



# Via Emilia

Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea

**Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea**

Comuni di Boretto, Brescello, Correggio, Gualtieri,  
Luzzara, Scandiano, Rubiera, Consorzio Aree fiume Secchia.

**Via Emilia**

**Fotografie, luoghi e non luoghi 2**

**L'Ospitale, Rubiera**

**20 Maggio - 18 Giugno 2000**

A cura di

**William Guerrieri**

Con la consulenza di

**Guido Guidi**

**Antonella Russo**

**Vittorio Savi**

Testi di

**Marco Fincardi**

**Antonella Russo**

**Roberta Valtorta**

Organizzazione

**Comune di Rubiera**

**Assessorato alla Cultura**

Segreteria

**Donatella Annovi**

**Sabrina Francia**

Hanno collaborato

per l'editing e l'allestimento mostre

**Michele Buda**

**Daniele De Lonti**

Progetto grafico

**Studio Camuffo**

Fotolito e stampa

**Grafiche Morandi, Fusignano**

Per le fotografie e i testi © degli autori

© 2000 Edizioni Comune di Rubiera - Linea di Confine

*x la fot. cont. Regg. Emilia 2000*

ISBN 88-87234-07-8

Il progetto d'indagine *Via Emilia. Fotografie, luoghi e non luoghi 2*

è stato realizzato nel biennio 1999 - 2000

con il contributo della Provincia di Reggio Emilia,

della Provincia di Bologna, della Fondazione Manodori di Reggio Emilia,

del Comune di Rubiera e con il contributo istituzionale

della Ditta Calcestruzzi Corradini S.p.A.

Con il patrocinio dell'Assessorato Territorio,

Programmazione e Ambiente della Regione Emilia-Romagna.

## La via Emilia o il sentire etico del paesaggio Antonella Russo



1. Emanuel de Witte.  
Chiesa Gotica Protestante.  
1689.



2. Scuola di Piero  
della Francesca.  
La città ideale. 1470 c.



3. Auguste Salzmann.  
Gerusalemme. Le mura  
del Tempio. 1853-4.

Gran parte della fotografia italiana di paesaggio contemporanea si è sviluppata intorno al lavoro e agli scritti di Luigi Ghirri e alle ricerche promosse dai laboratori di fotografia del progetto *Linea di Confine* a partire dagli anni Ottanta, che hanno avviato anche nel nostro paese, una profonda riflessione e riformulazione della fotografia di paesaggio e della teoria della visione.

Innanzitutto bisogna partire dall'analisi di due saggi introduttivi a omonime mostre fondamentali per la teoria della fotografia di paesaggio, che sono stati oggetto di appassionati dibattiti nel corso degli ultimi due decenni: uno è il saggio di Peter Galassi *Before Photography* (1980) e l'altro *The New Topographics* (1975) di William Jenkins<sup>1</sup>.

Il testo di Galassi pone fondamentali questioni teoriche sull'invenzione della fotografia proponendo, con sottili argomentazioni, una "legittimizzazione" estetica della fotografia capita come filiazione diretta della tradizione pittorica occidentale che ha tratto le sue origini dall'immagine prospettica rinascimentale. Più in particolare Galassi tende a dimostrare non che la fotografia sia valida come e più della pittura, o che i fotografi siano da considerarsi artisti ma che sia la pittura che la fotografia provenivano dalla stessa "famiglia di schemi pittorici" e più in particolare dalla prospettiva di tipo analitico [fig.1], che tendeva a privilegiare una visione selettiva, ponendo attenzione al particolare piuttosto che alla veduta d'insieme come nella prospettiva sintetica a cui ci aveva abituati il Rinascimento [fig.2].

Ciò che oggi, a distanza di un ventennio dalla sua pubblicazione ci appare interessante di questo saggio, è che l'intera tesi di Galassi si basava su immagini di paesaggio, anzi sul vedutismo, un genere giustamente scelto da Galassi in quanto più di ogni altro si occupava di registrare esclusivamente problemi legati alla visione.

