

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI
Scuola di dottorato in Ingegneria Civile e Architettura

UNIVERSITÉ PARIS OUEST – NANTERRE – LA DÉFENSE
École Doctorale (ED 395) « Milieux, Cultures et Sociétés du Passé et du Présent »
LAVUE (UMR CNRS 7218)

LA COSTRUZIONE DI UNA VISION PAYSAGERE

Studi sull'utilizzo dell'azione fotografica come strumento di progetto di paesaggio

Presentata da :
Giaime MELONI

Tesi in cotutela - settore disciplinare ICAR/14

Relatori: Prof.ssa Martine Bouchier, Prof. Giorgio Peghin

Dottorato di ricerca in Architettura XXV Ciclo
Coordinatore : Prof.ssa Emanuela Abis

*Alla mia famiglia
e agli altri animali*

INDICE

Introduzione	7
1. Il paesaggio come soggetto fotografico: l'occasione della committenza	17
1.1. La committenza fotografica: un progetto di ricerca	
1.1.1 La committenza fotografica sui territori	23
1.1.2 Il carattere di ricerca sui luoghi	31
1.2. Ragioni di un appello alla fotografia	37
1.2.1 La natura della fotografia	38
1.2.2 La trasformazione del paesaggio	
contemporaneo	43
1.3 Prospettive per la committenza	59
2. Il ruolo della fotografia	61
2.1 L'esperienza fotografica del territorio	67
2.1.1 L'azione fotografica sul territorio	71
2.1.2 L'immagine fotografica	95
2.2 La costruzione visiva del paesaggio	111
2.2.1 La scoperta fotografica del paesaggio	113

2.2.2 La definizione fotografica del paesaggio	120
2.3 Operazioni fotografiche sul paesaggio	131
3. Il Sulcis - soggetto di uno sguardo fotografico	139
3.1 Ricostruzione delle stratificazioni visive	145
3.1.1 Espressione della modernità industriale	148
3.1.2 L'epopea carbone	163
3.1.3 Il paradosso contemporaneo del paesaggio sardo	174
3.2 L'esperienza diretta del Sulcis	181
3.2.1 Sulcis. <i>In itinere</i>	183
3.2.2 Le forme del porto	275
3.3 Fase sperimentale di una ricerca visiva. L'identificazione dei luoghi	287
Conclusioni	293
Bibliografia ragionata	298
Tavola dei contenuti	306
Tavola delle immagini	310
Abstract	313

Introduzione

Questa ricerca è nata nell'ambito delle attività del DICAAR (Dipartimento di Ingegneria Civile Ambientale e Architettura) dell'Università di Cagliari, durante l'elaborazione di uno studio di fattibilità sul progetto dei paesaggi minerari e insediativi costieri del Sulcis-Iglesiente, un territorio della Sardegna sud-occidentale particolarmente significativo nella storia di quest'isola, soprattutto per l'importante vicenda dell'industria mineraria che ha determinato la forma di questo paesaggio negli ultimi due secoli. Un paesaggio, dunque, fortemente connotato dalle passate attività industriali ma anche dagli usi e le trasformazioni attuali che ne stanno modificando via via i caratteri originari in un'ottica prevalentemente orientata verso l'industria turistica.

Sulla base di questi presupposti la tesi cerca di indicare nuovi strumenti di indagine e analisi del contesto attraverso la costruzione di una *vision paysagère*, attraverso la creazione di un approccio visivo sui paesaggi industriali in crisi, caratteristica attuale dei territori del Sulcis. Grazie a quest'opportunità si materializza un campo di ricerca sulla cultura del progetto, orientato a determinare le circostanze d'utilizzo della fotografia come contributo alle pratiche di produzione dello spazio. La ricerca è stata portata avanti nell'ambito di una co - tutela tra l'Università di Cagliari e l'*École Doctorale 395 Milieux, Cultures et Sociétés du Passé et du Présent*. Un'esperienza che ha permesso di allargare i miei orizzonti di conoscenza sulla cultura fotografica e in maniera specifica sull'utilizzo istituzionale della fotografia.

Terreno di ricerca

La costruzione di una *vision paysagère* esplicita la volontà di iscriversi all'interno di

un campo disciplinare situato all'incrocio tra la fotografia ed il progetto di paesaggio. La tesi si concentra su questa relazione interdisciplinare, al fine di comprendere e mettere in evidenza il ruolo della fotografia nella trasformazione materiale ed immateriale del paesaggio.

Tre approcci permettono di comprendere la genesi di questo legame. Il primo considera il paesaggio quale oggetto da fotografare, da contemplare in maniera idillica per la sua bellezza. Dalla sua nascita, la fotografia costituisce un potente strumento che permette di registrare l'esperienza del territorio grazie all'esattezza del mezzo. L'azione fotografica punta così ad esprimere un carattere di precisione assoluta nella riproduzione tecnica della realtà secondo una relazione unidirezionale: una sottomissione alla volontà arbitraria del fotografo che seleziona ciò che è degno di essere fotografato, in relazione a presunte e oggettive qualità estetiche.

Il secondo approccio riguarda una volontà di dominazione e di possesso. Il fotografo esamina lo spazio attraverso il filtro dell'apparecchio fotografico. La sua intenzione è di rivelare il mondo. La sua attitudine a scrutare ciò che sta fuori, oltre la siepe di leopardiana memoria, fa della fotografia una disciplina che esplora territori per dominarli. Le possibilità tecniche date dalla fotografia sono utilizzate per conquistare il mondo attraverso una prova fedele della realtà. L'azione fotografica permette di sottomettere il paesaggio all'uomo, secondo la persuasione di poter possedere tutto con uno sguardo.

Il terzo approccio nasce da un'esigenza «topografica». Una volta superata la retorica che congela il dibattito sullo statuto dicotomico della fotografia, eternamente divisa tra arte e tecnica¹, si afferma come disciplina di studi sui territori. La ricerca della bellezza operata nella costruzione visiva del paesaggio si unisce all'osservazione critica dell'ordinario e del quotidiano negli aspetti più nascosti e dimenticati.

Alla luce di questa articolazione del punto di vista fotografico, la tesi si concentra

1 Cfr. Rouillé, André. 2005. *La photographie: entre document et art contemporain*. Folio. Paris. Gallimard

sull'esplorazione della relazione tra la fotografia ed il progetto di paesaggio partendo dai dibattiti teorici e dalle pratiche fotografiche degli anni 1980. Si tratta di un momento centrale per comprendere la dinamica che si instaura tra le due discipline. Il cambiamento dello sguardo fotografico da una parte e la consapevolezza di una crisi profonda delle tecniche di sviluppo del territorio dall'altra, costituiscono le basi per un coinvolgimento della fotografia nelle sperimentazioni di concezione dello spazio.

A tal riguardo, risulta utile ritornare sulle considerazioni teoriche elaborate nel 1989 sulle pagine di Casabella², una riflessione che faceva emergere come le pratiche di rappresentazione del paesaggio si stavano affermando nel panorama fotografico e architettonico. Paolo Costantini sottolineava il «rinnovamento» di un approccio fotografico impegnato nella pratica di osservazione di un nuovo paesaggio della trasformazione. Il riferimento andava alla generazione di fotografi italiana che partecipò all'esperienza mitica di *Viaggio in Italia*, attraverso lo sviluppo di un'azione intellettuale di interrogazione critica sul paesaggio che permetteva di riflettere sulla condizione del territorio e sulla comprensione delle sue mutazioni³. L'eredità culturale di questa generazione di fotografi, che crea una «scuola informale del paesaggio italiano», costituisce una parte importante di questa ricerca.

Il contributo di Roberta Valtorta ricostruisce la storia di una pratica fotografica sul territorio sostenuta dalle committenze pubbliche⁴. Il suo approccio critico permette di focalizzare l'attenzione sull'interesse specifico di questa tesi. In particolare, la Valtorta descrive l'esperienza della *Mission Photographique de la DATAR*⁵ (*Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale*), intrapresa tra il 1983 ed il 1989,

2 Cfr. *Fotografia e paesaggio* in Casabella LII n. 560. Settembre 1989 pp. 38 - 58

3 Cfr. Costantini, Paolo. 1989. *Sugli spazi : oltre il paesaggio* in *Ibid.*

4 Cfr. Valtorta, Roberta. 1989. *Fotografia e committenza pubblica* in *Ibid.*

5 La *Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale* (DATAR) ha creato una vasta committenza artistica per fotografi con l'obiettivo di rappresentare il paesaggio francese degli anni 1980. Questa iniziativa battezzata *La mission photographique de la DATAR* è sostenuta dal Primo Ministro durante la riunione del Comitato Interministeriale per il controllo del Territorio il 18 aprile 1983. Il progetto è annunciato pubblicamente nel 1984 da Bernard Attali. Per delle informazioni più dettagliate consultare il sito internet: <http://missionphoto.datar.gouv.fr/fr/content/le-projet-de-la-mission>

che rappresenta il primo laboratorio interdisciplinare di sperimentazione sull'utilizzo della fotografia in quanto disciplina intellettuale nell'analisi tecnica del paesaggio. Questa innovazione permette alla *Mission* di superare la gerarchia tra discipline, che si caratterizzava, in effetti, anche per un'assenza di dialogo diretto, per una logica di sottomissione della fotografia come semplice strumento di illustrazione documentaria. La missione opera una vera rivoluzione, favorendo la sinergia disciplinare grazie allo sviluppo di una metodologia sperimentale. Essa mira a stabilire un'utilizzazione pratica della fotografica nella comprensione del paesaggio francese degli anni 1980. Secondo le parole di François Hers e Bernard Latarjet, la *Mission* « (...) decise di fare appello agli artisti. Cercando sia un'esperienza sensibile dello spazio contemporaneo e delle forme non riduttrici del nostro rapporto ad esso, la missione sollecitava la creazione artistica per approfondire un'esigenza fondamentale: di fronte a dei cambiamenti così rapidi e complessi, ritrovare dei simboli e dei punti di riferimento »⁶.

La missione fotografica della *DATAR* s'iscrive in un'epoca di crisi per la comprensione delle dinamiche di trasformazione dello spazio. I tecnici affidano il potere di azione all'esperienza fotografica per render conto dell'evoluzione del territorio. I risultati di questo laboratorio sul paesaggio sollevano una nuova problematica su « (...) un possibile ruolo intellettuale del fotografo »⁷ nella produzione del paesaggio contemporaneo. Questo approccio critico di utilizzo della fotografia ha generato una serie di sperimentazioni istituzionali, soprattutto nel contesto europeo. Diversi studi sono stati consacrati all'analisi delle committenze istituzionali che unificano la produzione di conoscenze specifiche sul territorio ed il rinnovamento continuo delle esigenze e delle metodologie di ricerca. A questo proposito, due esempi meritano di

6 Hers, François, Latarjet, Bernard. 1989. *L'expérience du paysage*, contenuto in - 1989. *Paysages, photographies: 1984-1985*. Paris. DATAR. Crédit foncier de France. Hazan p.14 (« Elle décida de faire appel à des artistes. Recherchant à la fois une expérience sensible de l'espace contemporain et des formes non réductrices de notre rapport à celui-ci, la mission sollicitait la création artistique pour approfondir une exigence fondamentale : face à des bouleversement aussi rapides et complexes, retrouver des symboles et des repères » traduzione dell'autore)

7 Roberta Valtorta scrive : « Il valore della DATAR sta nell'aver indicato un possibile ruolo intellettuale del fotografo oggi ». Valtorta, Roberta 1989. *Op. Cit.* p.40

essere citati per la loro durata e per la qualità dei risultati: da un lato la metodologia dell'*Observatoire Photographique du Territoire*⁸, capace di costruire un protocollo rigido di utilizzo della fotografia, concepita come strumento tecnico, al fine di comprendere le dinamiche di trasformazione continua del territorio. Dall'altro lato, nel panorama frammentario della committenza istituzionale italiana, l'esperienza culturale di *Linea di Confine*⁹ ha attivato delle ricerche fotografiche sulle trasformazioni essenziali del paesaggio nazionale, facendo sempre attenzione a mantenere un ruolo documentario della fotografia.

Obiettivo

Questa tesi ha per obiettivo la comprensione dei meccanismi della produzione di immagini di paesaggio e il ruolo che le stesse hanno nella modificazione, anche identitaria, dei luoghi, problematica sollevata dall'intensificazione delle committenze pubbliche sui territori. Una questione già messa in evidenza da Roberta Valtorta nel 1989, la quale segnalava i rischi per le committenze pubbliche di diventare effimere o semplici occasioni di una nuova pubblicità culturale e visiva¹⁰. Uno scenario che sembra essere confermato dai recenti studi, presentati in occasione del *Séminaire Lieux et Enjeux*

8 Dal 1992, l'*Observatoire du Paysage*, istituzione appartenente al *Bureau du Paysage* presso il Ministero dell'Ambiente, crea delle committenze fotografiche in cooperazione a degli organismi locali incaricati del controllo e del progetto del territorio. Agendo in concertazione, fotografi ed esperti devono determinare un itinerario di circa quaranta punti di vista che sono rifotografati regolarmente in modo da ottenere un'osservazione delle trasformazioni del paesaggio nel corso dell'evoluzione temporale.

9 *Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea* è profondamente radicata nel territorio dell'Emilia Romagna, nel quale coordina e realizza delle inchieste fotografiche sulle trasformazioni del paesaggio italiano, sotto il patrocinio delle amministrazioni comunali.

10 « Questa intelligente fotografia di paesaggio che è venuta via via precisandosi e arricchendosi di risvolti creativi rischia infatti, nel tempo, di divenire oggetto di reiterate operazioni collocabili nell'ambito di un buon turismo culturale, di una fruizione interessante ma di effimera durata, di una divulgazione ascrivibile a momenti di promozione politica da parte dell'ente promotore ». Valtorta, Roberta. 1989. *Op. Cit.* p.44

*de la Photographie*¹¹. Durante quest'occasione Jordi Ballesta ha reso evidente come «i fotografi siano sollecitati, non per produrre delle inchieste o delle nuove visioni, ma per proporre delle illustrazioni d'autore»¹².

La costruzione di una *vision paysagère* intende esplorare il ruolo della fotografia come strumento autonomo capace di orientare i processi di trasformazione dello spazio. L'occasione dello studio sul territorio sulcitano promosso dal DICAAR dell'Università di Cagliari ha dato la possibilità di costruire un doppio livello di ricerca: dal punto di vista teorico la committenza si afferma come interrogazione dell'identità fotografica attraverso le immagini degli altri autori; dal punto di vista pratico la fotografia arricchisce le riflessioni condotte mediante l'esperienza diretta nella costruzione visiva di un territorio concreto: il Sulcis.

Per rispondere alla complessità del soggetto trattato, la tesi considera un doppio livello di studio. La conoscenza della produzione fotografica sul paesaggio è il primo elemento necessario per introdurre la ricerca. In questo ambito lo studio offre un'analisi delle pratiche fotografiche, nell'approccio di diversi autori capaci di unificare l'oggettività dello sguardo documentario ad un'interpretazione soggettiva. L'osservazione di questa pratica pone una prima questione sulla comprensione del ruolo affidato alla pratica fotografica, in quanto rappresentazione ed interpretazione dei luoghi, nel processo di trasformazione materiale ed immateriale del territorio. Il testo e le immagini partecipano alla produzione di questa ricerca con l'obiettivo di produrre un'azione sinergica che tende ad affermare la fotografia come disciplina sul territorio.

La conoscenza sperimentale della pratica fotografica nel contesto di ricerca sul Sulcis è il secondo ambito di ricerca di questa tesi. L'indagine sulle possibilità rappresentative del paesaggio individua differenti posizioni fotografiche. Lo studio si focalizza sull'esame

11 *Le Séminaire Lieux et Enjeux de la Photographie* è stato organizzato da Martine Bouchier e Giaime Meloni. Ha avuto luogo il 10 Dicembre 2013 a Parigi. Il contributo di Jordi Ballesta dal titolo ha proposto un'analisi critica dei risultati prodotti da alcuni casi di committenza fotografica. Ballesta, Jordi. 2013. *S'éloigner de la commande, pour une photographie questionnante*, in *Actes du Séminaire*. Testo non pubblicato

12 *Ibid.* (« *Les photographes sont sollicités, non pas pour produire des enquêtes ou imaginer des impensés, mais pour proposer des illustrations d'auteur* » traduzione dell'autore)

dei parametri che caratterizzano un'azione fotografica lenta e paziente. Il terreno di questa ricerca è la sub regione della Sardegna che vive attualmente una forte crisi economica e che per tale motivo necessita un'operazione di riconversione. Il momento di crisi finanziario ed il periodo di austerità economica riducono la dimensione delle trasformazioni del territorio alla scala interstiziale. La fotografia agisce concretamente su queste mutazioni quasi impercettibili. Il contatto con il soggetto paesaggio si materializza attraverso un punto di vista all'altezza umana. Quest'approccio costituisce una pratica visiva dello spazio che fissa la scala di lavoro in funzione della percezione umana. La produzione di un'azione riflessiva si allontana dalla proliferazione delle immagini illustrative. La costruzione di ciascuna fotografia diventa la possibilità di interrogare l'apparenza dei luoghi.

