi

# PhotoPaysage

Il paesaggio inventato dalla fotografia

A cura di Malvina Borgherini e Monique Sicard

Prima edizione: maggio 2020  
ISBN 978-88-229-0399-0  
© 2020 Quodlibet srl  
Macerata, via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23  
www.quodlibet.it

Corpi  
Collana a cura di Emanuele Garbin

Comitato scientifico  
Malvina Borgherini (Università Iuav, Venezia)  
Christine Buci-Glucksmann (Université Paris 8, Paris)  
Dennis Del Favero (iCinema Centre for Interactive Cinema Research, Sydney)  
Franco Farinelli (Università di Bologna)  
Philippe-Alain Michaud (Centre Pompidou, Paris)  
Enrico Pitozzi (Università di Bologna)  
Louise Poissant (Université du Québec à Montréal)

Actes du Colloque international pluridisciplinaire / Atti del seminario internazionale  
*PhotoPaysage. Ce que la photographie fait au paysage*  
A cura di Malvina Borgherini e Monique Sicard  
Con la collaborazione di Aurèle Crasson e Giuliano Sergio  
Finanziato all'interno del programma ANR Photopaysage [13-bhs3-0008-01]  
Università Iuav di Venezia, palazzo Badoer  
16-17 giugno 2016

Istituzioni partecipanti:  
Università Iuav di Venezia  
Agence nationale de la recherche (ANR), Paris  
Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM UMR 8132 CNRS-ENS), Paris  
École nationale d'architecture Paris-Belleville (UMR AUSSER), Paris  
École nationale supérieure de paysage ENSP (LAREP), Versailles

La pubblicazione è stata sostenuta da:  
Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM UMR 8132 CNRS-ENS), Paris  
Università Iuav di Venezia  
Laboratoire d'excellence TransferS (programme Investissements d'avenir ANR-10-IDEX-0001-02 PSL\* et ANR-10-LABX-0099)  
École Universitaire de recherche Translitterae (programme Investissements d'avenir ANR-10-IDEX-0001-02 PSL\* et ANR-17-EURE-0025)

I  
- -  
U  
- -  
A  
- -  
V

Università Iuav  
di Venezia



## Indice

- 7 Introduzione  
Malvina Borgherini, Monique Sicard
- 21 La fotografia e il concetto di paesaggio  
Monique Sicard
- 39 Sul mostrare. Costruzione di paesaggi / paesaggi di distruzione  
Malvina Borgherini
- 59 Territorio, urbanistica, fotografia: una piccola storia  
tra autobiografia e vicende collettive  
Stefano Munarin
- 79 La fotografia nel progetto di un giardino: Gilles Clément al Rayol  
Frédéric Pousin
- 97 Registrare il paesaggio in movimento: Alexandre Petzold  
e il Parc du Peuple de l'Herbe  
Sonia Keravel
- 113 Fotografare Napoli negli anni Ottanta: un caso di committenza  
pubblica innovativa  
Giuliano Sergio
- 137 Paesaggio e creazione fotografica: genesi dello *Scialle spagnolo* di  
Jean-Michel Fauquet  
Aurèle Crasson
- 155 Paesaggi della memoria. La Bassa Padana e il lavoro dei campi  
nelle fotografie di Giuseppe Morandi custodite negli archivi della  
Lega di Cultura di Piacenza  
Simona Pezzano

- 173 Committenze sul territorio al Museo di Fotografia  
Contemporanea di Cinisello Balsamo: dall'Archivio dello Spazio  
ai progetti di arte pubblica  
Roberta Valtorta
- 193 La fotografia come pratica culturale nell'esperienza  
di Linea di Confine  
William Guerrieri
- 211 Paesaggi  
Guido Guidi  
Introduzione di Antonello Frongia
- 227 Un pezzo di campagna: il paesaggio, figura del governo  
Philippe Bazin
- 241 L'autore e la committenza pubblica: il caso dell'Osservatorio  
fotografico francese del paesaggio  
Thierry Girard
- 261 Fruits and Fireworks  
Stefano Graziani  
Con uno scritto di Luca Ruali
- 273 Saluggia *no-see zone*: sulla fotografia del territorio italiano  
post-nucleare  
Andrea Savorani Neri
- 297 Ringraziamenti
- 299 Notizie sugli autori
- 305 Indice dei nomi



## La fotografia e il concetto di paesaggio

Monique Sicard

### *Una nebulosa di accezioni*

*Una domanda.* Le difficoltà sorgono immediatamente.