Al centro di infuocati dibattiti teorici sulla fotografia in gran parte dei corsi di storia dell'arte e della fotografia del mondo accademico nord-americano per tutti gli anni Ottanta, la tesi di Galassi fu accolta con malcelata diffidenza se non aperta ostilità da storici dell'arte e della fotografia sia conservatori – che avvistavano nello sviluppo delle idee di Galassi un pericoloso livellamento delle gerarchie artistiche – sia progressisti, che non intendevano rinunciare alla ricerca di uno specifico fotografico, che potesse arginare quella che essi vedevano come una mera operazione di "museificazione" della fotografia.

Tra le critiche più veementi che si levarono contro *Before Photography* ve ne fu una particolarmente violenta e in parte confusa, a cura di Rosalind Krauss che accusò Galassi di aver forzato la sua tesi paragonando immagini di fotografi minori con uno status professionale incerto quali August Salzmann [fig.3] a grandi artisti quali Constable e Degas. Ma l'accusa principale che Krauss faceva a Galassi era quella di aver confuso il discorso estetico sul paesaggio, che riguardava una categoria che storicamente apparteneva al discorso pittorico con quello sulla veduta, in special modo quella topografica, genere che, si era diffuso negli Stati Uniti a partire dall'Ottocento, come un genere prevalentemente fotografico. Quindi il voler paragonare paesaggio a veduta corrispondeva per Krauss a una calcolata quanto forzata "assimilazione" del discorso fotografico al discorso estetico<sup>2</sup>.

Due sono gli aspetti inquietanti del saggio di Krauss: uno è la strumentalizzazione di questa argomentazione da parte dei critici e curatori (specialmente europei) ostili alla diffusione della fotografia, dando fiato a una presunta "inartisticità" della fotografia, giustificando così la sua messa al bando dalle collezioni permanenti dei musei, e l'altro è l'assoluta disattenzione alla tesi portante in *Before Photography* e cioè quella che argomenta che il paesaggio (o la veduta topografica) trattava con più chiarezza e maggior urgenza il problema della visione ~~e che~~ sia pittura che fotografia riflettendo sul visibile e sulle sue apparenze<sup>3</sup>.

Da noi questa corrispondenza fra paesaggio e veduta (e topografia) è ben nota agli storici dell'arte che si sono formati studiando i fondamentali testi di Giuliano Briganti. In uno straordinario saggio sul Vedutismo Briganti afferma: "[...] lo stesso termine di 'veduta', nel suo significato più corrente di Veduta topografica, cioè di raffigurazione di un luogo, di un sito caratteristico, ...di un vasto panorama cittadino, è strettamente connesso al linguaggio della prospettiva. Deriva infatti evidentemente dal termine analogo con cui s'intende 'punto dove va a battere la vista' e, solo di conseguenza, aspetto di un luogo così come esso cade entro il quadro ben delimitato della piramide visiva o, in altre parole, il 'prospetto del paese' o di città o di architettura o d'altro incluso nel piano che intercede il cono delle proiezioni in detta piramide. Un termine questo che viene a perdere nel Seicento quella immediata identificazione con l'ottica che aveva nei secoli precedenti, nel Quattrocento soprattutto, cioè la visione diretta e con le leggi che la governavano. 'Prospettiva naturale' viene a coincidere con 'veduta' e assume quindi il significato più generico di visione della realtà topografica. Si configura così, a partire dalla metà del Seicento, la perfetta equivalenza fra 'prospettiva', quale termine derivato da 'prospettiva naturale', con 'veduta' o 'prospetto di paese' – e, citando lo storico Alberto Martini puntualizza che – "...veduta è quel paesaggio descritto con precisione e riconoscibilità, da cui risulta una testimonianza 'in figura' di un luogo e di un ambiente determinato. Paesaggio, dunque, storicamente obbiettivo."<sup>4</sup> Dunque proprio come aveva rilevato Galassi, già dal Quattrocento ogni trascrizione del paesaggio

implicava una rappresentazione anche secondo una veduta prospettica o topografica della realtà. Fu proprio per tener fede a una rigorosa trascrizione dei luoghi, e dei punti di vista notevoli che spesso i pittori ricorrevano alla camera ottica grazie alla quale, come sosteneva l'Algarotti: "La natura dipinge le cose più vicine all'occhio con pennelli, dirò così acutissimi e fermi, le lontane con pennelli più spuntati di mano in mano e più molli"<sup>5</sup>.