Questo tipo di azione fotografica, attraverso la frammentazione selettiva del paesaggio, ha un impatto sul pensiero progettuale?

Ipotesi

Una volta evidenziata la problematica della committenza istituzionale, si rivela necessario riattualizzare il dibattito sul ruolo del fotografo e della fotografia nel progetto del paesaggio contemporaneo. L'ipotesi dello studio è che la fotografia giochi un ruolo attivo nella trasformazione materiale ed immateriale del paesaggio contemporaneo. Si tratta di comprendere e di descrivere la capacità del fotografo, in quanto autore, di interpretare in maniera critica lo spazio in modo da orientare il processo evolutivo del territorio.

Il lavoro intende sottolineare l'importanza dell'esperienza delle immagini su un doppio livello: da un lato la conoscenza generale sulle immagini di alcuni fotografi e dall'altro lato un'esperienza diretta della pratica fotografica sul Sulcis. L'intenzione del progetto è di promuovere una riappropriazione attiva dei luoghi dalla loro rappresentazione, partendo dalla considerazione generale che le persone che abitano i luoghi hanno una visione consumata della realtà. Il fotografo sviluppa una visione che permette agli

abitanti di vedere diversamente il territorio, di ravvivare le loro percezioni rese opache dall'abitudine.

La struttura dello studio mostra la successione di tre parti attraverso le quali potrà essere elaborata la costruzione di una *vision paysagère*.

In primo luogo risulta necessario esplicitare il contesto della committenza fotografica. Si tratta di una fase di studio sulla natura della committenza in generale tra vincolo tecnico e libertà interpretativa.

La seconda fase studia il ruolo della fotografia nella pratica di trasformazione del paesaggio. Inizialmente, attraverso una focalizzazione sull'esperienza degli altri fotografi, ed in seguito cercando di definire come la sensibilità fotografica interpreti la complessità della situazione contemporanea. La ricerca teorica condurrà alla costruzione di una struttura tecnico – teorica che permette di leggere il territorio.

Infine, l'attenzione si concentrerà sulla restituzione dell'esperienza fotografica realizzata nel Sulcis. La volontà di costruire una *vision paysagère* permetterà di ottenere delle conclusioni sul modo attraverso cui la pratica fotografica sul territorio interviene nella trasformazione continua del paesaggio.

1. Il paesaggio come soggetto fotografico: l'occasione della
committenza

La complessità della relazione fotografia/paesaggio impone di focalizzare l'attenzione « su un doppio avvenimento: un atto fotografico reso possibile dalla committenza, e a sua volta che rende possibile l'esistenza del paesaggio fotografato»¹. La committenza, intesa nel suo senso più vasto possibile di domanda, costituisce l'interesse iniziale di questa ricerca. Attraverso il suo studio è possibile indagare un approccio fotografico che analizza la complessità del territorio. La costruzione di una *vision paysagère* si impone inizialmente di studiare la committenza fotografica come occasione di produzione di paesaggio.

L'eredità di un'esperienza sperimentale come la *Mission photographique de la DATAR* costituisce la base pratico - teorica per poter affrontare le questioni aperte dall'origine della committenza all'epoca attuale. La missione ha lasciato un impatto forte, misurabile grazie al numero di ricerche prodotte sull'argomento². Pertanto essa resta l'espressione di un'epoca, gli anni '80. Attualmente s'impone la necessità di rinnovare le dinamiche di un progetto di ricerca reso possibile dalla committenza.

La produzione fotografica contemporanea sembra rispondere a delle nuove condizioni politiche ed economiche che permettono di sviluppare delle tipologie d'inchiesta

1 Durand, Régis. 2006. *La part de l'ombre. Essais sur l'expérience photographique*, 1. Les essais. Paris. Éditions de la Différence p.76 (« *Un double avènement : un acte photographique rendu possible par la commande, et rendant lui-même possible l'existence du paysage photographié* », traduzione dell'autore)

2 Negli Atti del Convegno europeo tenutosi il 13 e 14 novembre 2008 sul tema *L'Observatoire photographique au service des politiques du paysage* Bernard Latarjet precisa che esistono una trentina di tesi di ricerca, di differenti livelli e provenienti da 15 differenti paesi che hanno come oggetto di ricerca la *Mission photographique de la DATAR*. Cfr. documento in linea: http://www.developpement-durable.gouv.fr/IMG/dgaln_actes_colloque_opp_2008v1.pdf

inedite³. Studi recenti confermano la necessità di esplorare le ragioni profonde della produzione fotografica sui territori. In particolare, la pubblicazione di Christine Ollier *Paysage. Cosa Mentale*⁴ permette di comprendere l'attualità di un dibattito necessario sulla fotografia contemporanea. Dopo vent'anni di ricerche sulla definizione fotografica di paesaggio, l'autrice di questo libro ricostruisce la relazione istituzionale tra la fotografia e il paesaggio esaminando le risorse pubbliche che le istituzioni francesi dedicano a questo argomento. Nel contesto italiano è utile richiamare il libro di Roberta Valtorta, *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*⁵, che analizza, attraverso una scrittura plurale, la complessità della situazione fotografica italiana. Gli aspetti che emergono dai due testi rivelano la necessità di un aggiornamento del ruolo della fotografia nella pratica di costruzione del paesaggio. La committenza, strumento istituzionale privilegiato per condurre questo genere di attività di ricerca, è messa in discussione per la sua incapacità di adattarsi alla situazione attuale.

Alla luce di questa situazione contemporanea, che cambia radicalmente il contesto di realizzazione della committenza, è ancora possibile considerarla come occasione di ricerca?

Sulla base di questo interrogativo, il capitolo propone di studiare la committenza su due livelli. Inizialmente l'obiettivo è quello di definire la committenza fotografica come progetto di ricerca, facendo riferimento esplicito ad alcuni casi concreti come l'Osservatorio Venezia – Marghera. Successivamente lo studio si propone di

3 « Alle soglie del nuovo secolo la problematicità di una fotografia abituata a interrogarsi sui propri limiti e sul ruolo assunto nel contesto della pubblica committenza viene ritenuta troppo autoreferenziale e poco utile a rappresentare le grandi trasformazioni in atto. Le mutate condizioni politiche ed economiche all'inizio degli anni Duemila, determinate da una politica neoliberalista in tutta Europa e dal crescente fenomeno della globalizzazione, creano un contesto nel quale si sviluppano nuove tipologie d'indagine ». in Guerrieri, William. 2013. *Attualità del documento* in Valtorta, Roberta (dir.). 2013. *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*. Torino. Einaudi. p.216

4 Cfr. Ollier, Christine. 2013. *Paysage cosa mentale: le renouvellement de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine*. Paris. Loco.

5 Cfr. Valtorta, Roberta (dir.). 2013. *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi. Contiene i contributi di Roberta Valtorta, Antonello Frongia, William Guerrieri, Matteo Balduzzi.

Il paesaggio come soggetto fotografico: l'occasione della committenza

comprendere le ragioni di un coinvolgimento della fotografia nelle dinamiche della committenza.

1.1. La committenza fotografica: un progetto di ricerca

La committenza impone all'azione fotografica di focalizzare l'attenzione sui luoghi. Si tratta di una insistenza dello sguardo fotografico⁶ che prende la forma di un intervento visivo sui territori. L'approccio che caratterizza questa insistenza dello sguardo sui territori negli ultimi trent'anni può essere letta in maniera critica⁷. I metodi sperimentali elaborati attraverso le « tante piccole DATAR »⁸, sviluppate in seguito all'esperienza mitica e mitizzata degli anni '80, hanno prodotto in alcuni casi una omologazione dei risultati.

Da un lato i fotografi hanno adottato un comportamento imitativo, che segue uno standard rappresentativo di documentazione dello spazio. Dall'altro lato le scelte strategiche dei committenti non hanno seguito le reali problematiche di una trasformazione territoriale continua. La crisi perpetua del paesaggio e degli strumenti tecnici, di lettura e di azione, è accompagnata da una crisi delle possibilità offerte dalla committenza che sembra essere diventata, in alcune derive, un'operazione di marketing visivo per i territori. Le istituzioni utilizzano il potere delle immagini nel tentativo

6 L'insistenza dello sguardo è il titolo di un'esposizione tenutasi a Venezia nel 1989, durante il 150° anniversario dell'invenzione della fotografia. I due curatori Paolo Costantini e Italo Zannier, declinano l'insistenza dello sguardo della fotografia italiana come una pratica di rappresentazione che indugia sulla contemplazione visiva del mondo. Costantini, Paolo, Zannier, Italo. 1989. *L'insistenza dello sguardo: fotografie italiane 1839-1989 [mostra, Venezia, Palazzo Fortuny, 25 mars-2 juillet 1989]*. 1989. Firenze. Alinari.

7 Lo studio della committenza fotografica, non intende ritornare sulla sperimentazione pratica delle Mission photographique de la DATAR, oggetto di numerosi studi. La lettura della sua eredità nelle operazioni che seguono la Mission stessa permette di riflettere sulle questioni che emergono da un'attualizzazione della committenza.

8 Roberta Valtorta scrive esPLICITAMENTE « tante piccole DATAR » (così si usava dire) » in Valtorta, Roberta (dir.). 2013. *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*. Torino. Einaudi. p.44

di rinnovare la rappresentazione del territorio esclusivamente a livello illustrativo, senza creare una vera e propria riflessione visiva sulle problematiche dei territori contemporanei.

Il paragrafo propone una lettura critica della committenza fotografica, che sembra fondamentale per capire quali sono le opportunità che scaturiscono da questa dinamica di lavoro interdisciplinare. Inizialmente appare fondamentale definire la natura della committenza. Al fine di evitare una generalizzazione della problematica, lo studio si concentra sulle opportunità della committenza per la produzione del paesaggio. Essa si afferma come un vero e proprio progetto di ricerca. L'attenzione della seconda parte del paragrafo intende rivolgersi allo studio della committenza in quanto progetto di ricerca, attraverso il caso esemplare dell'Osservatorio Venezia –Marghera.

1.1.1. La committenza fotografica sui territori

La committenza si configura come un oggetto di studio complesso che necessita un'esplicitazione della sua natura. Lo studio della committenza fotografica è caratterizzato dalla creazione di una relazione tra differenti materie, capace di generare una serie di relazioni tra discipline tecniche sul territorio, quali la geografia e l'architettura, in contatto con la fotografia. L'ambiguità identitaria della fotografia impedisce di definire esattamente il suo ruolo nella costruzione di questa relazione. Il punto di vista scelto mira a comprendere come la fotografia interviene nella produzione di conoscenze specifiche ed inoltre quale sia il suo coinvolgimento nell'orientamento del processo evolutivo del territorio.

Il tentativo di definire la committenza fotografica sui territori permette di constatare la presenza di differenti metodi di azione: l'atlante, gli archivi, le missioni e gli osservatori rivelano, già attraverso i loro nomi, la volontà di stabilire una relazione particolare al territorio. Effettivamente quando si prende in considerazione la committenza sul modello dell'atlante piuttosto che dell'archivio, si intende suggerire già dal termine

utilizzato un particolare protocollo d'azione sul territorio.

Al fine di chiarirne la struttura e il significato della committenza fotografica, recentemente è nato un dibattito pluridisciplinare costruito sui temi della committenza⁹. I saggi prodotti si identificano come dei lavori in corso, senza arrivare, salvo in rare occasioni, a una valutazione critica del contributo della fotografia alla trasformazione materiale ed immateriale del paesaggio¹⁰.

La committenza ha conosciuto un forte successo di applicazione grazie alla definizione di un vincolo che permette di sottomettere la fotografia ad un'esigenza precisa. La sua diffusione incontrollata ha prodotto una proliferazione dei processi di estetizzazione generica dei luoghi¹¹, fondata su un modello applicativo della pratica fotografica secondo uno standard privo di contenuti specifici. Il potere illustrativo della fotografia è stato veicolato per produrre delle immagini prive di contenuti critici.

Le committenze sui territori, concepite come strumento di dialogo interdisciplinare per l'analisi pratica, sono state trasformate in un'operazione pubblicitaria dei luoghi. Questa tendenza mostra una volontà di promozione turistica piuttosto che un interesse a costruire la dimensione di un'identità visiva del territorio. L'auto-committenza pare essere una possibilità di risposta pratica all'azione istituzionale. Il progetto denominato *Calamita/à*¹² costituisce solamente un esempio di questa nuova formula di committenza

9 Un vero e proprio dibattito disciplinare è stato costruito sull'ambiguità della committenza fotografica: *Paysages sur commande: [colloque, Rennes, 16-17 mars 1990]*. Rennes: le Triangle | Ballesta, Jordi. 2011. *Le projet photographique comme expérience et document géographiques*. Paris. EHESS | Bertho, Raphaële. 2013. *La Mission photographique de la DATAR. Un laboratoire du paysage contemporain*. Paris. La documentation française | William, Guidi, Guido, Nappi, Maria Rosaria. 2000. *Luoghi come paesaggi. Fotografia e committenza pubblica in Europa negli anni '90*. Rubiera. Linea di Confine per la fotografia contemporanea | Valtorta, Roberta, (dir.). 2009. *Fotografia e committenza pubblica, Esperienze storiche e contemporanee*, Milano. Lupetti,

10 Cfr. Giersteberg, Frits. 2000. *Le committenze fotografiche in Europa negli anni '90: uno sguardo al passato*, in Guerrieri, William, Guidi, Guido, Nappi, Maria Rosaria. 2000. *Op. Cit.*

11 Cfr. degli studi più approfonditi sull'argomento. « Si è assistito in questi anni a un processo di generica estetizzazione del territorio e, come afferma Jean-François Chevrier, « pur riconoscendo che nella fotografia vi è sempre stata molta estetica, si sta assistendo da tempo a una dispersione estetica che corrisponde a ciò che una volta si chiamava « pittoricità diffusa » » in W. Guerrieri Valtorta, Roberta (dir.). 2013. *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi. p.222

12 Cfr. il sito internet: www.calamitaproject.com

La committenza fotografica: un'occasione di ricerca



(Fig.1) *Motherboard* ©Marina Caneve, 2013

Il paesaggio come soggetto fotografico: l'occasione della committenza



(Fig.2) *Motherboard* ©Marina Caneve, 2013

(Fig. 1 | Fig. 2). Il progetto nasce dall'esigenza di due fotografi/architetti¹³ d'interrogare le trasformazioni contemporanee dei territori del Vajont in seguito al disastro della caduta della diga nel 1963. L'ipotesi degli autori è che la fotografia non agisce sulla trasformazione immediata del territorio, ma in quanto pratica paziente, che osserva in maniera lenta il processo evolutivo. Per comprendere l'impatto sul territorio di questo evento eccezionale il progetto *Calamita/à* ha creato una sinergia tra differenti discipline elaborando un'inchiesta specifica sulle cicatrici che ancora oggi segnano il territorio. L'operazione di ricerca è totalmente esterna alle istituzioni pubbliche e trova forza nelle collaborazioni di numerosi attori, tra i quali fotografi, grafici, architetti, urbanisti e tecnici che partecipano regolarmente alla realizzazione del progetto con grande interesse.

La crisi della committenza istituzionale mette in discussione il suo valore d'azione concreta sui luoghi. Partire dalla sua nozione, dal significato originario, permette di poterla reinterpretare considerandone le mutazioni del suo contesto culturale oltre che l'evoluzione delle esigenze che la originano. La «committenza è una domanda con tutta l'ambiguità che l'accompagna; certo una domanda particolare, in quanto vi si trova il comandamento... una committenza, è apertamente una domanda ed un comandamento»¹⁴.