L'utilizzo della parola «paesaggio» è oggi diventato corrente, se non addirittura banale, ma il concetto in sé, la rappresentazione mentale astratta del paesaggio, rimane difficile da inquadrare. Ricco di dati soggettivi, di sensibilità, il paesaggio non si può ridurre a una definizione unica, oggettiva.

Che cos'è allora un paesaggio?

*Ambiguità.* La parola, il concetto di «paesaggio» non esistono né in greco né in latino. In francese, la parola appare per la prima volta nel 1549, nel dizionario francese-latino di Robert Estienne, stampatore del re, che la definisce così: «Paesaggio, parola comune tra i pittori». A quel tempo, il termine designa il quadro che rappresenta una vasta distesa, generalmente campestre, colta da un unico punto di vista e nel quale i personaggi sono marginali.

Nel XVII secolo le definizioni si sono già evolute. *Paysage* designa sempre il quadro ma anche – e soprattutto – l'«aspetto di un paese, il territorio che si estende fin dove la vista può arrivare»<sup>1</sup>. La parola possiede dunque una doppia definizione: è simultaneamente il quadro e la realtà geopolitica corrispondente.

La nozione di *paesaggio* appare quando la disposizione degli oggetti non è più considerata secondaria, senza causa o ragione. In effetti, la parola nasce con le lingue romanze nel momento in cui prende corpo, grazie alla prospettiva albertiana, una matematizzazione del mondo che condiziona ormai ampiamente le rappresentazioni artistiche dello spazio.

<sup>1</sup> Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts*, pubblicato postumo nel 1690. Consultabile on-line su Gallica: gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56749155/f6.image.

L'apparizione di una parola nei dizionari non costituisce certo un segnale assoluto, ma traduce, sintomaticamente, un cambiamento nel modo in cui l'essere umano si rappresenta in seno al mondo.

### *La scelta della fotografia*

*Uno strumento paradigmatico, il terreno, la pratica.* Prima di speculare, dice il filosofo Bergson, bisogna vivere<sup>2</sup>. Prima di filosofare, è nostro dovere incontrare le donne e gli uomini d'azione.

La scelta dei fotografi è apparsa evidente. Tra le loro fila si trovano infatti quegli artisti che, ai giorni nostri, percorrono il mondo alla ricerca dei suoi paesaggi e che, simultaneamente, li inventano. Essi praticano allora l'esercizio preciso, approfondito, di una creazione d'immagini attraverso dispositivi che possono essere, in una certa misura, esplicitati.

La fotografia risponde inoltre a una serie di condizioni alle quali obbedisce un «paesaggio-quadro» di tipo occidentale: esistenza di un «punto di vista», solitamente elevato – quello di un osservatore che è al tempo stesso attore e spettatore del mondo; presenza di un quadro, di uno o più punti di fuga, di un orizzonte. Come un paesaggio pittorico, una fotografia è il risultato di un approccio prospettico di tipo albertiano: gli elementi che la compongono non sono indipendenti gli uni dagli altri, ma formano un sistema.

*Un'ambiguità ritrovata.* Nata negli anni Venti dell'Ottocento, la fotografia è uno strumento paradigmatico dell'invenzione dei paesaggi. È interessante notare che il paesaggio è fotografato ma la fotografia stessa è un paesaggio, tanto sembra fare tutt'uno con il suo referente. Nessuno, ovviamente, confonde la cartolina del Cervino con il Cervino stesso, ma sono così tanti quelli che lo affermano... Alla stregua delle prime definizioni del paesaggio, la fotografia è portatrice di quest'articolazione sottile tra oggettività e punto di vista. Pur pretendendo di essere il territorio stesso, invitando in tal modo il corpo a esserne partecipe, essa è il quadro, l'opera d'arte, la rappresentazione.

La fotografia è così al centro di una fondamentale confusione tra il luogo e la sua rappresentazione, confusione che ne è il suo stesso fondamento.

<sup>2</sup> Henri Bergson, *Il pensiero e il movente. Saggi e conferenze*, a cura di Gabriele Perrotti, Leo S. Olschki, Firenze 2001; ed. or. *La pensée et le mouvant*, Librairie Félix Alcan, Paris 1934.

### *Una genetica della fotografia*

Abbiamo scelto d'interrogare nei loro atelier, davanti alle loro opere, una quindicina di fotografi contemporanei creatori di paesaggi. Abbiamo evitato la tautologia del «tutto è paesaggio», preservando chiaramente la doppia natura del paesaggio: quella del quadro e quella della realtà. Si trattava di comprendere in che modo la fotografia artistica agisce sul concetto, interrogando gli autori sul processo di creazione che sottende la genesi dell'opera, ossia sulla *pre-immagine*: «Quali sono state le vostre intenzioni? Come avete proceduto?».