Qui da noi, il saggio di Galassi pubblicato alla fine degli anni Ottanta, raccolse solo un moderato successo di critica che può anche essere spiegato con il fatto che la sua tesi sull'esistenza, in una certa pittura di paesaggio, di una visione topografica e pre-fotografica, sembrava rafforzare e portare nuova linfa agli studi e alle ricerche sul Vedutismo, e proprio quelli di Briganti più in particolare, che erano stati pubblicati in Italia già a metà degli anni Sessanta su cui si sono formati più di una generazione di storici dell'arte.

In realtà l'avvenimento che più catalizzò l'attenzione della comunità fotografica italiana <sup>Orano</sup> accadde quasi a fine anni Ottanta con l'inaugurazione della mostra *Nuovo paesaggio americano. Dialectical Landscapes* che comprendeva i lavori di Robert Adams, Lewis Baltz, William Eggleston, John Gossage e Stephen Shore<sup>6</sup>. Curata da Paolo Costantini, la mostra presentava in anteprima italiana una retrospettiva dei principali fotografi di paesaggio americani contemporanei e, insieme, alcuni dei loro scritti che teorizzavano una re-visione del concetto di paesaggio in termini di una nuova topografia. L'uso di questo termine non era casuale perché evocava una tra le più fortunate mostre della storia della fotografia americana intitolata *The New Topographics*<sup>7</sup> a cui avevano partecipato anche alcuni tra i fotografi partecipanti alla mostra veneziana.

Nella sua entusiastica introduzione, Costantini si sofferma a considerare il fondamentale contributo di autori quali Adams, Baltz, Eggleston e Shore alla fotografia contemporanea, spiegando come avessero riformulato la stessa concezione del paesaggio trasformando le convenzionali descrizioni di spazi aperti maestosi e epici ereditate dalla fotografia di Weston e Ansel Adams, in lavori di indagine concettuale sul paesaggio. Le loro erano vere e proprie meditazioni sulla tradizione del fotografico, che privilegiavano un tipo di rappresentazione concentrata soprattutto sulla registrazione obbiettiva di dati e informazioni empiriche di una realtà sempre e solo apparente.

Senza tra l'altro mai accennare apertamente anche alla situazione della fotografia italiana di paesaggio contemporanea, il saggio di Costantini ripercorre le vicende della fotografia americana sin dagli anni Sessanta ponendo particolare enfasi sul modello teorico basato sia sulle premesse dei *New Topographics* americani che sui testi critici di Robert Adams che proponevano la difesa di "valori tradizionali" della fotografia. Costantini accenna soltanto brevemente e indirettamente a una "consonanza" dei nuovi paesaggisti americani con i fotografi di ricerca sul territorio italiani, senza però mai elaborare possibili confronti con la nostra fotografia d'indagine sul paesaggio così come si andava sviluppando proprio in quegli anni nel nostro paese.<sup>8</sup>

Una delle voci più autorevoli che si levò a manifestare la propria fascinazione e, insieme, anche la sua perplessità rispetto agli esiti di questa "nuova" fotografia americana fu Luigi Ghirri, che in un suo generoso e prezioso testo critico, articola la prima lucida analisi di questa fotografia e specialmente della sua sostanziale e profonda differenza con la fotografia italiana contemporanea.<sup>9</sup> Ghirri precisa che gran parte della "nuova fotografia americana" gli appariva disorientante perché depurata degli spazi, grandiosi e eroici a cui ci avevano abituati le immagini di O'Sullivan, Weston, Evans e perfino Frank. I *New Topographics* mostravano invece luoghi anonimi, privi di una qualsiasi identità come se il paesaggio americano fosse stato improvvisamente tramutato dallo sguardo dei "nuovi fotografi" che ne avevano cambiato la pelle, grazie a "uno straordinario artificio che ha cambiato l'identità in analogia"<sup>10</sup>.