L'atto di domandare implica la partecipazione di due attori distinti alla creazione di una committenza: un committente, che manifesta l'esigenza di fare una domanda e il fotografo che trova l'occasione per la produzione di un'interpretazione del paesaggio. Il fotografo assume spesso lo statuto di artista in quanto gli si chiede di «inventare delle nuove visibilità, rendere visibile quello che è là senza saperlo vedere»¹⁵, al posto di designare, di constatare, di impadronirsi, di descrivere o di registrare. La definizione

13 I due fondatori del progetto Calamita/à sono Gianpaolo Arena, Marina Caneve,

14 Soulage, François. 1997. *Le commandement*, in *Paysages sur commande Op. Cit.* p. 21 («*La commande est une demande avec toute l'ambiguïté qui l'accompagne ; certes une demande particulière, car il y a du commandement (...). Une commande, c'est ouvertement une demande et un commandement*», traduzione a cura dell'autore)

15 Rouillé, André. 2005. *La photographie: entre document et art contemporain*. Folio. Paris. Gallimard p.210 («*Inventer de nouvelles visibilités, rendre visible ce qui est là sans que l'on sache le voir*», traduzione a cura dell'autore)

di committenza resta ambigua, l'equivoco si trova nell'esplicitazione della domanda in se stessa: «il comandatario si attende dall'artista che produca un documento utile, che potrà utilizzare, ma l'artista non può rendersi utile al comandatario che producendo un documento inutile!»¹⁶.

Secondo questa semplificazione del coinvolgimento della fotografia i risultati della committenza restano sempre insoddisfatti. Una contraddizione evidente è alla base della formulazione della domanda. La fotografia è votata a essere esclusivamente uno strumento che permette la produzione d'informazioni utili. Tuttavia l'artista/fotografo è chiamato per creare la sua propria visione singolare: «in generale un committente stima che l'artista (ne il pubblicitario, ne il tecnico) sia più adatto, in una circostanza data, per rispondere ai suoi bisogni»¹⁷. Le attese di un risultato sono calibrate in base ad una visione gerarchica della fotografia. L'immagine è considerata come un oggetto da utilizzare secondo un'ottica pragmatica.

In questo contesto è utile richiamare l'esperienza e la pratica di *Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea*, associazione che ha avuto sempre come preoccupazione di interrogarsi sul valore documentario dell'immagine¹⁸, con l'intento di evitare di ridurre la fotografia a semplice strumento illustrativo. William Guerrieri¹⁹, direttore dell'istituzione, afferma che «nella misura in cui l'autore gioca un ruolo importante nei nostri progetti, noi parliamo frequentemente di progetti di ricerca piuttosto che

16 Buttard, Alain. 1990. *La commande photographique: du malentendu au paradoxe*, in *Paysages sur commande*. Op. cit. p. 56 («le commanditaire attend de l'artiste qu'il produise un document utile, dont il pourra faire usage, mais l'artiste ne peut se rendre utile au commanditaire qu'en produisant un document littéralement hors d'usage!», traduzione a cura dell'autore)

17 *Idib.* p. 57 («En général un commanditaire estime qu'en une circonstance donnée l'artiste (ni le publicitaire, ni le technicien), est mieux à même que lui de répondre à son propre besoin. Il admet qu'une démarche créatrice peut être une démarche de connaissance, que l'œuvre est une source où il peut éventuellement apprendre, où il pourra puiser», traduzione a cura dell'autore)

18 Cfr. Lugon, Olivier. 2007. *L'esthétique du document*, in Poivert, Michel et Gunthert, André (dir.). 2007. *L'Art de la photographie, Des origines à nos jours*. Paris. Citadelles & Mazenod

19 William Guerrieri è stato intervistato dall'autore nel febbraio 2011

di committenza»²⁰. Lo spostamento della concezione di fotografo/artista a quella di fotografo/autore stravolge la concezione della domanda. La nozione di autore e la coscienza della fotografia come produzione di paesaggio permettono di sorpassare il problema dell'incoerenza della domanda. Il fotografo/autore produce una risposta sul paesaggio in modo da dar luogo ad un progetto di ricerca. L'attività condotta dal 1989 da *Linea di Confine* s'iscrive nel territorio italiano come un progetto di ricerca di lunga durata, capace di adattarsi ai cambiamenti continui del territorio.

Un lavoro che potrebbe essere messo in relazione con l'attività del *Centre Régionale de la Photographie du Nord/Pas-de-Calais*. I programmi di ricerca messi in campo nel contesto della *Mission Transmanche*²¹ sul territorio francese e *TAV. Linea veloce Bologna – Milano* sul territorio italiano, condividono un interesse comune per delle problematiche sul paesaggio di natura globale. La tematica presa in considerazione nei due progetti è la trasformazione di un territorio a partire dalla costruzione di un'opera infrastrutturale di grande scala: il tunnel sotto la Manica e la linea ferroviaria a grande velocità tra Bologna e Milano. L'approccio fotografico segue il processo di trasformazione in quanto inchiesta sulle differenti fasi della trasformazione. I fotografi impegnati all'interno di questa attività esplorano le conseguenze di una trasformazione in atto. Le ricerche scatenano un interesse fotografico per lo studio delle trasformazioni che non si ferma esclusivamente all'aspetto fisico (topografico), ma che considerano il carattere immateriale. La fotografia si conferma come un'espressione di ricerca, impegnata nella comprensione della situazione attuale.

20 Cfr. Guerrieri, William. 2008. *L'Observation photographique comme conscience du lieu*, dans Actes du colloque européen tenu les 13 et 14 novembre 2008 sur le thème *L'Observatoire photographique au service des politiques du paysage* ressource en ligne http://www.developpement-durable.gouv.fr/IMG/dgaln_actes_colloque_opp_2008vl.pdf (« Dans la mesure où l'auteur joue un rôle important dans nos projets, nous parlons fréquemment de projets de recherche plutôt que de commandes », traduzione dell'autore)

21 *La Mission photographique Transmanche*, diretta inizialmente da Pierre Devin e successivamente da Pia Viewing, ha accompagnato con le immagini le trasformazioni intraprese per la costruzione del tunnel sotto la Manica. Durante venti anni quasi 28 fotografi hanno partecipato all'elaborazione di un'interpretazione sensibile del cantiere del secolo.

1.1.2. Il carattere di ricerca sui luoghi

L'elaborazione di una ricerca sui luoghi è possibile solamente considerando inizialmente un intervento concreto sul territorio. Il fotografo «deve essere là»²². Tra le differenti esperienze di committenza *l'Osservatorio Venezia – Marghera* costituisce un riferimento che rivela un approccio fotografico declinato sulle specificità del territorio. La parola osservatorio richiama il carattere scientifico di studio dello spazio. Differentemente dall'*Observatoire Photographique du Paysage*, impostato sulla costruzione di una memoria visiva tecnica sull'insieme della Francia, l'Osservatorio fotografico di Marghera ha sviluppato una procedura che lascia la libertà al fotografo/autore di produrre un'interpretazione sensibile del territorio.

Concretamente, il progetto sulla zona industriale di Venezia si articola in due momenti successivi. La prima fase è stata concepita da Paolo Costantini nel 1996 sulla base di una selezione di 15 fotografi italiani che rappresenta, in un gruppo eterogeneo, due generazioni differenti, con l'obiettivo di favorire la costruzione di un approccio contemporaneo alle problematiche del paesaggio. In seguito alla morte prematura di Costantini, la ricerca prosegue con la partecipazione di fotografi stranieri per costruire una «identificazione del paesaggio»²³. L'interesse generale del progetto è quello di mettere in luce il destino di Marghera²⁴, compartimento industriale di Venezia. La constatazione di una crisi del settore industriale a metà degli anni '90 annuncia un'esigenza di riconversione: una profonda trasformazione dell'immensa zona industriale di Marghera. Il progetto fotografico partecipa ad un momento di

22 Arnheim, Rudolf. 1974. *On nature of photography*, dans *Critical Inquiry*, Vol.1. No.1. The Chicago University Press, pp.149-161

23 Cfr. Mescola, Sandro. 2000. *Identificazione di un paesaggio: Venezia-Marghera, fotografia e trasformazioni nella città contemporanea* [mostra, Marghera, VEGA Parco scientifico tecnologico, padiglione Antares, 9 settembre-29 ottobre 2000]. Cinisello Balsamo. Silvana ed.

24 Cfr. *La presse*, Montréal, Sabato 20 Marzo 1999 («Marghera est la très grande banlieue industrielle de Venise: avec trois fois la superficie de la Cité des Doges, elles se situe sur la terre ferme à moins d'un kilomètre de la ville historique, de l'autre côté de l'eau»), traduzione dell'autore)

interrogazione, più vasto, sul destino dei territori post-industriali. L'interesse per questo soggetto è condiviso con il *CCA*, istituzione canadese votata alla ricerca architettonica con l'obiettivo di divulgarne i contenuti. Il *Centre Canadien d'Architecture* partecipa inizialmente alla costruzione dell'Osservatorio proponendo, durante l'esposizione tenuta a Montréal nel 1997, una serie di focus tematici.

La presentazione dell'esposizione e il catalogo favoriscono la creazione di un dialogo internazionale sul paesaggio. Un paesaggio dialettico²⁵ al centro delle azioni culturali di Paolo Costantini, che permetteva ai fotografi italiani di trovare un punto di contatto con altri modi di guardare il paesaggio all'estero. Il progetto fotografico di Venezia – Marghera risponde ad una problematica reale che tocca la trasformazione dei luoghi critici più sensibili all'abbandono: *les terrains vagues*. L'osservatorio Venezia – Marghera identifica una problematica complessa a livello globale offrendo una risposta sul contesto locale. I porti industriali costituiscono un elemento spaziale ed urbano particolare, che necessita una comprensione profonda. L'Osservatorio agisce in un momento fecondo per la committenza fotografica, gli anni '90, epoca in cui gli strumenti della committenza erano considerati come sistema di accompagnamento dei grandi processi di trasformazione del territorio, che resta oggi come archivio/testimone del lavoro di un'epoca propizia per la sperimentazione culturale.

La caratteristica del progetto di ricerca di Venezia – Marghera è quella di produrre una conoscenza critica dei territori attraverso la realizzazione di un protocollo che « mette la fotografia (già per sua natura segnata dall'empirismo) nell'incertezza della ricerca »²⁶. La direzione artistica, insieme a ciascun fotografo, costruisce degli itinerari per tracciare i segni dell'esperienza della zona industriale: un metodo di lavoro che «distingue lo spostamento effettuato dalla camminata o dall'erranza, per avvicinarlo al

25 Cfr. Adams, Robert, Paolo Costantini, Silvio Fuso, Sandro Mescola, 1987. *Nuovo paesaggio americano: dialectical landscapes*. Milano. Electa.

26 Méaux, Danièle. 2013. *Géo/photo/graphes* in Méaux, Danièle (dir.). 2013. *Protocole & photographie contemporaine*. Saint-Étienne. Publications de l'Université de Saint-Étienne p.135 («Le protocole met la photographie (déjà en elle-même placée sous le signe de l'empirisme) dans l'incertitude de la recherche », traduzione dell'autore)

percorso di esplorazione, di una progressione regolata e segnata dai prelievi»²⁷.

L'osservatorio pone lo sguardo su elementi mai fotografati prima. Marghera era esclusa dalla rappresentazione della laguna di Venezia. Essa era considerata come « il parente povero di Venezia », che testimoniava di una realtà industriale contrastante con l'immagine pittoresca della città lagunare. Per la prima volta i fotografi hanno esplorato gli spazi industriali di Marghera in modo da rendere visibile quello che era ancora invisibile agli occhi dei cittadini²⁸.

Ad un primo sguardo, si tratta di un percorso esplorativo. La fotografia manifesta, dalla sua nascita, una propensione naturale ad attraversare dei luoghi sconosciuti e mostrare la bellezza misteriosa della scoperta. Nel progetto la curiosità delle esplorazioni fotografiche lascia spazio all'esplicitazione di un interrogativo.

Le esitazioni teoriche scaturiscono da un doppio livello di conoscenza fotografica: una conoscenza topografica e una conoscenza interpretativa. Le immagini fotografiche che appaiono essere solamente un documento, un'informazione tecnica, rivelano un'interpretazione sensibile del fotografo. La scelta del soggetto, della posizione, della luce, in breve dell'utilizzazione concettuale dello strumento, permette di rendere il fotografo autore e produttore di una *vision paysagère*. L'attitudine dell'autore è quella di mettere in questione le problematiche del luogo: una maniera di interrogarsi che può essere declinata secondo differenti esigenze. La produzione di informazioni si associa alla produzione di interrogativi. La fotografia, attraverso i propri codici, pone delle questioni sulla sua relazione con lo spazio esterno. L'interpretazione sensibile del problema, al centro dell'interesse della committenza, permette di elaborare delle

27 *Ibid.* p.137 (« Distingue le déplacement effectué de la promenade ou de l'errance, pour le rapprocher d'un parcours d'exploration, d'une progression réglée et jalonnée de prélèvements », traduzione dell'autore)

28 « Per la prima volta nella storia si è avuta la possibilità di accedere all'interno di questi immensi e affascinanti spazi, carichi di tensioni e memorie storiche, quanto di sorprendenti e inedite visuali per rappresentare e rendere finalmente visibile anche all'esterno una larga porzione della città, ancora del tutto invisibile agli occhi del cittadino ». In Costantini, Paolo. 1997. *Le immagini dovunque abitano*, in Costantini, Paolo, Gianfranco Mossetto. 1997. *Venezia-Marghera: Fotografia E Trasformazioni Nella Città Contemporanea*. Milano. Charta

La committenza fotografica: un'occasione di ricerca

risposte, che vanno oltre il semplice gesto istintivo. Interrogare il territorio, attraverso una pratica fotografica interpretativa, permette di costruire una dimensione di ricerca fatta di inquietudini intellettuali sullo spazio, delle quali i fotografi sono portatori.

Il paesaggio come soggetto fotografico: l'occasione della committenza

1.2. Ragioni di un appello alla fotografia

«Nel momento in cui si tratta di committenza, ci si interroga generalmente su chi la riceva piuttosto che su chi la fa – sugli scrupoli estetici dell'artista più che sulla domanda che viene formulata. A quali questioni, a quali bisogni, questi fotografi rispondono?»²⁹. Il paragrafo si propone di sottolineare le ragioni contemporanee che giustificano un appello alla fotografia nell'attività di ricerca sul paesaggio. Il coinvolgimento della fotografia è legato alla comprensione di un momento cruciale grazie alle sue possibilità offerte dallo sviluppo di una relazione visiva con i luoghi.

In primo luogo vi è una ragione implicita che considera la fotografia parte integrante dei progetti di ricerca che studiano il paesaggio. La natura della fotografia permette un aggiornamento continuo dei suoi contenuti in relazione al processo evolutivo del paesaggio. «A partire dalla sua invenzione la fotografia è sottoposta a delle trasformazioni costanti. L'evoluzione della tecnica, oltre che l'evoluzione della società stessa, hanno avuto come effetto di dare alla fotografia degli orientamenti diversificati e prolifici attraverso il tempo»³⁰, adattandosi costantemente all'evoluzione del paesaggio grazie alla sensibilità espressa dai fotografi/ autori.

In secondo luogo vi è una ragione esplicita che vede la fotografia partecipare in

29 Durand, Régis. 2006. *Op. Cit.* p.80 (« *Lorsqu'il s'agit de commande, on s'interroge généralement sur celui qui la reçoit plus que sur celui qui la donne – sur les scrupules esthétiques ou moraux de l'artiste plus que sur la demande qui se formule ainsi. A quelles questions, à quels besoins, ces photographies répondent-elles ?*», traduzione dell'autore)

30 Pontbriand, Chantal, 2011. *Introductions – Mutations en photographie* in Pontbriand, Chantal (dir.).2011. *Mutations: perspectives sur la photographie*. Puteaux –Paris. Steidl Reed expositions Paris photo p. 9 (« *La photographie est depuis son invention l'objet de transformations constantes. L'évolution des techniques, sinon celle de la société même, a eu pour effet de donner à la photographie des orientations diversifiées et prolifiques à travers le temps* », traduzione dell'autore)

maniera ufficiale allo studio degli aspetti problematici del paesaggio. La complessità delle trasformazioni territoriali impone l'intervento della fotografia come strumento tecnico di comprensione.

1.2.1. La natura della fotografia

L'atto fotografico va oltre la riproduzione esatta delle cose, fornendone un'interpretazione sensibile. Il paesaggio/soggetto costituisce «un evento visivo del quale l'immagine è la traccia, è quello che succede in quanto sistema di relazioni visive, è il confronto spazio tempo generato dall'atto fotografico»³¹. Il gesto di fotografare si configura innanzitutto come pratica intellettuale capace di interrogare il processo continuo di trasformazione del territorio, condotto attraverso l'analisi rappresentativa di un tempo presente. La ricerca visiva risulta essere sempre contemporanea, in quanto costituisce una speculazione teorica e pratica che esplora l'indefinibile frontiera tra quello che non esiste ancora e ciò che non esiste più³².