La ricchezza e la diversità delle loro risposte sono state notevoli<sup>3</sup>. Il risultato di queste ricerche, realizzate sul modello della genetica testuale<sup>4</sup>, si presenta come una serie di forme di vita. Per questo motivo, rientra tanto nel campo dell'antropologia quanto in quello della storia dell'arte contemporanea.

Questa presentazione comparativa solleva la questione dei legami profondi che uniscono, nella loro diversità, gli autori di una stessa generazione. E apre la strada a una possibile e nuova analisi delle relazioni che legano paesaggio e modernità fotografiche<sup>5</sup>.

Che le fotografie siano oggetti fabbricati è chiaro; che si preferisca mantenerne segreta la genesi, anche. E per diverse ragioni: silenziare l'azione della mano significa far parlare le immagini in nome di una trascendenza acheiropoietica<sup>6</sup>; avvicinare l'artista alle istanze superiori, e salvaguardarne così la magia della fabbricazione. E tuttavia, come afferma performativamente Régis Debray: «l'artista è l'artigiano che dice *io, io*. Che svela al pubblico, in persona, non i trucchi del mestiere o le regole dell'apprendistato, ma il suo ruolo in seno alla società nel suo insieme».

Non possiamo più considerare la fotografia come una semplice impronta, un doppio del reale, a rischio di non comprenderla: le fotografie sono oggetti pensati, fabbricati, negoziati, troppo spesso relegati in un istante senza materia laddove la loro fabbricazione, non riducibile al solo scatto di un fotogramma, pertiene invece a un tempo lungo.

<sup>3</sup> Monique Sicard, Aurèle Crasson, Gabrielle Andriès (éds.), *La Fabrique photographique des paysages*, Hermann, Paris 2017.

<sup>4</sup> Pierre-Marc de Biasi, *La génétique des textes*, Nathan, Paris 2000; «Genesis», 40 (*Photographies*, textes réunis et présentés par Monique Sicard), 2015.

<sup>5</sup> Aline Bergé, Michel Collot (éds.), *Paysage et modernité(s)*, Ousia, Bruxelles 2007.

<sup>6</sup> Dal greco ἀχειροποίητα, letteralmente: «non fatto da mano umana».

*Paesaggio e rotture fotografiche: una storia*

*L'emergere dei fotografi-autori.* Il 6 aprile 1866, il «Bollettino della Società francese di Fotografia», presenta così il lavoro fotografico del geografo Aimé Civiale: «La fotografia non rimpiazzerà mai l'arte perché l'imitazione esatta o fotografica di una regione estesa costituisce raramente ciò che si chiama un paesaggio». Venendo da una rivista che si è data il compito di promozione e difesa della fotografia, l'osservazione stupisce. E testimonia dello stato della riflessione in un momento in cui l'accezione del termine «paesaggio» si limita ancora spesso al quadro. L'affermazione che una fotografia non costituisce – o lo fa raramente – un paesaggio è la testimonianza di un imbarazzo. La frase tradisce la concezione oggettivante di una scienza positiva secondo la quale una fotografia, completamente meccanica, senza autore, ben distante dall'arte, ha il compito di registrare scientificamente il reale.

In modo sintomatico, due anni prima delle osservazioni della Società francese di Fotografia, l'astronomo Auguste Faye proponeva radicalmente di «sopprimere l'osservatore» e rimpiazzarlo con la fotografia e la telegrafia, ben più affidabili.

La responsabilità autoriale del fotografo è apparsa pienamente soltanto alla fine del XIX secolo, in maniera concomitante all'emergere delle scienze umane. Ci si accorse allora che le fotografie della luna realizzate da autori differenti, ma secondo uno stesso protocollo, non erano identiche. L'autore, con le sue particolarità, faceva così irruzione fin dentro quella fotografia scientifica che pretendeva l'oggettività. L'osservazione vale, da quel momento, per ogni tipo di fotografia.

In Francia bisognerà tuttavia aspettare il 1973 perché apra a Parigi la prima galleria di fotografia artistica, poi gli anni Ottanta perché prenda corpo un vero e proprio riconoscimento degli autori e la fotografia si stabilisca saldamente nel mercato dell'arte.