È in questo processo di ripensamento del processo di rappresentazione del visibile, che dichiara l'anacronismo e l'impossibilità di riproporre immagini di paesaggio grandiose, che Ghirri intravede una significativa trasformazione nella fotografia di paesaggio americano che da immagine di spazio elegiaco (Weston, Ansel Adams) si tramuta in documento di un rilevamento (*The New Topographics*). Ma, sostiene Ghirri, in questo passaggio dalla fotografia americana storica a una più contemporanea, accade uno strano fenomeno di paralisi del visivo, una sorta di malefico incantesimo sembra essersi esteso sulle immagini dei *New Topographics* che è da ascrivere, secondo Ghirri, a un perfezionismo tecnico, a una "precisione" che somiglia tanto a una cristallizzazione dei luoghi e che fa apparire i loro paesaggi come se fossero già sotto vetro in una teca di un museo [fig.4]. È proprio questa precisione che costituisce, per Ghirri, il vero limite della "nuova fotografia americana" perché è proprio questa perfezione formale che dà forma a un processo d'imbalsamazione del reale e produce "un'anestesia dello sguardo."

Raffinato e colto fotografo di situazioni e luoghi del "fotografico", Ghirri concentrò molte delle sue energie e della sua visione nelle mostre *Viaggio in Italia* (1984) e *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio* (1986) che costituiscono progetti di grande sensibilità visiva sulla cui base prenderanno forma i *Laboratori di fotografia di Linea di Confine*, inaugurati a Rubiera nel 1989.

L'immagine del paesaggio teorizzato da Ghirri è uno spazio esterno che rappresenta soprattutto un modo di comprendere il mondo<sup>12</sup>. Affascinato dalla cartografia, dagli atlanti e dai dipinti di vedutisti e quadraturisti in cui la visione prospettica diviene Manierismo sfociando nel *trompe l'oeil*, così come



4. Robert Adams.  
A est del Monte Flagstaff.  
Boulder, Colorado. 1975.

dai processi del vedere, Ghirri fa spesso riferimento nei suoi scritti a una camera oscura collocata nel torrione del castello di Fontanellato, che a ben pensarci deve essere apparsa a Ghirri quasi come la metafora visiva che riassume (e annunciava) il progetto di ricognizione fotografica sulla Via Emilia e, allo stesso tempo, simbolo di una sorta di spirale borgesiana del fotografico in cui una camera oscura fotografa i fotografi che inconsapevolmente fotografano il paesaggio emiliano [Fig.5]. Posta in alto, isolata in un torrione, questa camera oscura dà forma a quel magico della fotografia di cui parla Ghirri, una dimensione che rende possibile una conciliazione con il mondo in modo tale che ci si senta tutt'uno con il meccanismo fotografico che permette ad "un paesaggio di essere riconoscibile, familiare, abitabile"<sup>13</sup>.



5. Luigi Ghirri.  
La camera oscura  
del Torrione del castello  
di Fontanellato, 1985.

Ghirri invoca quindi "l'apparizione" quasi miracolosa del paesaggio in un'epoca segnata dalla sua "sparizione" dovuta all'esuberanza dei segni e dei segnali che manda in corto circuito la visibilità e stende un fitto velo di nebbia sul campo visivo. Questa "perdita del paesaggio" è per Ghirri dovuta anche alla perdita di una sua connotazione specifica, a una progressiva anonimità che ha investito i luoghi rendendoli inaccessibili, indescrivibili. È anche a causa di questa inavvicinabilità del paesaggio contemporaneo che Ghirri propone più che di rappresentare un luogo, di sentirlo, narrarlo attraverso le emozioni, "di partire da uno sguardo meno affrettato, più consapevole e affettuoso, entrare in sintonia con il luogo [...] [nel] tentativo semplice di ricostruire un sentimento di appartenenza e pacificazione, un 'percorso possibile' all'interno dei territori del fotografare e raccontare"<sup>14</sup>. Ghirri riproduce nei suoi paesaggi il sentimento di un luogo, piuttosto che la sua geografia, non descrive mai né minuziosamente né precisamente un territorio ma lo avvista, coglie il suo sentire che rimane impigliato nella rete emotiva che il fotografo stende tra sé e lo spazio che ha di fronte.