L'inquietudine dei fotografi offre la possibilità di capire, attraverso la loro sensibilità, quali sono i processi costanti di trasformazione del territorio. La fotografia è capace di rinnovare il carattere d'inchiesta paesaggistica ponendo l'accento sui problemi legati alle trasformazioni spaziali grazie ad un processo rappresentativo di interpretazione della realtà. Per la sua attitudine all'azione sul tempo presente, la fotografia diventa uno strumento per «educare lo sguardo» a comprendere la complessità dello spazio, a leggere il paesaggio come una scrittura. La fotografia fornisce una chiave di lettura della complessità spaziale, indirizzando l'attenzione dello spettatore su un frammento selettivo.

31 Claas, Arnaud. 1986. *Le regard du paysage*, in – 1986. *Construire les paysages de la photographie*, actes du colloque Metz pour la photographie du 6 octobre 1984, Metz, p. 17 (« L'événement visuel dont l'image est la trace, c'est ce qui se passe en tant que système de relations visuelles, c'est la confrontation espace-temps occasionnée par l'acte photographique », traduzione dell'autore)

32 Cfr. Agamben, Giorgio. 2008. *Che cos'è il contemporaneo?* Roma. Nottetempo

La complessità della relazione è visibile attraverso i differenti approcci interpretativi utilizzati nel corso della storia recente. Le esperienze topografiche³³ degli anni '70 costituiscono idealmente il punto di partenza per l'analisi critica del paesaggio, abbandonando la rappresentazione pittorica di uno spazio idilliaco. I fotografi contemporanei costruiscono una relazione diretta con l'eredità culturale che caratterizza gli ultimi quarant'anni di esplorazione critica del paesaggio. La possibilità di includere nella ricerca estetica un'interrogazione sui problemi quotidiani dello spazio ha reso la fotografia uno strumento indispensabile per agire sulla qualità degli spazi che noi viviamo. Il momento in cui si realizza il gesto fotografico mostra un'attenzione visiva verso gli spazi ordinari e i problemi territoriali, tesa a comprenderne le problematiche. *Urbanautica* conduce da ormai quattro anni un progetto di educazione dello sguardo, che combina delle attività legate alla ricerca fotografica in ambito istituzionale e le ricerche personali di una nuova generazione di fotografi. Originariamente il progetto nasce come piattaforma virtuale fondata da Steve Bisson nel 2008, con l'intento di costruire uno strumento attraverso il quale comprendere l'assurdità delle trasformazioni contemporanee. *Urbanautica* si impone di osservare le criticità e le complessità della struttura territoriale, confermando un continuo interesse pratico per il coinvolgimento della fotografia nell'analisi tecnico – sensibile dello spazio. La fotografia porta con sé un'innovazione permanente ed una mutazione dei codici in relazione all'evoluzione tecnica e teorica del mezzo. *Urbanautica* mostra come la natura della fotografia sia capace di rinnovare le pratiche rappresentative di descrizione selettiva dei luoghi. La piattaforma virtuale compie una catalogazione critica e selettiva delle azioni fotografiche capaci di interrogare il territorio in maniera inedita. Il lavoro del fondatore Steve Bisson crea una nuova mappa del panorama fotografico contemporaneo

33 Il riferimento è l'esposizione *New Topographics. Photographs for a man altered landscape, tenutasi a Rochester nel 1975*. Essa segna un nuovo interesse della pratica fotografica sul paesaggio. Si tratta soprattutto di una questione di stile fotografico, ispirato dalla scrittura delle narrazioni letterarie di Jorge Luis Borges. L'eredità culturale di questa esperienza genera un nuovo interesse per la rappresentazione del paesaggio. Cfr. *-The New Topographics*. 2013 [1975]. Gottingen. Steidl



(Fig.3) *Gli alberi e la vegetazione* ©Milo Montelli, 2012

Il paesaggio come soggetto fotografico: l'occasione della committenza



(Fig. 4) *Gli alberi e la vegetazione* ©Milo Montelli, 2012

permettendo di comprendere la sua capacità di essere sempre attuale. Con il tempo la piattaforma si è arricchita di nuovi elementi editoriali, riflettendo da un lato sulle tematiche delle esposizioni fotografiche contemporanee (*Photo Exhibitions*) e dall'altro lato sulla dimensione pedagogica dell'insegnamento della fotografia (*Photo Schools*). Le esplorazioni teoriche di Steve Bisson, intraprese partendo da un lavoro in internet, hanno assunto una dimensione concreta nelle esperienze pedagogiche condotte sulla città di Sao Paolo in Brasile, un laboratorio sperimentale sulla fotografia come pratica collaborativa di inchiesta urbana, e attraverso le collaborazioni con la *Fondazione Benetton* per la produzione di nuovi progetti di committenza.

All'interno di quest'ultima esperienza di ricerca sulle zone limitrofe alla *Fondazione Benetton* in Veneto, Steve Bisson ha sperimentato una metodologia di inchiesta fotografica, riassunta nel pamphlet *Zero Branco*³⁴, fondata sul dialogo diretto con i fotografi. Le interviste con i fotografi sono scandite in tre tempi: *ex – ante, in itinere, ex post*. Il documento prodotto racchiude un'interrogazione corale di alcuni fotografi contemporanei sul loro approccio alla costruzione visiva del paesaggio. Tra questi, Milo Montelli esplora la natura della fotografia fotografandone la natura, o piuttosto gli elementi naturali quali la vegetazione (Fig. 3 | Fig. 4). Lo studio di Montelli rende attuale la ricerca sullo spazio contemporaneo, sondando la relazione tra uomo e luoghi. La contemporaneità di Montelli non si trova nella sperimentazione di nuovi linguaggi tecnici, ma al contrario l'utilizzo del bianco e nero, in quanto codice di una rappresentazione fotografica originaria, permette di riflettere sul senso profondo dell'atto fotografico. Questo esempio fa comprendere l'interesse personale costante che i fotografi dedicano al rapporto diretto con i luoghi.

34 Una copia del pamphlet è stata messa in linea. Cfr.:
http://issuu.com/urbanautica/docs/book_metodozerobranco?e=1432411%2F5823829

1.2.2. La trasformazione del paesaggio contemporaneo

Le esigenze di un coinvolgimento istituzionale della fotografia nelle azioni progettuali sul paesaggio sono legate alla constatazione di una crisi del paesaggio. Crisi che si afferma all'inizio degli anni '80, momento in cui si constata sul piano teorico e pratico una maggiore complessità nello studio delle dinamiche evolutive del paesaggio. Alcune discipline sottolineano gli aspetti di questa crisi, tutt'ora attuale, alle volte sul piano materiale (economico e sociale) e alle volte sul piano immateriale (identitario). I fotografi partecipano alla creazione di «nuove rappresentazioni del territorio per individuare un momento singolare della sua evoluzione»³⁵. La fotografia interviene come supporto rappresentativo per « ritrovare le vie di un'esperienza più concreta del paesaggio »³⁶.

Le condizioni attuali del paesaggio sono segnate dal rinnovo della necessità di comprensione visiva delle problematiche di trasformazione. La committenza istituzionale *Rischio – Paesaggio | Atlante italiano_007* si inserisce in questa pratica di appello alla fotografia per partecipare allo studio di una problematica concreta sul territorio. La domanda conferma la necessità di un coinvolgimento della fotografia al fine di intervenire, dal punto di vista della rappresentazione, sui problemi del paesaggio italiano contemporaneo. L'oggetto della ricerca è «un paesaggio che non solo cambia, ma si logora per effetto dei fenomeni fisici e sociali, prodotti dai comportamenti di massa o individuali»³⁷. Il territorio italiano è sottoposto ad una logica perversa di consumo che da oltre cinquanta anni distrugge o reinventa il tessuto « storico »(il *boom della cementificazione*). Lo stato concreto, descritto da Salvatore Settis, mostra come il patrimonio paesaggistico italiano, concepito nel suo senso più largo di patrimonio

35 Hers, François, Latarjet Bernard. 1989. *Op. Cit.* p.13(« *Créer des nouvelles représentations du territoire pour saisir un moment singulier de son évolution* », traduzione dell'autore)

36 *Idib.* p. 13(« *Retrouver les voies d'une expérience plus concrète du paysage* », traduzione dell'autore)

37 Baldi, Pio. 2007, *Il paesaggio è casa nostra*, in Fabiani, Francesca. (dir) 2007. *Atlante italiano 007: rischio paesaggio : ritratto dell'Italia che cambia*. Milano. Electa p.15

artistico e culturale, subisce le pressioni speculative degli investimenti privati³⁸. Il lavoro di David Farrell, nell'ambito di questo progetto, sottolinea la sua sensibilità sulle tracce del suolo, superficie che è segnata dalle differenti azioni sul territorio.

La *DARC* (Direzione generale per l'architettura e l'arte contemporanea du Ministero per i Beni e le Attività Culturali) si è rivolta a 15 fotografi « affermati » perché potessero fornire la loro interpretazione di un paesaggio del cambiamento. I fotografi sono stati chiamati a mostrare la natura del paesaggio contemporaneo. L'operato di questa committenza può essere letto in maniera critica come atto una denuncia dello stato attuale del paesaggio, invece di tentare una ricostruzione delle relazioni con i luoghi³⁹. La scelta di coinvolgere dei fotografi di chiara fama internazionale esplicita l'interesse della committenza per la produzione di un risultato « da mostrare » piuttosto che un tentativo di costruzione di una vera e propria ricerca. Tuttavia la qualità delle interpretazioni dei fotografi offre un'occasione di analisi sui rischi del paesaggio italiano. A livello generale percorrere le pagine del catalogo⁴⁰ permette di comprendere che il vero rischio del suolo, messo in luce dalla sensibilità dei fotografi che hanno partecipato all'operazione, è legato in modo emblematico ai luoghi turistici. Gli scatti di Walter Niedermayr annullano l'immaginario di una montagna idillica e selvaggia. Ma l'interesse della maggior parte dei fotografi coinvolti (John Davies, Aelx MacLean, etc.) è rivolto verso la consumazione delle coste italiane. Un rischio che conduce il territorio ad una perdita di identità visiva dei luoghi: « *Landscape is a marketable commodity*

38 « Il paesaggio è il grande malato d'Italia. Basta affacciarsi alla finestra : vedremo villette a schiera dove ieri c'erano dune, spiagge e pinete, vedremo mansarde malamente appollaiate su tetti un giorno armoniosi, su terrazzi già ariosi e fioriti. ... la riserva di caccia di chi cinicamente li devasta calpestando il bene comune per il proprio cieco profitto». Settis, Salvatore. 2010. *Paesaggio Costituzione cemento*. Torino. Giulio Einaudi Editore

39 «I grandi progetti che si richiamano direttamente alla scuola di paesaggio italiana sembrano dividersi tra la ricerca di un'immagine esteticamente sempre più potente, rarefatta e suggestiva che ha come riferimento la fortuna della fotografia documentaria nelle mostre internazionali e nel mercato dell'arte e uno sguardo sul paesaggio più indirizzato verso il rischio, la scomparsa, l'emergenza e la denuncia che non sulla rifondazione di un rapporto con i luoghi». Cfr. Balduzzi Matteo. 2013. *Narrazioni collettive dello spazio pubblico* in Valtorta, Roberta (dir.). 2013. *Op. Cit.*

40 Fabiani, Francesca. (dir) 2007. *Atlante italiano 007: rischio paesaggio : ritratto dell'Italia che cambia*. Electa.

to be presented and re-presented in « packaged tours », an object to be purchased, consumed, and even brought home in the form of souvenirs such as postcards and photoalbum »⁴¹.

La constatazione fatta dai fotografi mostra come il turismo snaturi l'identità del paesaggio contemporaneo. Un problema a livello identitario che lega in maniera indissolubile la natura dell'immagine fotografica ai contenuti immateriali del paesaggio. La ricerca visiva di Massimo Vitali presentata nel catalogo *Atlante Italiano_007*⁴² fa parte di uno studio più vasto, che da venti anni, concentra la sua attenzione sull'occupazione delle spiagge (Fig. 5 | Fig. 6). « Le immagini di Vitali mostrano che il paesaggio in quanto genere possiede sempre un potenziale di trasformazione»⁴³, costruendo attraverso le sue fotografie una rappresentazione della mutazione effimera del paesaggio umano. Vitali ha intrapreso questo progetto fotografico nel 1994 durante uno stravolgimento politico italiano: « effettivamente, l'idea di fare delle fotografie delle spiagge mi è venuta in mente dopo la vittoria di Berlusconi alle elezioni del 1994, una vittoria che mi aveva provocato uno shock. Non riuscivo a capire, non sapevo cosa pensare dei miei concittadini del loro modo di vivere e pensare»⁴⁴.

Il suo sguardo cerca di comprendere le ripercussioni di un nuovo modello sociale sullo spazio collettivo. Le coste sono l'esempio ideale per sviluppare un ragionamento complesso, attraverso un'osservazione passiva, sui luoghi di divertimento. Vitali osserva un processo evolutivo ponendoci degli interrogativi sul modo con cui occupiamo lo spazio. Il suo approccio mette in evidenza i rischi del turismo di fronte ad un modello di sviluppo della società contemporanea. La riconversione turistica, concepita come

41 Mitchell, W.J. Thomas. 1994. *Imperial landscape*, in *Landscape and Power*. Chicago. University of Chicago Press p. 68

42 Fabiani, Francesca. (dir) 2007. *Op.Cit.*

43 Bird, Jon. 1998, *Les plages de Massimo Vitali*, dans *Catalogue XXIX Rencontres Internationales de la Photographie*, Arles, Actes Sud p. 159 (« *Les images de Vitali montrent que le paysage en tant que genre possède toujours un potentiel de transformation* », traduzione dell'autore)

44 Intervista con Massimo Vitali in Vitali, Massimo. 2000. *Les plages du Var*. Toulon, Hotels des Arts p.110 (« *En effet, l'idée de faire des photographies de plages m'est venue après la victoire de Berlusconi aux élections en 1994, une victoire qui m'avait choqué. Je n'arrivais pas à comprendre, ni savoir que penser de mes concitoyens de leur façon de vivre et de penser* ». traduzione dell'autore)

Ragioni di un appello alla fotografia



(Fig.5) Cagliari ©Massimo Vitali, 1994

Il paesaggio come soggetto fotografico: l'occasione della committenza



(Fig.6) Cagliari ©Massimo Vitali, 1994

Ragioni di un appello alla fotografia



(Fig.7) *Landscape for the People* ©Marc Lyon, 2011

consumo del suolo, produce dei problemi a livello materiale ed immateriale, attraverso una stereotipizzazione dei tratti identitari dei luoghi. L'interesse di questo studio è quello di capire come la fotografia partecipa a queste trasformazioni turistiche.

Il turismo: un problema globale

La pratica fotografica analizza, su più livelli, la rivoluzione turistica⁴⁵ del paesaggio contemporaneo. In primo luogo l'attitudine informativa della fotografia permette di elaborare una denuncia ambientale. Il turismo di massa, come quello che conosciamo in quest'epoca storica, consuma il territorio in un'ottica lucrativa. Il lavoro di Simona Rota sulle Isole Canarie⁴⁶ o la serie di Joël Tettamanti sulle spiagge egiziane⁴⁷ sono due esempi sugli effetti del consumo turistico dei luoghi.

La trasformazione turistica è per sua natura un aspetto pericoloso dal punto di vista dell'identità spaziale. L'industria turistica produce delle immagini dei luoghi, che trasformano la rappresentazione in un processo di finzione. Il paesaggio è concepito come un soggetto commerciale, un elemento da consumare. Tutte le immagini dei luoghi di vacanze rimandano ai prodotti pronti all'uso. La finzione rappresentativa si manifesta nella stereotipizzazione dei luoghi, che rischiano la perdita di un'identità.

La stessa finzione delle immagini che è stata esplorata da Luigi Ghirri nel suo progetto *Paesaggi di Cartone*⁴⁸. Il titolo rivela come la rappresentazione del paesaggio sia in sostanza una riproduzione della realtà. La ricerca sottile ed ironica di Ghirri si occupa di interrogare la cultura dell'immagine nel dibattito continuo sulla sua ambiguità comunicativa. La finzione dei luoghi turistici ed il loro potere evocativo sono riproposti nell'analisi di Marc Lyon⁴⁹ (Fig. 7). La sua ricerca mostra una proliferazione

45 Ligios, Salvatore (dir.). 2006. *Menotrentuno. Tourism revolution. Giovane fotografia europea in Sardegna*, Villanova Monteleone. Soter Editrice

46 Cfr. il sito internet : <http://www.simonarota.es/index.php?id=69>

47 Cfr. Ligios, Salvatore (dir.). 2006. *Op. Cit.*

48 Ghirri, Luigi et Mussini, Massimo. 1974. *Luigi Ghirri : Paesaggi di cartone*. Modena. Il diaframma

49 Cfr. il sito internet: <http://www.marklyonphotography.com/Landscapes-for-the-People>

delle decorazioni fotografiche che tentano di stimolare l'immaginario collettivo. Le rappresentazioni iconiche nei luoghi di lavoro quotidiano perdono il contatto con la realtà per diventare solamente un simbolo, un oggetto suscettibile di alimentare un immaginario collettivo.