*Un'eliografia.* Nel 1824, dopo anni di ricerca, Nicéphore Niépce realizza finalmente ciò che egli chiama, nella sua corrispondenza, un «punto di vista dal vero» (figg. 1-2). Si tratta di un'eliografia – la parola «fotografia» non esiste ancora – del cortile della sua fattoria, in località Gras, non lontano da Chalon-sur-Saône. Quella che viene considerata come «la più antica fotografia del mondo», ritrae dunque un paesaggio nel quale il cortile della fattoria inquadrato dall'alto è un oggetto mai visto.



1. Nicéphore Niépce, *Vista dalla finestra a Le Gras*, 1826-1827. Eliografia su foglio di stagno impregnato di bitume di Giudea (stampa ritoccata su carta, realizzata nel 1952 ca.).



2. Nicéphore Niépce, *Vista dalla finestra a Le Gras*, 1826-1827. Eliografia su foglio di stagno impregnato di bitume di Giudea (riproduzione non ritoccata del supporto originale).

Questa «vista», secondo i termini stessi dell'inventore, è alle prese con due aporie:

– obbedendo a una prospettiva lineare, mette l'osservatore al centro di un mondo *percepito* ma, paradossalmente, mostra la *natura*, ossia una realtà materiale indipendente dalle attività umane;

– dà accesso a una vasta superficie, ma questa è vista da un unico «punto»: il punto di vista, equivalente teorico del foro della tavoletta che Brunelleschi utilizza intorno al 1415 per dimostrare la prospettiva geometrica, alle cui leggi questa «vista» obbedisce.

Benché il paesaggio possa apparire come una permanenza simbolica, un riferimento all'immutabile, ai valori eterni dell'essere al mondo, la fotografia rappresenta una rottura tecnica e culturale senza precedenti. Crea un mondo nuovo, porta l'attenzione sul «mai visto», dà voce ai muti.

Paradossalmente, in questo inizio del XIX secolo, l'essere umano che riceve, abbagliato, la luce di una finestra aperta sul mondo è una figura ricorrente della pittura romantica. All'opposto dell'eliografia di Niépce, tuttavia, quest'ultima è investita di un alto valore simbolico<sup>7</sup>.

*Una partecipazione del corpo.* La nascente fotografia, spacciandosi volentieri per l'oggetto fotografato, invita molto presto ai viaggi. A centinaia, i fotografi si lanciano sulle strade d'Oriente. Il deserto, i suoi monumenti, i suoi geroglifici, le sue piramidi, sono registrati, moltiplicati, diffusi. Novità stupefacenti vengono svelate, testimoniando di ciò che allora viene considerato la base della civiltà occidentale.

La fotografia invita ad affrontare imprese di cui essa rimarrà testimone. «La montagna più alta», il Monte Bianco, attira i fotografi fin nei suoi recessi più pericolosi. Le immagini dei fratelli Bisson mostreranno ciò che la pittura di paesaggio non ha mai ritratto: seracchi, pendici innevate e soprattutto personaggi niente affatto impauriti che attraversano crepacci, con calma e in tutta serenità, su scale posate orizzontalmente. Nel cuore di un mondo naturale (di cui assumono il controllo) essi offrono l'immagine rassicurante di un mondo in progresso (fig. 3).

<sup>7</sup> Per Caspar David Friedrich (1774-1840), le montagne, i raggi di sole, gli abeti, in qualità di allegorie della fede e della speranza, possiedono un significato simbolico (si veda Caspar David Friedrich, Carl Gustav Carus, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Klincksieck, Paris 2003). Di fronte al sorgere delle modernità, questi oggetti tradiscono un terrore che avverte nello stesso periodo, in Inghilterra, William Turner. David d'Angers, durante una visita all'atelier di David Friedrich, evocherà «la tragedia del paesaggio».



3. Louis-Auguste e Auguste-Rosalie Bisson, durante la salita del Monte Bianco sulla strada per il grande altopiano, *Il crepaccio (partenza)*, stampa su carta albuminata da negativo su lastra di vetro al collodio, 1862.

Il paesaggio valica così un nuovo passo: non è più solamente il «quadro», e nemmeno la realtà di una distesa offerta alla vista, ma un avvenire, un appello alla partecipazione del corpo. Diventa odore, ricordo, gusto, stanchezza, soffio di vento sulla pelle, calore, siccità, freddo intenso, neve, pioggia e tempesta... Tutti i sensi sono chiamati in causa.

Il mestiere del fotografo di paesaggio è in ciò diverso da quello del pittore. Bisogna uscire dall'atelier, portare grossi carichi, spesso per lunghe distanze, camminare, scalare, esplorare contrade sconosciute, spostarsi continuamente.