Più che riprendere un luogo, Ghirri lo scorge in lontananza, quasi come per poterlo ancora immaginare senza mai rappresentarlo definitivamente. Ed è proprio in questa distanza, in questo continuo avvistare e perdere di vista un luogo che lo sguardo di Ghirri diviene sentimento, "il sentire etico" del paesaggio, avere coscienza del paesaggio contemporaneo, della sua lenta e progressiva sparizione, del suo recedere nell'invisibilità.

Sentire il paesaggio vuol dire per Ghirri avvertirne la mancanza, provare nostalgia di un luogo perduto, quello della provincia più in particolare, che con la sua geografia esatta fatta di confini e di spazi uniformi e sicuri, di colori, profumi e soggetti riconoscibili e sempre identici dà forma alle "piccole certezze" del vedere. Per Ghirri la nostalgia del paesaggio dà forma al "sentire etico" dello sguardo. È con questa "nostalgia del paesaggio che guardiamo la metropoli, che sembra coprire tutto lo spazio all'intorno, infiltrandosi lungo le linee, penetrando in tutti i territori, come in una sottile, subdola opera di colonizzazione.

Senza ostacoli, avanzando in territori di squallida deprivazione sensoriale: parcheggi, supermercati, incroci e grovigli, asfalti e lampioni, campi di calcio e piste di motocross, necropoli di auto e recinti; sembrano questi gli avamposti o le mosse strategiche per spostare di un altro po' la linea di confine, la linea di passaggio. Una linea dove la deflagrazione dello spazio si trasforma in scarti e avanzi, incrocio di mutamenti dagli aspetti incerti e dove lo sguardo diventa un sentire etico, una possibile modalità per indagare su un paesaggio che sembra aver dimenticato ogni riconoscibilità e possibilità di lettura grazie a una sottile, malefica magia fantascientifica."<sup>15</sup>

È indubbio che gli scritti, i progetti fotografici sul paesaggio e la mostra sulla via Emilia abbiano costituito una profonda suggestione e anche una ispirazione che sta alla base del progetto dei laboratori di fotografia denominato, quasi come a articolare quell'iniziale intuizione di Ghirri, *Linea di Confine*, fondato da Paolo Costantini, William Guerrieri, Guido Guidi e Roberto Margini verso la fine degli anni Ottanta, che ha organizzato mostre, laboratori e pubblicato cataloghi per la promozione della cultura fotografica del paesaggio.

Questi laboratori di fotografia hanno in questi anni cercato di coniugare la fotografia di ricerca sul territorio italiana con il lavoro dei maggiori interpreti della fotografia di paesaggio internazionali.

Guido Guidi, tra i più raffinati interpreti della fotografia di ricerca in questo paese, partecipa al programma di resistenza alla "deprivazione sensoriale" in atto nella produzione fotografica contemporanea, inaugurato da Ghirri, facendo propria la proposta estetica del fotografo reggiano che esortava a sentire in maniera etica il paesaggio.

A differenza di Ghirri però, il sentire etico di Guidi mal si coniuga con il sentimento nostalgico per la provincia, con quella sorta di archeologia della cultura locale che Ghirri sembrava voler evocare nelle sue immagini. Guidi segue invece una sua personale ricerca sui percorsi ai margini del paesaggio, ai limiti estremi della metropoli per tracciare una topografia italiana che descriva periferie urbane, con i suoi quartieri desolati e i suoi spazi industriali abbandonati. Fin dalle immagini del cinema neorealista, ai film di Pasolini, alle straordinarie fotografie di Mulas, la periferia ha costituito la linea di passaggio sempre più incerta, il confine e l'orizzonte più precario tra metropoli e uno spazio indefinito al di là di essa.