La produzione di una finzione rappresentativa influenza l'evoluzione dei luoghi. Concretamente la trasformazione immateriale e la perdita di identità implicano una vera e propria modificazione del territorio. Un particolare approccio rappresentativo crea un'omologazione dei luoghi secondo i criteri estetici fondati a priori su un modello ipotetico di realtà da consumare, secondo il mito delle vacanze. La produzione di una finzione turistica genera un problema nell'identificazione del territorio. Il fotografo canadese David Pollock riflette sulla produzione di simboli di una natura da consumare secondo le logiche del turismo⁵⁰. Un'analisi visiva che porta a comprendere lo stravolgimento e la perdita di significato rispetto agli aspetti reali del territorio.

Il caso della Sardegna : i rischi per il Sulcis

Il patrimonio post – industriale del Sulcis è stato considerato dalle istituzioni locali come un paesaggio culturale da preservare⁵¹. Ciò nonostante la situazione attuale del Sulcis è segnata da una promozione di un modello di riconversione che fa' del territorio una risorsa turistica. Secondo le logiche proposte da Jean-Marc Besse si tratta di un approccio alla riconversione del territorio a livello progettuale, che « considera il

50 «I live in a tourist environment and link photography and tourism (the 'tourism industry' and photography are profoundly connected) that alludes to our world of images and consequent framing of reality. Susan Sontag said this over 30 years ago: "Photography makes everyone a tourist in everyone else's reality and eventually in one's own". Pollock, David. 2010. *Sign, Symbol and Nature*, Documento in linea: <http://www.urbanautica.com/post/942430501/pollock-nature>

51 I siti minerari del Sulcis fanno parte del parco geo – minerario della Sardegna patrocinato dall'Unesco.

paesaggio come un sito da progettare, trasformare, conservare »⁵².

La macchina del turismo appare come l'ultima speranza per la regione intera, prigioniera della sua povertà. La logica della trasformazione turistica vede la costa del Sulcis come un materiale da manipolare al fine di ottenerne un profitto economico. Questo modello di sviluppo utilizza la stessa logica speculativa dello sfruttamento industriale, concependo lo spazio esclusivamente come una risorsa monetaria. Il paesaggio è fabbricato in una prospettiva di convenienza economica. Il rischio è allora quello di attivare un sistema di sviluppo esclusivamente legato al consumo turistico.

La Sardegna vive da qualche decennio una situazione conflittuale in relazione al turismo. Una trasformazione degenerativa della sua immagine, legata allo stravolgimento radicale legato allo sviluppo di un'immagine di paradiso balneare⁵³. Questa trasformazione riduce la Sardegna ad essere esclusivamente il prodotto di un consumo stagionale secondo il ritmo delle vacanze.

Il modello di evoluzione turistica si radica nell'immagine del territorio da qualche decennio sviluppando un nuovo modo di riproduzione visiva. Si tratta di una trasformazione dell'immagine ottenuta attraverso un cambiamento materiale, promosso come una nuova rinascita per l'isola. Una rinascita che comincia all'inizio degli anni '60

52 Besse, Jean-Marc *Les cinq portes du paysage: essai d'une cartographie des problématiques paysagères contemporaines*, conferenza tenutasi a Huesca nell'ambito del convegno *Paysage et pensée* nel giugno 2006. (« Besse relève cinq orientations discursives majeures en relation à l'actualisation du paysage: "une orientation "culturaliste" met l'accent sur la dimension des représentations paysagères, une autre orientation également culturaliste valorise, quant à elle, la dimension des pratiques de fabrication et des modalités de l'habitation des paysages, une orientation "réaliste" considère le paysage comme une réalité matérielle objective, une conception "phénomologique" retient dans le paysage le mode de présence, l'expérience et l'événement, et enfin une conception projectuelle envisage le paysage comme un site à aménager, transformer, conserver ».)

53 « A partire dagli anni Cinquanta/Sessanta del secolo appena trascorso, le speculazioni edilizie del profitto capitalistico e un'architettura pseudomediterranea che non solo ha contaminato e corrotto quella primitiva bellezza, ma l'ha trasformata in merce turistica. Uno stravolgimento radicale il cui modello dai paradisi balneari per ricchi si è proiettato sulle spiagge più modeste, nelle innumerevoli greggi di seconde case, e perfino in qualche zona residenziale di paesi e città, ispirando ovunque geometri e capomastri ». Miraglia, Marina, Faeta, Francesco and Di Felice, Luisa. 2003. *La fotografia in Sardegna. Lo sguardo esterno 1854 – 1939*. Nuoro. Ilisso p. 27



(Fig. 8) *Porto Cervo, una via interna* ©Mario De Biasi, 1962 - 1966

quando Kharim Aga Khan crea la Costa Smeralda. Quest'ultima è una creazione ex nihilo del principe ismaelita che individua una vasta zona dai confini geografici incerti⁵⁴. La conquista turistica della Costa Smeralda è giustificata da una ragione economica: la lotta contro la precarietà della situazione della Sardegna. Ma da un altro punto di vista la Costa Smeralda resta un esempio della distruzione del sistema sociale e di gestione del territorio rurale⁵⁵.

Il fotoreporter Mario De Biasi è uno dei primi a restituire una rappresentazione interpretativa della Costa Smeralda (Fig. 8). Durante ripetute visite in Sardegna, il fotografo si confronta con la dimensione del paesaggio sardo⁵⁶. L'immagine della Costa Smeralda di De Biasi rivela un altro modo di guardare, un nuovo modo di osservare e di mostrare la Sardegna. Una fotografia di attualità impregnata di un ottimismo nel suo processo di documentazione del progresso che vive l'Italia negli anni '60. I primi momenti della Costa Smeralda coincidono con un periodo decisivo per la storia italiana, caratterizzato da un'espansione economica senza precedenti⁵⁷. La figura umana rappresentata da De Biasi perde i tratti di una ricerca antropologica sui modi di vita dei sardi. Essa è il primo simbolo di un rinnovamento. De Biasi svela in maniera sublime tutti gli aspetti di un entusiasmo per questa evoluzione / rivoluzione.

54 « Lo stesso nome di Costa Smeralda provoca incertezze geografiche. Nel '61 fu così battezzata dal giovane Aga Khan la costa che dal golfo di Cugnana, a nord del golfo degli Aranci, va verso nord fino a Capo Ferro, insinuandosi nel golfo di Arzachena. Circa cinquanta chilometri di baie, di sporgenze rocciose, di insenature così profonde da apparire simili a lagune, divise da un gioco di colline ed elevazioni rocciose». Fazio Mario. 1965. *Le Vie d'Italia: La Rinascita Della Sardegna*. in *Le vie dell'Italia*, Milano. Touring Club Italiano. Documento in linea: <http://www.sardegnaigitallibrary.it/index.php?xsl=626&id=8019>

55 Documentario Azzella Mario and Monicelli Mino, *La costa dell'oro*. Documento in linea: <http://www.sardegnaigitallibrary.it/index.php?xsl=626&id=93275>

56 « Mario De Biasi, avverte il fascino paesaggistico della montagna e della pianura, del mare e dello stagno, ma non si rifà ad un semplice fatto visivo. Un paesaggio è certamente percezione di forme e prospettive, di luce e colori, ma è anche rilevante di segni dell'uomo. Relazione natura-cultura... L'inquadratura mostra pinti e reticoli di una tramatura territoriale, granatura della pietra, gioco dei piani, traiettoria di una linea che si snoda attraverso un campo». Bachisio Bandinu. 2002. *La costa dell'oro* dans *Mario de Biasi*, Nuoro, Ilisso p.30

57 Furbesco, Guido. 2003. *Les Images du Miracle* in Calvenzi, Giovanna. 2003. *Italia: portrait d'un pays en soixante ans de photographie*. Paris. Marval. p. 60

Ragioni di un appello alla fotografia



(Fig.9) *Baia di Volpe* ©Alex Webb, 1998

Mostra una relazione con la natura selvaggia, la stessa bellezza ricercata dai turisti che abbandonano la città alla ricerca di un'esperienza intatta⁵⁸. Le strutture architettoniche al centro della composizione fotografica sembrano tessere un rapporto armonioso con il contesto naturale. Esse vogliono mostrare la qualità di un *camouflage* architettonico, che sarà in seguito snaturato.

Nel corso degli anni l'immagine della Costa Smeralda si consolida. Il simbolo del luogo turistico riemerge nell'immagine di Alex Webb (Fig. 9). Il suo lavoro sulla Costa Smeralda si concentra sul carattere specifico del luogo e si presenta come la narrazione di un viaggio. L'assenza della presenza umana in questa fotografia mostra come la finzione della Costa Smeralda sia un evento paesaggistico in se stesso. Webb riproduce attraverso un differente registro l'esperienza visiva di De Biasi: ma non si tratta di una riproduzione esatta dello stesso punto di vista. L'interesse dell'analisi non è legato alle trasformazioni nel corso del tempo della Costa Smeralda, quanto piuttosto all'evoluzione della sua capacità di essere allo stesso tempo luogo concreto e presenza iconica. L'istantanea di Webb evoca un'atmosfera, un'immagine che esprime manifestamente la contemplazione cromatica. La fotografia cattura l'istante di suggestione colto a metà strada tra immagine di ricordo delle vacanze e promozione turistica. La violenza della luce e l'intensità dei colori di Webb ricordano la realizzazione della cartolina o di un manifesto pubblicitario.

La selezione di due immagini costituisce solamente una sintesi della proliferazione di uno standard visivo basato sulla distorsione della realtà. Il paesaggio della Costa Smeralda è la rappresentazione di certe classi sociali e del loro mondo in una logica di auto-celebrazione estetica. Si tratta quindi della costruzione di un mito, così come i luoghi turistici lo propongono.

L'immagine del Sulcis presenta il rischio di omologazione al modello visivo della Costa Smeralda. La Sardegna è composta da più identità locali che vivono in stretta relazione

58 Corbin, Alain. 1990. *Le Territoire du vide: l'Occident et le désir du rivage 1750-1840*. Champs 218. Paris. Flammarion.

Ragioni di un appello alla fotografia



(Fig.10) *Tanuella* ©Alessandra Chemollo, 2008

al territorio, un radicamento nei luoghi che è stato oggetto di numerosi studi sociologici e messo in luce dai fotografi. Un'omogeneizzazione del contesto visivo rischierebbe di cancellare la natura e l'identità specifica dell'Isola.

La denuncia visiva di Alessandra Chemollo evidenzia le ripercussioni sul territorio di un'immagine fittizia (Fig. 10). L'analisi territoriale della fotografia sottolinea un'omologazione dei tratti architettonici ispirati alla *mimesis* del progetto architettonico della Costa Smeralda, applicando questo modello pseudo originario ad altri contesti nell'isola. Il progetto fotografico, sviluppato all'interno della committenza pubblica dell'ISRE (*Istituto Superiore Regionale Etnografico*), testimonia gli effetti concreti dello sviluppo turistico. Il titolo della serie *Ma quale architettura?*⁵⁹ sottolinea un interrogativo sull'individuazione dei tratti di omogeneizzazione causati dall'industria turistica.

La committenza fotografica sul Sulcis intende di preservare l'identità paesaggistica della provincia fatta di stratificazioni di momenti storici che hanno segnato la sua storia.

59 Cfr. il sito internet: <http://www.fuorivista.org/portfolio/ma-quale-architettura/>

1.3 Prospettive per la committenza contemporanea

L'esperienza fotografica sul territorio è una pratica intellettuale capace di produrre dei risultati per l'evoluzione dei luoghi. Per questa ragione la fotografia occupa un ruolo nello studio critico del paesaggio, il suo coinvolgimento risulta necessario per la ricerca sui problemi del territorio. Tuttavia, come già evidenziato, la committenza contemporanea tende ad interpretare la fotografia come strumento esclusivamente illustrativo che deve produrre oggetti spendibili sul piano economico e di forte impatto comunicativo. La fotografia perde il suo potere di espressione libera, capace di proporre un approccio critico allo studio dei luoghi, per soddisfare le necessità pubblicitarie.

Questa crisi della committenza istituzionale annulla le capacità dei fotografi di intervenire concretamente sulle trasformazioni del territorio, e la condizione di sottomissione della fotografia verso questi meccanismi impone di elaborare delle nuove prospettive di committenza. Si tratta di riflettere in una logica capace di costruire pratiche empiriche che prendano in considerazione la fotografia come disciplina capace di produrre effetti concreti e tangibili sul territorio. Gli esempi recenti sviluppati dalle esperienze di auto – committenza, come il caso di *Calamita/à*, consentono di ricostruire una dimensione sperimentale di ricerca fotografica sul territorio. Questi casi esemplari mostrano delle nuove linee guida per l'evoluzione della committenza, un carattere di ricerca empirico necessario per mantenerla in vita.

2. Il ruolo della fotografia

La fotografia è sollecitata, da un coinvolgimento istituzionale della committenza o in maniera libera, a produrre delle visioni critiche dello spazio contemporaneo attraverso la sua attitudine espressiva. Luigi Ghirri ha intuito quale fosse il potere della fotografia affermando un utilizzo comunicativo capace di rallentare l'accelerazione del processo di lettura delle immagini¹. L'operato di Ghirri può essere riassunto come un'attività intellettuale e pratica capace di stravolgere la stereotipizzazione dell'immagine del territorio italiano.

Questo capitolo intende definire il ruolo attivo della fotografia come pratica di ricerca sperimentale sul paesaggio. Per comprenderne la funzione nella pratica del progetto di paesaggio è necessario interrogare l'identità fotografica in relazione alla rappresentazione del territorio. La fotografia, nel suo significato comune, è l'immagine che testimonia il risultato di un'azione meccanica. L'immagine è un oggetto che determina «il modo in cui il mondo è trasformato, attraverso l'apparecchio. Una fotografia può essere capita su più livelli»². Lo studio sull'occhio del fotografo³ condotto da John Szarkowsky evidenzia la necessità di analizzare in maniera critica la complessità della fotografia su più livelli di lettura.

Per definire, in un contesto teorico e metodologico, l'identità fotografica in relazione

1 Luigi Ghirri affermava che «Il grande ruolo che ha oggi la fotografia, da un punto di vista comunicativo, è quello di rallentare la velocizzazione dei processi di lettura dell'immagine». Luigi Ghirri. 2013. *Lezioni di fotografia*. Macerata. Quodlibet. p.55

2 Szarkowski, John, 2007. *L'oeil du photographe*. New York Milan Paris. The Museum of modern art 5 continents diff. Seuil. p.7 («La manière dont le monde face à l'appareil est transformé en photographie. Une photographie peut être appréhendée à plusieurs niveaux», traduzione dell'autore)

3 Cfr. *Ibid.*

alla rappresentazione del territorio il capitolo tenta una doppia lettura sulla sua ambiguità. Inizialmente si sofferma su uno studio del piano dell'azione, in quanto fare una fotografia coinvolge un'esperienza concreta del territorio, che si materializza con la produzione di una traccia, implicando la realizzazione di un'azione visiva e intellettuale del territorio capace di generare una produzione sensibile del paesaggio. Infine, rivela i meccanismi per cui si rende necessario comprendere come la fotografia intervenga nella trasformazione contemporanea del paesaggio.

2.1. L'esperienza fotografica del territorio

La fotografia, nel suo significato più ampio, può essere ricondotta alla somma di due fasi. Come tutti i processi industriali, essa è composta da un tempo di produzione, ossia l'azione fotografica sul territorio, e da un risultato, che attesta e documenta la pratica del territorio. I due momenti partecipano alla definizione della fotografia come atto: « la fotografia di paesaggio è innanzitutto un atto di presenza al mondo[...] Qualsiasi sia l'importanza dell'atto di ripresa, una fotografia di paesaggio è anche un'immagine »⁴. La fotografia, come pratica del paesaggio, presenta due livelli di studio, uno relativo al gesto di occupare un posto preciso nello spazio e l'altro sull'impronta sensibile creata da quest'azione. La consapevolezza di una separazione, apparentemente banale, permette di comprendere in quale misura è possibile intraprendere uno studio sull'esperienza fotografica del territorio nella sua globalità.