*Una natura spettacolare.* Oltre Atlantico, il paesaggio fotografato, filmato, si dischiude: la scoperta di un nuovo mondo fatto di vasti spazi coincide con quella dei nuovi mezzi della fotografia prima, e del cinema dopo.

Le fotografie dell'americano Ansel Adams (1902-1984) portano all'estremo la dimensione spettacolare dei paesaggi. Lune sorgenti, cieli nuvolosi, luci vibranti, riflessi d'acqua... Su una natura quasi vergine, sublime, l'artista porta uno sguardo affascinato, ricco dell'ingenuità, del senso del sacro, del rispetto della natura che vengono volentieri attribuiti agli indigeni. La doppia bellezza che propone – quella delle realtà montuose americane e quella delle stampe fotografiche di alta qualità<sup>8</sup> – è tale che Ansel Adams acquisisce, in qualche modo, uno status di «pittore nazionale». Di lui si è detto talvolta che aveva aperto gli occhi e la coscienza di un popolo intero.

La sua eredità verrà adattata ai progressi del mondo. Negli anni 1977-1979, il fotografo Robert Flick applica i procedimenti fotografici di Ansel Adams a un garage in cemento armato della città di Inglewood. Per due anni trasporta le sue macchine fotografiche all'interno di un edificio vuoto, senza aperture verso l'esterno. L'automobile, il liberalismo cui viene associata, strutturano questa nuova natura selvaggia con la quale bisogna pur fare i conti.

*Nuove topografie.* Verso la metà degli anni Settanta alla George Eastman House di Rochester si tiene la mostra *New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscape*, voluta e concepita da William Jenkins

<sup>8</sup> Il «sistema zonale» di Ansel Adams consiste nel previsualizzare la stampa finale prima dello scatto, per compensare i dettagli delle zone chiare e scure. Il risultato sono stampe maestose. Saranno in molti a utilizzare questo metodo per rappresentare una natura sublime.

con la collaborazione di Joe Deal<sup>9</sup> (1947-2010). Vi si espongono i lavori di otto giovani promettenti fotografi americani: Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Scott, Stephen Shore e Henry Wessel jr, ai quali si aggiungono i tedeschi Berndt e Hilla Becher. La mostra presenta 168 stampe di piccole dimensioni. Evitando il «bello» da cartolina, si alternano, secondo un radicale realismo, vie e pannelli pubblicitari, magazzini, centri storici, siti industriali, lottizzazioni... La provocazione è chiara. «Quello di cui mi ricordo perfettamente – dirà Frank Gohlke – è che a nessuno piaceva tutto ciò!»<sup>10</sup>.

I *New Topographics* si erano ispirati a grandi precursori: la rivista «Landscape», creata nel 1951 dal geografo John Brinckerhoff Jackson, aveva per prima evidenziato quanto l'identità di un luogo fosse strettamente legata ai suoi usi. Il paesaggio stesso diventava così una costruzione nata dai bisogni dei suoi abitanti.

Gli autori in mostra erano inoltre debitori nei confronti dell'opera dell'artista concettuale Edward Ruscha, nei cui libri predominava la banalità dei paesaggi. Il primo di questi lavori, *Twentysix Gasoline Stations*, pubblicato nel 1963, è oggi considerato come il primo libro di fotografia artistica.

I paesaggi *ready-made*, apparsi d'un tratto nella storia della fotografia, svincolano la fotografia da un'idea di bellezza canonica e contemporaneamente s'inventano la figura dell'autore.

Emanciparsi dalla tradizione vincolante della «bella fotografia», denunciare l'alterazione del paesaggio, mettendo i visitatori della mostra di fronte a una realtà che loro stessi avevano contribuito a creare, sono alcuni degli obiettivi dei *New Topographics*. Che così facendo scrivevano una pagina fondamentale della storia della fotografia e della storia dell'arte *tout-court*.

La fotografia di questi paesaggi americani autoctoni – costruiti, modellati dagli stessi abitanti – è in piena sintonia con i lavori della FSA (Farm Security Administration) creata nel 1937, e con l'opera di Walker Evans, denuncia di un'America segnata da un crescente individualismo.

L'impatto di questa mostra dalle dimensioni modeste sull'ambiente della fotografia d'arte fu considerevole ed è ancora evidente ai giorni nostri. Ne sono testimonianza la mostra parigina *Paysages français 1984-*

<sup>9</sup> Il nome intero di Joe Deal era Joseph Maurice Deal.