La periferia di Guidi è il vero luogo del sentire etico del paesaggio, non per avvistare la perdita del profilo della città in lontananza ma per avvertire tutta la deprivazione di spazi naturali e l'inevitabile perdita anche d'identità e certezze formali, dei paesaggi di passaggio tra metropoli e provincia [fig.6]. Il sentire che più ricorre nel paesaggio di Guidi è quello della colpa, il sentirsi (e farci sentire) in colpa



6. Guido Guidi.  
Gardena.  
Reggio Emilia, 1996.

per quel processo di degradazione che si basa sulla cancellazione del naturale messo in atto da oltre un secolo con l'industrializzazione, sul quale abbiamo fondato le basi della nostra civiltà. È un sentirsi in colpa anche per dover comunque negare di essere colpevoli così da poter esistere e perpetuare una violenza, mutuando un processo di sfruttamento della natura che ci permette di continuare a riaffermare i nostri progressi, la nostra cultura e la nostra stessa esistenza.

È anche per questo che i paesaggi periferici di Guidi appaiono luoghi in rovina, sventrati, scoppiati insieme ai macchinari del lavoro industriale e dove ormai nessuna forma ha più una sua funzione, un qualsiasi senso. In questi luoghi sconsecrati del lavoro l'unico sentire possibile è proprio quello della colpevolezza di tanto scempio in nome del progresso.

Restituire l'immagine di questo sentimento di colpevolezza del dover negare lo sfruttamento e l'abbandono del paesaggio per affermare il nostro esistere, noi stessi, è forse l'immagine più potente per poter promuovere una rinnovata consapevolezza del nostro patrimonio paesaggistico locale che ha dettato i canoni del bello attraverso i secoli in tutto il mondo occidentale.

È solo un rinnovato e forte sentimento etico per la riscoperta dell'identità del paesaggio che può guidarci a una nuova estetica politica del paesaggio perché, come affermava Pasolini, prima che un sentire filosofico, il problema del bello deve diventare un sentire politico.

#### Note

1. Peter Galassi, *Before Photography*, The Museum of Modern Art, New York, 1980. Trad.it. *Prima della Fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989.
2. *The New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, mostra tenutasi a Rochester, The International Museum of Photography at George Eastman House, maggio 1975. Introduzione di William Jenkins.
3. cfr. Rosalind E. Krauss, *Photography's Discursive Spaces in The Originality of the Avant-Garde and Other Myths*, The M.I.T. Press, Cambridge, 1986, pp. 131-145. Trad. it. *Gli spazi discorsivi della fotografia in Teorie e storie della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, 1996, pp. 28-49.
4. cfr. Galassi, cit., p. 22.
5. cfr. Giuliano Briganti, *Sul vedutismo e sulle vicende critiche in I vedutisti*, Electa-Bompiani, Milano, s. d., pp. 6-7.
6. Francesco Algarotti cit. in Briganti, cit., p. 16,18.
7. *Nuovo paesaggio americano. Dialectical Landscapes*. Mostra tenutasi a Venezia, Palazzo Fortuny, 11 aprile-19 luglio 1987. Curata da Paolo Costantini. Catalogo con testi di P. Costantini, e scritti di Robert Adams, Lewis Baltz, Raymond Carver, William Eggleston, Stephen Shore. Electa, Milano, 1987.
8. I fotografi partecipanti alla mostra *The New Topographics* del 1975 erano: Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd e Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel Jr.
9. P. Costantini, *Identificazione di un paesaggio* in cat. *Nuovo Paesaggio americano. Dialectical Landscapes*, cit., p. 12.
10. Luigi Ghirri, *Il punto di scomparsa*, dattiloscritto, aprile 1987 in Luigi Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per una autobiografia*, a cura di Paolo Costantini e Giovanni Chiaramonte, S.E.I. Torino, 1997, pp. 96-99.
11. L. Ghirri, *Il punto*, cit., p. 97.
12. L. Ghirri, *Il punto*, cit., p. 98.
13. L. Ghirri, *L'obbiettivo della visione*, in L.Ghirri, cit., p. 104.
14. L. Ghirri, *Fotografia e rappresentazione dell'esterno* in L.Ghirri, cit., p. 83.
15. L. Ghirri, *Una luce sul muro*, in L. Ghirri, cit., p. 166.
16. L. Ghirri, *Oltre la città le metropoli*, in L.Ghirri, cit., p. 136.