Il paragrafo si pone l'obiettivo di analizzare e comprendere in che modo la fotografia costituisce un'esperienza, fisica ed intellettuale, del territorio.

Il progetto di David Farrell, *Ne vicino Ne lontano. A Lugo*⁵ aiuta a condurre una riflessione profonda sugli aspetti che compongono la pratica fotografica del territorio e sul territorio (Fig. 11 | Fig. 12). Una lettura iniziale della sequenza di questo libro⁶ permette

4 Van Waerbeke, Jacques. 1998. *Le photographe et le paysage*, in *Les Carnets du Paysage* n.2, 1998. Arles. Actes Sud p.42 (« *La photographie de paysage est d'abord un acte de présence au monde [...] Quelle que soit l'importance de l'acte de la prise de vue, une photographie de paysage est aussi une image* », traduzione dell'autore)

5 Il progetto è stato realizzato in occasione della seconda committenza artistica del progetto *Lugoland*, un'esperienza di interpretazione del territorio del comune di Lugo (Emilia Romagna), sotto la direzione di Luca Nostri. Attualmente il progetto si è evoluto creando un sistema più complesso che raggruppa committenze artistiche, edizioni di libri e attività pedagogiche.

6 Farrell, David. 2007. *Né Vicino Né Lontano: A Lugo*. Roma. Punctum.



(Fig.11) *Né vicino, né lontano. A Lugo* ©David Farrell, 2007



(Fig.12) *Né vicino, né lontano. A Lugo* ©David Farrell, 2007

di rilevare l'alternanza di ritratti dell'artista nel momento in cui realizza fotografie in cui la figura umana risulta assente. Si tratta di una *mise en abime* del gesto proprio di fotografare. Farrell dichiara il processo di produzione delle immagini mostrando, nelle pagine del libro, se stesso nell'atto di fotografare. Questa pratica permette di scoprire l'essenza stessa dell'atto fotografico: « non è più possibile pensare l'immagine fuori dall'atto che la fa esistere [...] La foto non è solamente un'immagine »⁷ è anche un'azione riflessiva che si ottiene nel gesto di guardare. La scelta, compiuta da Farrell, di utilizzare differenti formati per mostrare le due tipologie di immagini sottolinea una volontà di considerare le riproduzioni di se stesso come percorso di ricerca visiva ed intellettuale sul gesto fotografico, attraverso la rappresentazione di un momento. La decomposizione del gesto effettuata dal fotografo irlandese consente di interrogare la natura ambigua della fotografia, introducendo una separazione dell'identità fotografica secondo due momenti, o per citare Gilles Mora, secondo due contesti che permettono di definirla in maniera globale: « in fotografia, questo intorno, questo contesto poco omogeneo, varia a seconda che si parli di produzione dell'immagine (tempo fotografato) o dell'immagine fotografica realizzata (tempo del fotografico) »⁸. L'argomentazione teorica di Mora si concentra su una separazione temporale tra il contesto di realizzazione di una fotografia, che rinvia al reale e più precisamente all'ambiente fisico nel quale si svolge l'atto di ripresa fotografica, e il contesto di ricezione della fotografia, la struttura spaziale dove vive l'immagine fotografica. Due momenti che insieme costituiscono la produzione dell'immagine fotografica: una circostanza temporale legata all'azione sul territorio e un tempo di fruizione dell'immagine fotografica. La fotografia afferma una doppia spazialità, nell'azione e nella ricezione. La presenza, o meglio l'onnipresenza

7 Dubois, Philippe. 1990 [1983]. *L'Acte photographique et autres essais*. Collection Nathan-université. Paris. Nathan. p.9 (« Il ne nous est plus possible de penser l'image en dehors de l'acte qui la fait être [...] La photo n'est pas seulement une image », traduzione dell'autore)

8 Mora, Gilles. 1984. Les contextualités du photographe, in *Les carnets de la photographie* n.14, 1984. Paris. ACCP (« En photographie, cet entourage, ce contexte peu homogène, varie suivant que l'on parle de production de l'image (temps du photographié) ou d'image photographique réalisée (temps du photographique) », traduzione dell'autore)

nel reale⁹, non si compie esclusivamente nella creazione di segni, ma anche attraverso l'esperienza concreta di realizzazione delle immagini.

L'esplicitazione dei due contesti fotografici permette di definire due campi d'inchiesta sull'esperienza fotografica: da un lato un'interrogazione del contesto di produzione delle immagini, nella sua dimensione spaziale, di misurazione topografica e geografica; dall'altro lato una questione sullo statuto dell'immagine fotografica nel suo contesto bidimensionale. La scomposizione dell'esperienza rappresentativa del territorio permette in seguito di precisare la capacità di creazione del paesaggio.

Lo studio dell'esperienza fotografica del territorio si costituisce a partire da questa separazione della fotografia: da una riflessione iniziale sull'azione fotografica in quanto momento fondatore, in seguito l'analisi si orienta sulle funzioni e gli statuti dell'immagine fotografica come risultato del processo.

2.1.1. L'azione fotografica sul territorio

L'azione fotografica è l'espressione di uno sguardo attento, o meglio di uno sguardo pensante¹⁰, attraverso il quale è possibile comprendere il territorio. L'azione si declina come atto estetico, « frutto di una decisione mentale che genera l'attitudine estetica e la fonde »¹¹ in un insieme di interventi visivi sul territorio: l'atto fotografico acquisisce, cattura, conosce, conserva le tracce, crea, descrive, esplora, espone, fissa, giustifica, illustra, indaga, isola, mostra, produce, racconta, riproduce, rivela. Ogni gesto esprime una possibilità intrinseca dell'atto fotografico, una maniera di pensare con gli occhi¹².

9 Cfr. Sontag, Susan. 2010 [1978]. *Sulla fotografia*. Torino. Einaudi

10 Durand, Régis 2002 [1988]. *Le regard pensif: lieux et objets de la photographie*. LesEssais 26. Paris. Éd. de la Différence.

11 Saint Girons Baldine. 2001 *Y a-t-il un art du paysage ? Pour une théorie de l'acte esthétique* in -.2001. *Le paysage état des lieux*. Paris. Ousia p.466 (« fruit d'une décision mentale qui engendre l'attitude esthétique et la fonde », traduzione dell'autore)

12 Guidi, Guido. 1999. *Penser avec les yeux*, dans *Carlo Scarpa, architecte: composer avec l'histoire*, 1999, CCA, Montréal

L'analisi dell'azione fotografica si presenta «in effetti come l'esplicitazione di un'inchiesta sul punto di vista, l'atteggiamento, la materializzazione di una focale ottica e di un cono spaziale, sul piano dell'immagine: un atto spazializzato e spazializzatore»¹³.

La separazione del gesto fotografico in atto spazializzato e spazializzatore, così come indicato nell'opera di David Farrell, può aiutarci a comprendere i meccanismi dell'azione fotografica sul territorio. Da un lato l'atto spazializzato individua la ricerca del punto di vista, una pratica di scoperta ed esplorazione dello spazio geografico che contribuisce alla creazione dell'immagine: «il viaggio nel paesaggio si riassume alla successione di momenti, di tempi d'arresto consacrati alla scoperta di un paesaggio immobile, che invita ciascuno di noi ad un'esperienza estetica e alla sua interpretazione»¹⁴. Dall'altro lato l'atto spazializzato è il processo concreto di costruzione delle immagini. La realizzazione materiale dello scatto evidenzia la posizione spazializzata / spaziale del fotografo, in quanto autore capace di esprimere una sensibilità critica nella lettura dello spazio e del tempo.

Pratiche di contatto con il territorio

L'atto spazializzatore identifica il contatto tra il fotografo ed il territorio, inteso come soggetto dello sguardo. Si tratta di un'esigenza di conoscenza, implicita e/o esplicita, che si concretizza in una pratica esplorativa, un primo contatto con lo spazio, o si esegue attraverso l'esaurimento visivo di un luogo quotidiano¹⁵. E' un'azione fotografica lenta e

13 Baldessarri, Anne. 1984. *Introduction in Les carnets de la photographie* n.14, 1984. Paris. ACCP p.7 (« se présente en effet comme la mise en évidence d'une enquête sur le point de vue, la posture, la matérialisation d'une focale optique et d'un cône spatial, en plan image : un acte spatialisé et spatialisateur », traduzione dell'autore)

14 Conan, Michel. 1999. *Mouvement et métaphore du temps* in -. 2003. *Les temps du paysage : actes du colloque tenu à Montréal les 23 et 24 Septembre 1999*. Montréal. PUM p. 23 (« Le voyage dans un paysage se résume à une succession de moments, de temps d'arrêt consacrés à la découverte d'un paysage immobile, invitant chacun à une expérience esthétique et à son interprétation », traduzione dell'autore)

15 Cfr. Perce, Georges. 2011. *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino*. Roma. Voland Edizioni | Ed. originale francese Perce, Georges. 1982. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris, C. Bourgois

riflessiva, che necessita di una ricerca capace di determinare le posizioni necessarie alla realizzazione dello scatto fotografico: la ricerca del punto di vista, o più semplicemente la fase di *repérage*, può essere associata all'attività archetipica della caccia; il fotografo / cacciatore ha bisogno di conoscere il territorio, affinché possa compiere il rito venatorio di ricerca della preda.

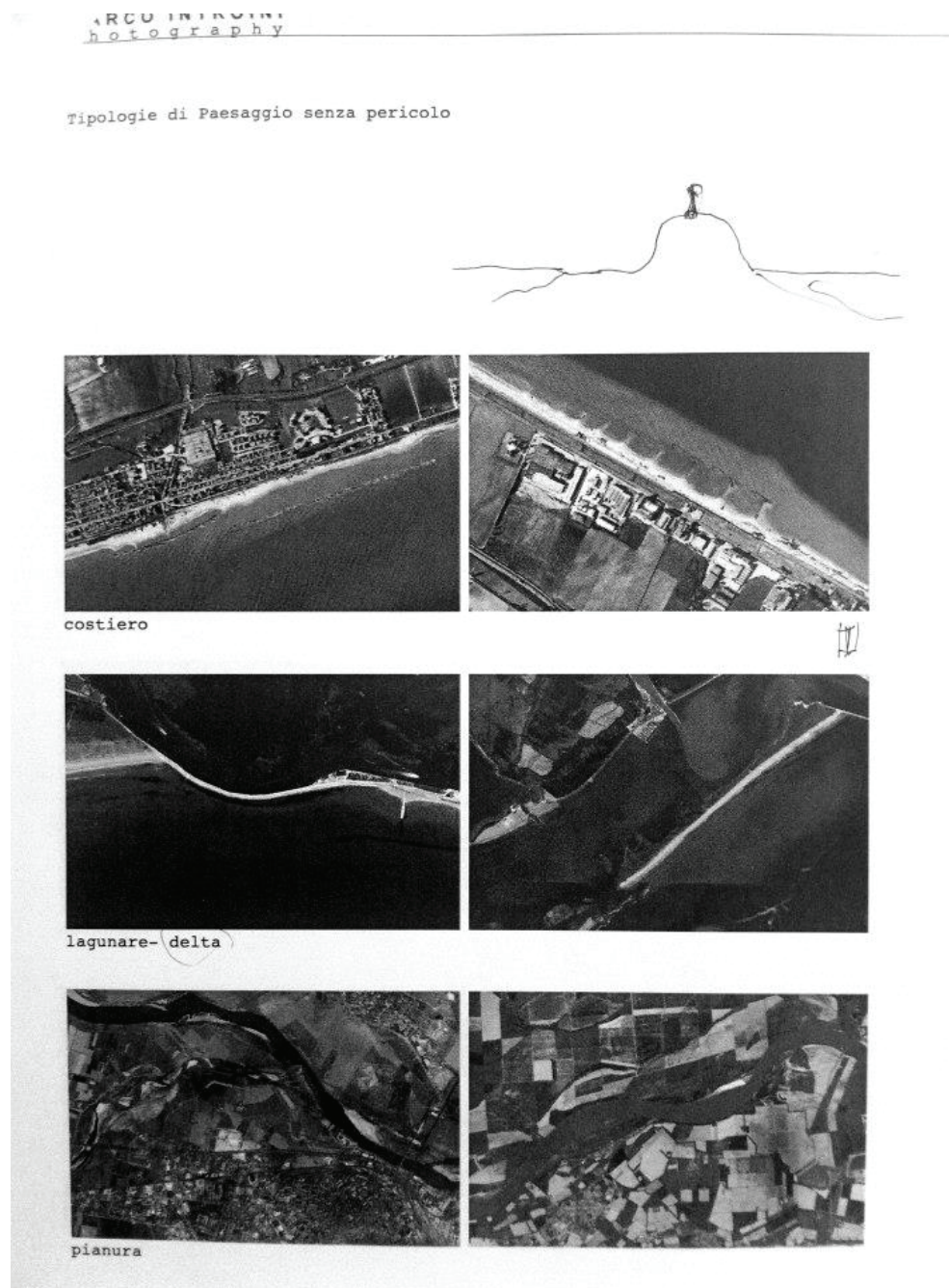
Tuttavia, il fotografo / cacciatore può operare secondo due modi differenti:

«Il fotografo può utilizzare il suo apparecchio come il cacciatore il suo arco: mirare, tirare una freccia all'istante decisivo e cogliere il dettaglio carico di senso. Questo era l'approccio del fotografo arciere Cartier – Bresson: il fotografo, designando la scena, ne fa di questa selezione un'istante privilegiato. Oppure il fotografo può utilizzare il suo apparecchio come il cacciatore usa la trappola o il pescatore la rete: in quel modo l'apparecchio diventa uno strumento che, pazientemente, capta lo spazio, la diffusione della luce, l'atmosfera dell'ambiente, l'imprevisto»¹⁶.

Il gesto riflessivo suggerito da Guido Guidi nega l'azione fotografica come gesto rapido, che mira alla cattura del momento decisivo, così come l'aveva teorizzato Henri Cartier – Bresson. Quest'attitudine alla cattura istantanea presenta il rischio di creare solamente una consumazione dei territori attraverso l'immagine, di favorire una sorta di frenesia nella cattura dell'immagine/preda senza riflettere sul suo significato.

Guidi propone un'azione paziente che permette di stabilire una relazione di conoscenza intima con i luoghi. Una pratica che consente un dialogo visivo ed intellettuale con il paesaggio, attraverso una fase di studio attento e scrupoloso dello spazio e delle

16 Guidi, Guido. 1999. *Op. Cit.* p.156 (« *Le photographe peut utiliser son appareil comme l'archer son arc : viser, tirer une flèche à l'instant décisif, et saisir le détail prégnant. Telle était l'approche du photographe arcier Cartier- Bresson : le photographe, en désignant la scène, fait de celle-ci un instant privilégié. Il peut aussi utiliser son appareil comme le chasseur son piège ou le pêcheur son filet : c'est alors un instrument qui, patiemment, capte l'espace, la diffusion de la lumière, l'atmosphère ambiante, l'imprévu*», traduzione dell'autore)



(Fig.13) Appunti visivi - progetto Senza Pericolo ©Marco Introini, 2013

sue caratteristiche. L'inquietudine del fotografo conduce ad elaborare un contatto intimo con il territorio, piuttosto che una semplice consumazione visiva dello spazio. Il fotografo/cacciatore studia metaforicamente la sua preda, il paesaggio, nella giungla degli oggetti culturali¹⁷.

La metafora del fotografo / cacciatore permette di chiarire i gesti preparatori della caccia: da un lato la conoscenza del territorio, attraverso il disegno che trasmette l'esperienza in una forma estetica¹⁸, e dall'altro lato la pratica corporea dello spazio. Gabriele Basilico, in seguito alla sua esperienza sulla costa atlantica francese, aveva sentito l'esigenza di guardare i luoghi con un altro ritmo, attraverso un rallentamento dello sguardo¹⁹. La lettura lenta e paziente non prevedeva di cominciare il contatto con lo spazio con un'azione diretta, ma manifestava l'esigenza di una fase di studio, di riflessione sulla maniera in cui bisogna costruire un rapporto visivo.

I fotografi stabiliscono un doppio livello di contatto con il territorio nell'elaborazione di questa ricerca paziente: un contatto indiretto, come l'approccio cartografico, ed un contatto diretto, attraverso la relazione corporea con lo spazio.