<sup>10</sup> Conversazione privata, Università del Nuovo Messico, Albuquerque, ottobre 2015.

2017. *Une aventure photographique*<sup>11</sup> e i lavori fotografici del collettivo France(s) Territoire Liquide<sup>12</sup>.

La valutazione delle conseguenze dei *New Topographics* sulla gestione dei paesaggi è ancora tutta da fare. C'è stato davvero un contributo alla denuncia di azioni sconsiderate? O non è stato che un invito a sopportare l'insopportabile de-estetizzazione del mondo?

Resta il fatto che la rottura con la retorica spettacolare di Ansel Adams si era consumata.

*Un'oggettività nata dalla moltiplicazione dei punti di vista.* Nei primi anni Ottanta ha inizio la Missione fotografica del Nuovo Messico (*The New Mexico Photographic Survey*). Diretta da Stephen Yates, contava sulla collaborazione e sui testi del geografo John Brinckerhoff Jackson. Per la prima volta, gli organizzatori coniugavano esplicitamente lavoro documentario ed espressione autoriale.

Fu una sorta di grido d'allarme e d'amore per questo Nuovo Messico, terra incantevole, meglio conservata rispetto all'estremo Ovest americano, ma minacciata da un troppo rapido progresso. O meglio, e con spirito innovativo, si trattava di plasmare l'identità del Nuovo Messico, proteggendone, al tempo stesso, i suoi paesaggi attraverso la molteplicità e la personalità dei punti di vista degli autori.

*La morte del paesaggio?* Quasi contemporaneamente (1981) si teneva in Francia il convegno *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*<sup>13</sup>, sotto l'egida del filosofo François Dagognet. L'interrogativo aveva riunito le riflessioni di un gruppo interdisciplinare composto da filosofi, storici dell'arte, un sociologo, un architetto, un paesaggista, uno storico.

Un insieme eterogeneo di iniziative – la mostra *New Topographics*, la Missione del Nuovo Messico, il convegno *Mort du paysage ?* – darà impulso in Francia all'organizzazione di una Missione fotografica, a cura della DATAR (Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale). Lanciata con un bando pubblico nel 1984, la Missione coinvolge all'inizio dodici fotografi; saranno alla fine ventotto, con la loro macchina fotografica a

<sup>11</sup> La mostra ha avuto luogo presso la Bibliothèque nationale de France François Mitterand (Paris, 24 ottobre 2017 - 4 febbraio 2018). Cfr. <http://expositions.bnf.fr/paysages-francais/>.

<sup>12</sup> Cfr. [www.franceterritoireliquide.fr/](http://www.franceterritoireliquide.fr/).

<sup>13</sup> Convegno organizzato dall'Università di Lione 3 con il sostegno della Divisione Urbanistica e paesaggio del Ministero dell'Ambiente.

tracolla, a percorrere la Francia. Due fotografi di *New Topographics*, Lewis Baltz e Frank Gohlke, partecipano a questa nuova missione. L'attenzione viene portata sui paesaggi «tali e quali si presentano», senza pregiudizio alcuno riguardo alla loro bellezza o bruttezza.

Più tardi, richiamandosi a una tradizione che risale alla Missione eliografica francese del 1851, alla FSA americana degli anni 1935-1942 e alla DATAR francese degli anni Ottanta, il gruppo France(s) Territoire Liquide riunirà più di quaranta fotografi, per lo più giovani, la cui prima mostra collettiva sarà organizzata nel 2014 al Tri Postal di Lille. Sotto l'egida di Paul Wombell, questi autori indipendenti partecipano all'elaborazione di un'identità nazionale ormai legata alla fluidità dei social network, a quella delle tecniche (analogiche e digitali), a quella dei paesaggi e di qualsiasi tipo di frontiera, di cui non si vogliono delimitare rigidamente i contorni.

Per i nuovi fotografi americani, per quelli della DATAR o di France(s) Territoire Liquide, i paesaggi segnati dalle attività umane – scie di aerei, linee elettriche, strade, palazzi – costituiscono una nuova natura che sembra essere sprovvista di un vero e proprio passato. E per questa ragione rischia di segnare irrimediabilmente i nostri rapporti con il paesaggio.

Tuttavia, nell'era in cui Yosemite, fotografato in passato da Ansel Adams, somiglia secondo Robert Smithson più a un deserto urbanizzato che ad una natura preservata, l'americano John Ganis documenta ciò che lui chiama le *under-respected lands* degli Stati Uniti: denuncia gli orrori estetici scoperti qua e là, gli spazi naturali segnati dalla presenza di rifiuti, lo sfruttamento delle miniere, l'impatto dell'automobile. Niente di spettacolare in queste fotografie, un dettaglio è sufficiente.