Il contatto indiretto – il disegno e la cartografia

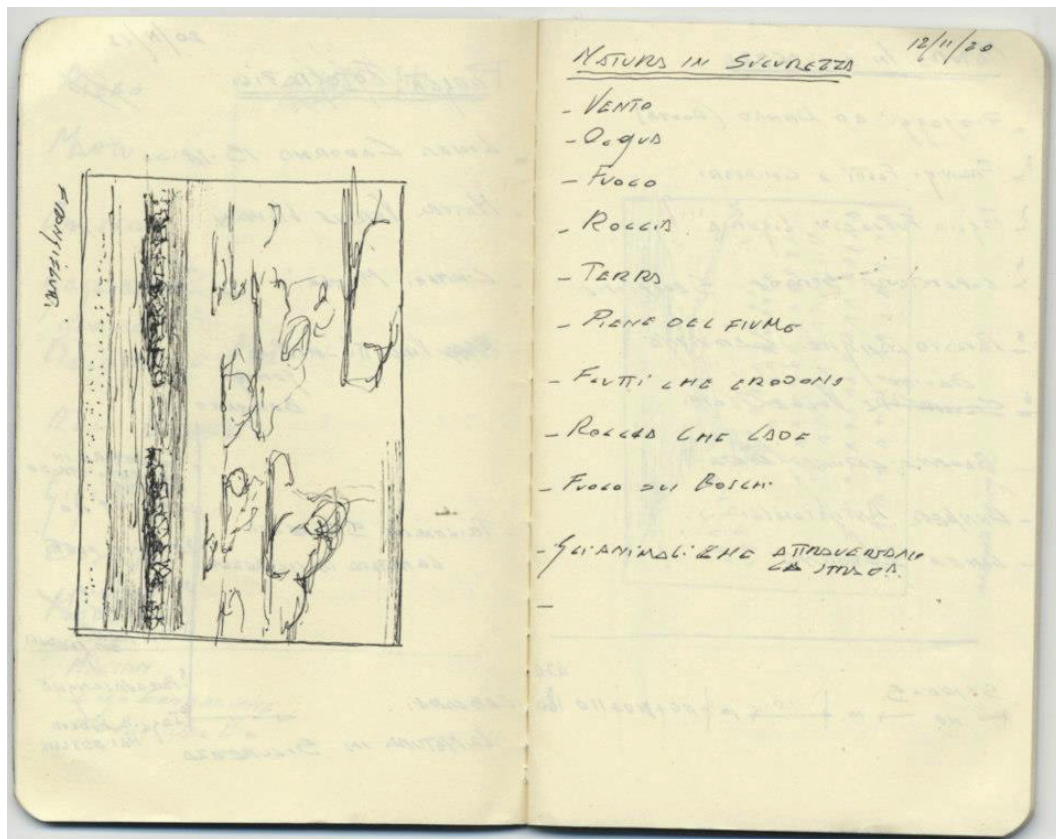
Il contatto indiretto con il territorio costituisce l'inizio della fase preparatoria alla costruzione dell'immagine fotografica. Una pratica che si lega alla conoscenza astratta dei luoghi, praticata dalle discipline tecniche del territorio, quali la geografia e l'architettura.

Come nel lavoro di Marco Introini, il cui metodo fotografico non nasconde la sua formazione d'architetto. La sua pratica lenta dello sguardo, che discende in maniera diretta dagli insegnamenti di Gabriele Basilico, si caratterizza per un'articolata fase di

17 Flusser, Vilém. 2006 [1980]. *Per una filosofia della fotografia*. Milano, Bruno Mondadori

18 Cfr. Careri, Francesco. 2006. *Walkscapes: camminare come pratica estetica*. Torino G. Einaudi.

19 Cfr. Basilico, Gabriele, and Bernard Latarjet. 2003. *Bord de Mer*. Cherbourg-Octeville, Rouen; le Point du jour Pôle Image Normandie.



(Fig.14) Quaderno di appunti ©Marco Introini, 2013

studio del territorio. L'approccio di Marco Introini alla costruzione delle immagini segue le fasi del progetto architettonico, rispondendo ad un processo di concezione che parte dalla conoscenza del sito di progetto fino alla sua materializzazione concreta. Inizialmente Introini utilizza la carta geografica per orientarsi nel processo di conoscenza indiretta dei luoghi (Fig. 13). La carta rappresenta uno strumento attraverso il quale stabilire le posizioni fotografiche sul territorio: « (...) tutto questo fa dell'esperienza visiva un elemento decisivo dell'orientamento (...) essa non potrebbe essere ritrovata che grazie al ricordo della traccia che ha lasciato in noi »²⁰. La carta guida Introini nella creazione del progetto. L'esperienza della cartografia riconduce alla pratica fotografica aerea che partecipa alla creazione di una « cultura visiva dove lo sguardo domina la carta ed il paesaggio dal cielo »²¹. Tuttavia Marco Introini si serve degli strumenti di conoscenza geografica del territorio per sviluppare una pratica rappresentativa del territorio dal suolo alla scala umana.

L'esplorazione della carta è seguita da un'esplorazione reale dei luoghi: una fase di ricognizione dei punti di vista. Durante gli spostamenti Introini realizza degli schizzi prima di catturare la preda fotografica (Fig. 14). Lo scatto può arrivare dopo un tempo indefinito che dipende dalla metabolizzazione dell'immagine da parte del fotografo. Il disegno rivela un processo di interpretazione del territorio, un test di misura visiva dello spazio. La frontiera tra la rappresentazione bidimensionale del disegno e quella della fotografia è molto labile. Per Introini l'esigenza di conoscenza a priori si materializza attraverso una fase di documentazione sui luoghi che si ottiene attraverso lo studio e l'analisi della cartografia. L'istintività del gesto fotografico è annullata dalla sintesi preparatoria ottenuta attraverso il disegno. Introini afferma che:

20 Barthes, Roland, 1980. *L'empire des signes, Skira – les sentiers de la création*. Flammarion. Paris p.50 (« *Tout cela fait de l'expérience visuelle un élément décisif de l'orientation [...] , elle ne pourra être retrouvée que par le souvenir de la trace qu'elle a laissée en nous* », traduzione dell'autore)

21 Guigueno, Vincent. 2006. *La France vue du sol*. in *Études photographiques* n.18. Maggio 2006 Documento in linea: <http://etudesphotographiques.revues.org/1432>. (« *D'une culture visuelle où le regard domine la carte et le paysage vu du ciel* » traduzione dell'autore)

L'esperienza fotografica del territorio



(Fig.15) Senza Pericolo - Chiavari ©Marco Introini, 2013



« Tanti progetti fotografici prima li ho sviluppati a mano e poi li ho tradotti in fotografia. Ci sono due fattori importanti nello schizzo: uno è la possibilità di mettere su carta in modo veloce la tua idea dello spazio attraverso la prospettiva, l'altro è il concetto di schizzo, ovvero di sintesi, che ti obbliga in poche linee a delle scelte, devi sapere già quali elementi fondamentali saranno nell'immagine. Molte volte fotografando ti concentri sui particolari perdendo di vista tutta l'immagine, invece lo schizzo ha questa immediatezza e in questa immediatezza c'è molta sintesi»²².

L'utilizzo dello schizzo deriva da un approccio pittorico che ricerca il carattere identitario dello spazio, attraverso la rapidità e l'istintività di uno studio in prospettiva. Per Introini la conoscenza della prospettiva è fondamentale per comprendere il movimento nello spazio: « sapere che se tu ti sposti, anche solo di un metro tutto cambia »²³ impone una prima scelta su come condurre l'atto rappresentativo.

Paesaggi senza pericolo, è un progetto sviluppato nel contesto di un'esposizione tenutasi alla Triennale di Milano nel 2013²⁴. Le fotografie di Marco Introini esplorano i paesaggi della sicurezza a tutte le scale e attraverso differenti declinazioni possibili (Fig. 15). La serie di immagini raggruppa i *caveau* delle banche svizzere, concepiti come spazio intimo ed interiore della sicurezza, e i sistemi di protezione della laguna di Venezia, in quanto sistema di sicurezza alla grande scala. L'analisi condotta dall'autore è vasta, e per questa ragione si rivela necessario preparare il lavoro attraverso una fase di documentazione approfondita e di un'organizzazione metodologica particolare²⁵.

22 Estratto di un'intervista di Marco Introini e Maria Letizia Gagliardi in Gagliardi, Maria Letizia. 2010. *La misura dello spazio: fotografia e architettura ; conversazioni con i protagonisti*. Milano. Contrasto DUE p. 250

23 *Idib.* p. 251

24 L'esposizione *Senza Pericolo* (3 Maggio – 1 Settembre 2013, Triennale di Milano) curata da Federico Bucci ed allestita da Alessandro e Francesco Mendini, sottolinea la necessità di un'educazione in materia di pericolo, proponendo una relazione tra il mondo del costruire e la tematica della sicurezza nella fase di costruzione.

25 Durante la realizzazione del progetto Marco Introini ha creato una pagina Facebook in modo da condividere la sua esperienza di creazione ed alimentare un dibattito su questa sua attività. Cfr. <https://www.facebook.com/SenzaPericolo>

Marco Introini comincia ad annotare sul suo quaderno, stabilendo una pianificazione del lavoro, delle liste dettagliate, che conducono alla realizzazione di un protocollo sui punti di vista da realizzare. Una pratica che è una vera e propria mania dei fotografi documentari²⁶. Introini costruisce una metodologia di ricerca sulla tematica dei paesaggi della sicurezza che permette la concezione del progetto. La ricerca è accompagnata da una prima fase di suggestione visiva, frutto di un'immagine mentale del fotografo che prefigura gli oggetti della sua ricerca. Una seconda fase preparatoria chiarifica gli obiettivi ed il protocollo tecnico di ripresa individuando i sistemi del paesaggio attraverso una lista di luoghi accompagnati da immagini satellitari. Le tipologie di paesaggio senza pericolo sono sistematicamente catalogate grazie alla definizione di un percorso, che richiama la necessità di determinare un itinerario visivo. Per Introini il viaggio attraverso i luoghi non si ferma all'esplorazione satellitare. Come un urbanista il fotografo utilizza la cartografia che consente, grazie alla lettura zenitale, di pre-visualizzare in maniera astratta i punti di vista da selezionare. L'acquisizione di queste immagini rivendica una scelta formale che risponde a tutte le caratteristiche di costruzione dell'immagine fotografica. I documenti preparatori mostrano la successione delle fasi di realizzazione del progetto. Attraverso questa esplicitazione è possibile identificare il momento di organizzazione delle idee, propedeutico all'atto fotografico come gesto finale.

Il contatto diretto – la dimensione corporea

Il fotografo cacciatore, una volta studiato il suo terreno, manifesta il bisogno di praticarlo fisicamente. La dimensione corporea dello spostamento nello spazio mette in evidenza la relazione al luogo che si compie nel gesto di errare. L'erranza è concepita per la sua doppia radice etimologica del verbo latino *errare*, camminare senza una meta e *sbagliarsi*. I due significati partecipano alla creazione di una relazione corporea del fotografo sullo spazio. Camminare, dice Francesco Careri, è una forma simbolica attraverso la quale

26 Cfr. Lugin, Olivier. 2008. *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sanders a Walker Evans*. Milano. Electa.



(Fig.16) Brasilia, en dehors du plan ©Cyrille Weiner, 2008

L'uomo può trasformare il paesaggio: « camminando l'uomo ha cominciato a costruire il paesaggio naturale che lo circondava [...] L'erranza è l'archetipo del paesaggio, intendendo con questo termine paesaggio l'azione di trasformare simbolicamente, oltre che fisicamente, lo spazio antropico»²⁷. La produzione di paesaggio può essere analizzata a partire da questa esperienza diretta dei luoghi. L'azione di percorrere il territorio fa parte della produzione fotografica del paesaggio, il corpo del fotografo è immerso nello spazio e il gesto di camminare aiuta ad ottenere una conoscenza diretta dei luoghi.

L'azione del muoversi, nella cultura europea, ha l'ambizione di definire precisamente un luogo. Il viaggio attraverso i luoghi mostra la sua importanza nella dimensione di peripezia continua. Inoltre, il tempo del camminare impone un approccio lento all'interpretazione dello spazio legato al ritmo della marcia.

Cyrille Weiner fa del camminare il centro della sua pratica fotografica. La rappresentazione di Brasilia²⁸ costituisce un viaggio fuori dal contesto spaziale e culturale europeo (Fig.16). Weiner nega la dimensione della macchina nella ricerca spaziale sulla città disegnata *ex-nihilo* da Lucio Costa : « ho camminato delle ore. Fuori dal piano e dai suoi limiti. In una città che non era concepita per il pedone »²⁹.

Weiner si perde nella città per conoscerla, può leggere la città in negativo: un'esperienza che evoca una pratica di lettura della città attuale dal punto di vista dell'erranza, facendo di questa pratica una sorta di pre architettura del paesaggio contemporaneo. «Sono venuto per vedere una città; ho scoperto un giardino infinito. Un terrain vague. Uno spazio sospeso, che si estende oltre la dimensione umana. Ho incontrato qualche

27 Cfr. Careri, Francesco, 2006. *Op. Cit.*

28 *Brasilia, en dehors du plan*, è un progetto realizzato da Cyrille Weiner nel 2008. Il progetto è stato esposto dall'autore durante il seminario *Lieux et Enjeux de la photographie*.

29 Testo che accompagna il progetto Brasilia en dehors du plan « *J'ai marché des heures. Hors du plan et de ses limites. Dans une ville qui n'a pas été conçue pour le piéton* ». Cfr. il sito internet : <http://www.cyrilleweiner.com/index.php/series/brasiliaendehorsduplan.html>

(Fig.17) Brasilia, en dehors du plan ©Cyrille
Weiner, 2008





uomo, come un mio riflesso lontano»³⁰. La presenza di figure umane nelle immagini di Weiner, è una *mise en abime* della sua condizione di perdita nello spazio disegnato e concepito per la macchina. Questa esperienza permette al fotografo di conoscere lo spazio in un altro modo, di poter investigare la città di Brasilia secondo un altro punto di vista. La volontà curiosa aggiunge un valore di conoscenza alla pratica del camminare. L'approccio del fotografo evita la critica della concezione spaziale; la sua intenzione è quella di comprendere le ragioni di questa condizione spaziale.

Le immagini di Weiner mostrano l'America in quanto continente dei grandi spazi (Fig.17). Le immagini del fotografo francese fanno parte di una tradizione razionalista europea di appropriazione corporea del territorio legata alla pratica di camminare ancora iscritta nella dimensione sacra del pellegrinaggio. La rappresentazione sviluppata dai fotografi del continente americano ha giocato un ruolo importante nella conquista geografica ed estetica³¹ dell'Ovest degli Stati Uniti d'America. La dimensione della conoscenza dello spazio porta a vivere un'esperienza diversa :

« Correre in macchina è una forma spettacolare di amnesia. Tutto da scoprire, tutto da cancellare. Certo, vi è lo shock primordiale dei deserti e dell'abbaglio californiano, ma quando tutto questo è passato, allora il viaggio assume un secondo tipo di luminosità, quella della distanza eccessiva, della distanza ineluttabile, dell'infinito dei volti e delle distanze anonime, o di qualche miracolosa formazione geologica, che in fondo non esprimono la volontà di alcuno pur mantenendo intatta l'immagine dello sconvolgimento »³².

La cultura « on the road » ha influenzato una grande parte della produzione fotografica americana. Il fotografo Ed Ruscha è uno degli artisti visivi più attaccati a questo

30 *Ibid.* (« *Je suis venu voir une ville ; j'y ai découvert un jardin infini. Un terrain vague. Un espace en suspens, qui s'étire au-delà de la dimension de l'homme. J'ai croisé quelques hommes, tels mon reflet au loin*», traduzione dell'autore)

31 Cfr. Rosenblum, Naomi. 1992. *Histoire mondiale de la photographie*. Paris New York Londres. Abbeville.

32 Baudrillard, Jean. 1987. *L'America*. Milano. Feltrinelli pag. 13-14.

movimento³³. « *Every Building on the Sunset Strip* »³⁴ trasforma l'esperienza visiva della strada in una opportunità di analisi tassonomica sugli edifici dell'arteria stradale più importante di Los Angeles. La creazione di una sequenza continua rimanda al flusso ininterrotto di immagini che si susseguono nel momento in cui noi guardiamo il paesaggio che scorre fuori dal finestrino dell'abitacolo.

Oltre a questa interpretazione del movimento si aggiunge l'utilizzo della macchina come filtro attraverso il quale contemplare ed osservare il paesaggio. « Il lavoro fotografico di Lee Friedlander sposta lo spazio del veicolo personale da semplice supporto di spostamento, da molto tempo integrato nella sua fotografia, a statuto di « quadro » fotografico »³⁵. La serie *America by Car* del 2010 permette di misurare l'evoluzione del lavoro di Friedlander, ma soprattutto invita a considerare la questione del punto di vista fotografico ponendo l'attenzione su un territorio dominato dal trasporto in macchina.