### *Artisti e paesaggio*

I fotografi occupano un posto privilegiato nel cuore dei paesaggi. Come utenti premurosi viaggiano, osservano, assorbono. Di contro, nel ruolo di documentatori del mondo, di creatori di rappresentazioni, diffondono le loro opere, lasciando in giro tracce materiali del loro processo creativo. I negativi, le stampe a contatto, quando esistono, costituiscono una fonte inesauribile d'informazioni sul meccanismo della scrittura fotografica.

Tra gli autori interpellati, Bernard Plossu faceva già parte della Missione del Nuovo Messico del 1981. In compagnia di Béatrix von Conta, Florence Chevallier e Patrick Tourneboeuf, è anche membro del gruppo France(s)

Territoire Liquide. Gabriele Basilico (1944-2013) e Gilbert Fastenaekens hanno, a loro volta, partecipato alla Missione DATAR. Altre istituzioni hanno fatto parte del fenomeno del paesaggio fotografico. L'associazione A travers le paysage promuove artisti del calibro di Éric Dessert, Sabine Delcour, Thibaut Cuisset (1958-2017). La mostra tenutasi a Laval, in Québec, organizzata da Christine Ollier nel 2013, ha dato luogo a un bel volume<sup>14</sup>, nel quale si ritrovano Véronique Ellena, Florence Chevallier, lo Studio Marlot & Chopard, Stéphane Couturier, Sabine Delcour, Gilbert Fastenaekens, Eric Poitevin, Thibaut Cuisset, Jean-Marie Fadier, Philippe Bazin, Bruno Dewaele. Non meno importanti, questi ultimi hanno preferito, forse più di altri, conservare il loro spirito critico e la loro libertà (fig. 4).

I punti di vista di questi autori coincidono spesso con gli sguardi dei pittori e dei fotografi che li hanno preceduti: Robert Adams, Walker Evans, Paul Cézanne, Eugène Boudin, John Constable...

Abbiamo classificato i paesaggi creati dai fotografi in sei categorie<sup>15</sup>: i romantici, i realisti, i paesaggi di flusso, i politici, i «senza frontiera», gli intimi. L'approccio resta certamente artificioso, poiché ogni artista crea paesaggi complessi che appartengono a più di una delle categorie elencate. Questo approccio non vuole essere eclettico. È soltanto una pista, una via per esplorare ciò che fabbrica la nostra epoca in un tempo sospeso.

Per alcuni (Véronique Ellena, Éric Dessert), il paesaggio è, in primo luogo, l'espressione del cuore, della passione, dell'emozione. Il fotografo si trova solo, di fronte a una natura che lo sommerge con la sua ineffabile bellezza. E vi mescola i propri sentimenti: gioia immensa, felicità ma anche timore e angoscia.

Altri (Thibaut Cuisset, Béatrix von Conta, Jean-Louis Garnell) rivendicano una certa oggettività. Poco importa che essa si scontri con l'ideale del paesaggio. L'espressione dei sentimenti personali si fa più discreta, le luci troppo bianche, i cumuli di sassi, la montagna incendiata, si sostituiscono ai temi nobili, spettacolari dei paesaggi romantici. La fotografia è qui uno specchio che viaggia, riflettendo la realtà del mondo.

Ma il paesaggio sfugge al visibile. Costituito da corpi inamovibili, è allo stesso tempo percorso da flussi invisibili molto potenti. Per Jacqueline Salmon, si scrive come una pagina di calligrafia. Per Bernard Plossu (fig. 5), che

<sup>14</sup> Christine Ollier, *Paysage cosa mentale: le renouvellement de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine*, Loco, Paris 2013.

<sup>15</sup> Monique Sicard, Aurèle Crasson, Gabrielle Andriès (éds.), *La Fabrique photographique des paysages* cit.



4. Jean-Marie Fadier, *Argentype*, 2007. Esemplare unico.



5. Bernard Plossu, *Planche contact*, Yuma, Arizona, 1983.

visita i paesaggi alla velocità dello scoiattolo, della rondine o del fulmine, i flussi invisibili sono soprattutto quelli delle amicizie profonde. Senza questi amici, persone ricercate, ritrovate o scoperte per caso, il paesaggio non esisterebbe.

Frutto di un'elaborazione a opera degli individui, delle popolazioni, delle società, il paesaggio è, da un punto di vista generale, la manifestazione di un vivere insieme. Come un vero e proprio palinsesto, conserva le tracce delle lotte e delle battaglie passate (Thierry Girard, Philippe Bazin) e tradisce a volte direttamente gli abusi di potere contro i quali il corpo si ribella (Valérie Jouve). Arriva fino a trascurare lo statuto di opera per farsi strumento di un'interrogazione e di una ricerca d'impegno civile (Philippe Bazin). E poiché esso esprime i rapporti di potere, si allontana da una bellezza classica, a scapito di ciò che attendevano implicitamente i finanziatori (Thierry Girard, Philippe Bazin).

Per Sabine Delcour, Arnaud Lesage, Claire Chevrier, il paesaggio è letto, visitato nella dissipazione delle frontiere che lo frammentano. L'invito al viaggio si fa imperioso. Bisogna sprofondare nel fango, arrampicarsi fino a rimanere senza fiato (Sabine Delcour), scoprire qui e là, su un continente o su un altro, forme che si corrispondono (Arnaud Lesage). Lo stesso rigoroso protocollo viene applicato alle megalopoli mondiali che ci offrono, nella loro diversità, le stesse frizioni tra città e natura, terreni dismessi e cantieri (Claire Chevrier).

Ma il paesaggio è anche una questione d'intimità, una sorta di sguardo interiore. Poco importa allora che la fotografia sia rappresentazione o astrazione: essa si crea nel cuore di un equilibrio che il paesaggio ci racconta. Facilmente disturbato, il paesaggio testimonia della sua fragilità, del suo impatto sul nostro essere, sulle nostre vite, della sua importanza sulla creazione artistica (Jean-Marie Fadier). E quando Bruno Dewaele ritorna, ogni volta e continuamente, sui luoghi dei suoi precedenti scatti, non è per raccontarci la trasformazione dei siti secondo una pratica di Osservatorio del paesaggio<sup>16</sup>, ma per testimoniare l'evoluzione del suo sguardo, della sua stessa persona.

In questo modo i fotografi di paesaggio ci parlano, ci raccontano la complessità delle nostre relazioni con il mondo. Lo storico delle scien-

<sup>16</sup> Il primo Osservatorio fotografico nazionale del paesaggio fu allestito dal Ministero dell'Ambiente nel 1991. Gli Osservatori, allestiti in Francia su scala nazionale o locale, sono oggi numerosi. Basati sul principio di ri-fotografare, con regolarità, uno stesso insieme di punti di vista – spesso a un anno di distanza –, essi hanno come obiettivo la «costituzione di un fondo di serie fotografiche che permetta di analizzare i meccanismi e i fattori di trasformazione» dei paesaggi.

ze Georges Canguilhem ha notato che la *Fabrica* di Andrea Vesalio<sup>17</sup> e il *De revolutionibus Orbium Coelestium* di Copernico sono pubblicati in contemporanea il 24 maggio 1543, giorno della morte dell'astronomo. Nel momento in cui l'eliocentrismo soppianta il geocentrismo, gli uomini-scheletri e gli uomini-muscoli dell'anatomista Vesalio si muovono in paesaggi a misura d'uomo. Le zolle d'erba, gli alberi, le rocce, le rovine e i mulini a vento forniscono un contrappunto rassicurante alla vertigine di nuovi spazi infiniti. E al tempo stesso ci siamo liberati del loro carico trascendentale. I paesaggi della *Fabrica*, come i paesaggi delle Fiandre, queste vedute rasoterra, introducono questioni profondamente complesse come quelle dei rapporti tra l'uomo e il mondo, la natura e la cultura, l'arte e la scienza, il sensibile e il senso. Da allora il mondo è cambiato, certo, ma i fotografi del paesaggio ci raccontano ancora e sempre l'estremo intrico delle relazioni che intratteniamo con lui, quello che noi facciamo a lui ma anche quello che lui fa a noi.

Il paesaggio è questo essere problematico più grande con il quale i fotografi ci mettono a confronto. Presente ovunque, è l'inconfessabile cui ci aggrappiamo quando tutto vacilla; ciò di cui subiamo la perdita, ciò per cui soffriamo quando si rovina. Ciò che non ha nome e che non osiamo pronunciare al rischio di sembrare nostalgici. «Bisogna essere assolutamente moderni», scriveva Arthur Rimbaud. Non sappiamo se il poeta auspicava uno stato di fatto o biasimava un imperativo.

(Traduzione di Domenico Paone)

<sup>17</sup> Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica libri septem*, Johannes Oporinus, Basel 1543.