Processo di costruzione delle immagini fotografiche

La pratica rituale del fotografare è composta da una serie di gesti ripetitivi che affermano ancora un'analogia al momento della caccia : caricare (la pellicola)/ mirare non sono semplicemente delle metafore ma delle parole che identificano le analogie della gestualità. A questo proposito risulta emblematico il testo di Wim Wender *to shoot pictures*³⁶ per capire come la fotografia trovi un elemento di comparazione nell'attività archetipa del cacciatore. Le immagini sono catturate e non fatte come i quadri. Il processo di produzione delle immagini è fondato sulla selezione e non sulla sintesi,

33 Ed Ruscha ha editato nel 2009 una versione illustrata del libro *On the Road* de Jack Kerouac : Ruscha, Ed. 2009. *On the Road*. Verlag, Steidl

34 Si tratta di un libro autoprodotta nel 1967

35 Camelo, Juan. 2013. Atti del seminario *Lieux et Enjeux de la photographie*, testo non pubblicato (« *Le travail photographique de Lee Friedlander fait basculer la place du véhicule personnel du simple support de déplacement, depuis longtemps intégré à sa photographie, au statut de « cadre » photographique* », traduzione dell'autore)

36 Cfr. Wenders, Wim, 2010 *Once: pictures and Stories*. London. Schirmer Art Books

elemento caratteristico della pittura³⁷. Tuttavia lo studio del processo fotografico ha necessità di comprendere i modi attraverso i quali può essere effettuato il lavoro di sintesi.

Il processo di produzione delle immagini è stato decomposto nella serie delle *Verifiche* di Ugo Mulas³⁸. Le quattordici immagini esplorano e destrutturano il senso profondo delle « operazioni che il fotografo ha ripetuto per degli anni »³⁹. Le verifiche fotografiche non sono altro che delle meditazioni sulle variabili del linguaggio fotografico – dal negativo al tempo, dall'ingrandimento alla didascalia. Questa azione di Mulas permette di acquisire una serie di conoscenze in grado di unire una riflessione tra teoria e pratica sulla costruzione delle immagini.

Il lavoro di Mulas affronta sul piano pratico le problematiche di Franco Vaccari, artista e fotografo, sul concetto di inconscio tecnologico⁴⁰, tesi fondamentale nella cultura fotografica italiana che intende sviscerare la relazione tra uomo e macchina nel processo di produzione delle immagini. Vaccari sottolinea l'autonomia del linguaggio dell'apparecchio fotografico in relazione al linguaggio dell'operatore: presa coscienza dell'importanza del linguaggio meccanico dell'apparecchio, il fotografo ipotizza che la costruzione delle immagini si compia secondo un doppio livello di sensibilità : una sensibilità meccanica e una tecnica di relazione diretta al soggetto dello sguardo fotografico. In sintesi la pratica selettiva di costruzione delle immagini reagisce a due tipi di stimoli: tecnici ed intellettuali.

Sulla base di questa separazione della sensibilità selettiva è possibile riconoscere una

37 Cfr. Szarkowski, John 2007. *Op. Cit.*

38 Le quattordici Verifiche realizzata tra il 1971 ed il 1972 sono : « 1. Omaggio a Niepce. 2. L'operazione fotografica. Autoritratto per Lee Friedlander. 3. Il tempo fotografico. A Jannis Kounellis. 4. L'uso della fotografia. Ai fratelli Alinari. 5. L'ingrandimento. Il cielo per Nini. 6. L'ingrandimento. Dalla mia finestra ricordando la finestra di Gras. 7. Il laboratorio. Una mano sviluppa, l'altra fissa. A Sir John Frederick William Herschel. 8. Gli obiettivi. A Davide Mosconi, fotografo. 9. Il sole, il diaframma, il tempo di prova. 10. Il Formato. foto non realizzata 11. L'ottica e lo spazio. Ad A. Pomodoro. foto non realizzata 12. La didascalia. A Man Ray. 13. Autoritratto con Nini. 14. Fine delle verifiche. Per Marcel Duchamp. » Cfr. Fossati, Paolo. 1973. *Ugo Mulas: La fotografia*. Torino. Einaudi

39 *Idib.*

40 Cfr. Vaccari, Franco. 2011 [1979]. *Fotografia e inconscio tecnologico*. Torino. Einaudi.

sensibilità tecnica legata al concetto di apparecchio e di dispositivo, ed una sensibilità intellettuale che si materializza nella ricerca della distanza in relazione all'oggetto.

Sensibilità tecnica – il dispositivo di visione

L'apparecchio fotografico è uno strumento che intende non tanto trasformare il mondo, quanto il senso del mondo⁴¹. La natura meccanica dello strumento fotografico crea una macchina di visione / di vista. La sua funzione tecnica elementare è di esporre una materia fotosensibile alla luce per un certo tempo. Sulla base di due materiali necessari alla costruzione della foto, il tempo e la luce, l'apparecchio costruisce dei dispositivi di interpretazione dei differenti paesaggi.

Gli elementi specifici di ciascun apparecchio, in quanto oggetto tecnico⁴², permettono di sviluppare relazioni differenti con i luoghi, attraverso delle caratteristiche ottiche ed ergonomiche particolare. La scelta di utilizzare un apparecchio specifico influenza in modo tangibile la produzione fotografica e costituisce una delle volontà espressive del fotografo. Per esempio, l'astrazione rituale del banco ottico cambia radicalmente il sistema di contatto al territorio. Il ribaltamento della visione e il riparo di un panno nero sono solamente due aspetti che individuano un dispositivo di visione adatto all'osservazione paziente dello spazio. Il banco ottico rende concreta la volontà fotografica di una pratica lenta e riflessiva.

Massimo Vitali esalta l'approccio tecnico, ricercando nella sua pratica una neutralità dello sguardo: « lavorare con questo dispositivo impone una serie di gesti particolare e favorisce una pratica riflessiva di produzione delle immagini. Io credo che questa relazione al dispositivo influenzi la mia pratica fotografica »⁴³. L'esigenza del fotografo è quella di ottenere delle immagini che possano rivelare una grande quantità di dettagli, che possano descrivere ogni parte della scena che in quel momento si sta creando.

41 Cfr. Flusser, Vilém. 2004 [1980]. *Op. Cit.*

42 Cfr. *Idib.*

43 Estratto di un'intervista tra l'autore e Massimo Vitali tenutasi il 23/05/2013



(Fig.18) Massimo Vitali ©Massimo Vitali, 2000

Vitali sviluppa una pratica rigorosa di azione fotografica, preoccupandosi di riflettere in modo attento su ogni singola fotografia. Piuttosto che una proliferazione di immagini, Vitali preferisce praticare un'azione fotografica lenta legata ad una scelta tecnica che lo vincola enormemente. Per poter realizzare le sue inchieste sociologiche sui paesaggi umani contemporanei Vitali posiziona il suo apparecchio Deardoff 30x24 cm su una piattaforma di altezza variabile tra i 3 ed i 7 metri. L'insieme dell'apparecchio e della piattaforma costituiscono un dispositivo di visione che permette al fotografo di costruire delle immagini con un punto di vista eccezionale che impone una visione oggettiva, letteralmente *super partes* (Fig. 18).

La parola dispositivo necessita un approfondimento che possa chiarirne la natura l'interpretazione fornita in questo studio. Il filosofo Giorgio Agamben, nel suo saggio *Che cos'è un dispositivo?*⁴⁴, interroga la nazione a partire da una definizione di Foucault « questo è il dispositivo: delle strategie di rapporti di forza che supportano delle tipologie di sapere, a loro volta supportati dai dispositivi stessi »⁴⁵. Successivamente Agamben abbandona il contesto filologico di Foucault per situare i dispositivi in un nuovo contesto : «Chiamo dispositivo tutto ciò che, in un modo o in un altro, ha la capacità di catturare, di orientare, di determinare, d'intercettare, di modellare, di controllare e di controllare i gesti le condotte, le opinioni ed il discorso degli esseri viventi »⁴⁶.

Il dispositivo è l'insieme degli elementi che permette la costruzione dell'immagine, veicolando il modo di guardare attraverso l'apparecchio, ossia l'oggetto attraverso il quale guardiamo.

La sensibilità intellettuale – la ricerca della distanza

La definizione del concetto di distanza in fotografia unisce l'azione tecnica e l'azione

44 Cfr. Agamben, Giorgio. 2006. *Che cos'è un dispositivo?* Roma, Nottetempo

45 Foucault, Michel. 1994. *Dits et écrits*. Volume III. Paris. Gallimard p. 299 («*c'est ça le dispositif: des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux*»), traduzione dell'autore)

46 Agamben, Giorgio. 2006. *Op. Cit.* p. 27



(Fig.19) Estratto dal libro Brion's Tomb - Carlo Scarpa ©Giaime Meloni, 2013

sensibile del fotografo che agisce sullo spazio. La distanza è innanzitutto un elemento tecnico, che può essere chiamato distanza focale. La distanza focale è l'intervallo che separa, sull'asse ottico, la superficie sensibile dal centro dell'obiettivo fotografico nel momento in cui la messa a fuoco è fatta all'infinito. La distanza tecnica è un vincolo in relazione all'apparecchio, attraverso il quale è possibile rendere oggettiva la visione. L'utilizzo di un'ottica fissa stabilisce la distanza dello sguardo in una relazione visiva con il soggetto che impone dei limiti nella costruzione della composizione delle immagini⁴⁷. Il rituale fotografico di Guido Guidi si presenta come una ricerca della distanza adeguata per rappresentare l'oggetto. Questa attesa si esprime attraverso una « lunga posa », alle volte Guidi resta immobile in un punto aspettando la sua preda, altre volte compie una danza mistica che mette in mostra nella creazione di sequenze dinamiche. Le immagini del libro *La Tomba Brion di Carlo Scarpa* del 2011 mostrano il movimento di ricerca della distanza critica rispetto al soggetto da rappresentare (Fig. 19). Si tratta della seconda committenza fotografica che Guidi ha ricevuto dal CCA, un lavoro di interpretazione visiva dell'opera di Carlo Scarpa che mira a catturare il movimento nell'opera architettonica concentrandosi inizialmente sui frammenti da rappresentare. Per citare Guidi: « nello spostare l'obiettivo nello stesso modo in cui Scarpa muoveva la testa, percorrendo in maniera casuale, con uno sguardo paziente; assemblando questi episodi in modo di sequenze o di giustapposizione; e alla fine rifacendo delle riprese multiple dello stesso punto di vista, per poter far sentire il tempo necessario allo sguardo, se vuole catturare la mutabilità delle cose »⁴⁸.

La relazione tra un fotografo e l'opera di un architetto riconduce all'obiettivo principale di questa tesi ed al rapporto tra il Maestro (Carlo Scarpa) e l'allievo (Guido Guidi), esperienza che ha influenzato notevolmente il lavoro di ricerca visiva di Guidi :

47 Ghirri, Luigi. 2010. *Op. Cit.* p.84

48 Guidi, Guido. 1999. *Op.Cit* (« (...) en déplaçant l'objectif à la façon dont Scarpa bongeait la tête, promenant tout autour, au hasard, un regard patient ; en assemblant ces épisodes sous forme de séquences ou de juxtapositions ; et en refaisant à de multiples reprises les mêmes vues, pour faire sentir le temps nécessaire au regard, s'il veut saisir la mutabilité des choses », traduzione dell'autore)

« io esploravo il fondo del mare, trapanavo una miniera, ed ogni volta arrivavo a comprendere solamente l'essenziale per poter continuare nella mia esplorazione. Alla fine ho capito che avevo sete di continuare ad apprendere da Scarpa, che era stato uno tra quelli che più ammiravo tra i miei professori »⁴⁹.

Un desiderio di comprensione che caratterizza tutto il percorso di Guidi. Questo gesto mette in luce una volontà di esplorare la relazione intima rispetto all'architettura di Scarpa. Una sorta di rispetto che si materializza in una ricerca continua della posizione ottimale per poter studiare visivamente l'opera dell'architetto. L'inquietudine di Guido Guidi si spiega attraverso questa corta risposta ad una mia domanda che sintetizza il suo approccio alla fotografia : « *Caro Giaime, qualcuno ha detto "guardare crea identificazione, pensare genera distanza". Non so se posso aiutarti, Guido* »⁵⁰. L'estrema sintesi di questa frase rivela la complessità intellettuale del lavoro di Guidi, che trova la sua forza espressiva nella produzione delle immagini. Una produzione che rinvia ad un doppio sguardo, che Guidi interpreta nella realizzazione di sequenze che tentano di esaurire la nozione di tempo nel gesto fotografico. Il lavoro di Guidi può essere letto come uno svelamento del processo fotografico.

Per Guidi la distanza indica il processo cognitivo di allontanamento rispetto al soggetto, una separazione visiva che gli permette di rappresentarlo. Prendere la distanza è il gesto primario di una posizione intellettuale che mostra una pratica di concezione dello spazio ottenuta attraverso la fotografia. La ricerca della distanza è un'azione di separazione rispetto al soggetto fotografato e costituisce le fondamenta del processo selettivo dell'azione fotografica. La distanza si identifica come un'interrogazione della posizione del fotografo di fronte all'oggetto.

49 Ibid. (« *je sondais le fond de la mer, je forais une mine, et chaque fois j'en discernais juste assez pour être en mesure de poursuivre mon exploration. J'ai fini par comprendre que j'avais soif de continuer à apprendre de Scarpa, qui avait été un de ceux que j'admirais le plus parmi mes professeurs* », traduzione dell'autore)

50 Estratto da uno scambio epistolare tra l'autore e Guido Guidi il 27/09/2013

2.1.2. L'immagine fotografica

L'immagine fotografica costituisce la materializzazione del risultato di un processo fotografico. Il passaggio dall'esperienza del territorio all'immagine non si ferma alla semplice azione fotografica. Fissare la presenza tangibile dell'oggetto, dell'immagine tecnica fa parte del processo interpretativo del territorio: l'atto di fissare sulla materia sensibile permette di effettuare una transizione dall'azione alla testimonianza di una pratica diretta sui luoghi.

La presenza materiale dell'immagine dimostra una rappresentazione ed interpretazione selettiva del territorio. L'immagine riduce le quattro dimensioni dello spazio-tempo nelle due dimensioni della superficie⁵¹. L'apparente caratteristica di riproduzione esatta della realtà attesta che « non può mentire. Il bisogno di vedere per credere si trova soddisfatto. La fotografia è percepita come una sorta di prova, a volte necessaria e sufficiente, che attesta in maniera inconfutabile l'esistenza di ciò che mostra »⁵².

Il concetto di prova è stato esplorato concretamente dal fotografo canadese Robert Burley. Durante la Biennale di Fotografia di Montréal nel 2009⁵³ il fotografo ha realizzato un'installazione intitolata *Photographic Proof* sulla facciata esterna dell'edificio del CCA. Burley, in questa operazione, ritorna all'analisi di una fase precedente la costruzione dell'immagine in se stessa per mostrarne il lato negativo e positivo, i due lati del processo di impressione della materia sensibile. Effettivamente, la natura analogica dell'immagine fotografica è composta da due momenti: un momento negativo, che contiene l'immagine latente, ed un momento positivo che rivela l'impressione dell'immagine. In conclusione, l'immagine fotografica, concepita come impressione di una superficie sensibile, contiene nella sua natura un messaggio: il messaggio

51 Flusser, Vilém. 2006. *Op. Cit.* p.9

52 Dubois, Philippe. [1990] 1983. *Op. Cit.* p.19 (« Elle ne peut mentir. Le besoin de voir pour croire s'y trouve satisfait. La photo est perçue comme une sorte de preuve, à la fois nécessaire et suffisante, qui atteste indubitablement de l'existence de qu'elle donne à voir », traduzione dell'autore)

53 Cfr. Morel, Gaëlle 2009 *Les espaces de l'image*. Montréal: Le Mois de la photo.

fotografico.

La superficie sensibile della prova mostra il suo lato immateriale. L'ambiguità della sua identità cancella tutte le tracce di un'oggettività soltanto apparente, in quanto l'immagine è prodotta esclusivamente in relazione all'azione di un autore, il fotografo, che nel gesto stabilisce una relazione complessa con il dispositivo di visione. L'evoluzione di un'estetica documentaria permette di comprendere che la fotografia ha sempre ambito a soddisfare un « desiderio di mostrare le cose come esse sono, di fornire di queste ultime delle informazioni fedeli ed autentiche, evitando ogni abbellimento che potesse alterarne l'integrità del reale »⁵⁴. Lo studio del messaggio fotografico non si ferma all'analisi della relazione superficiale che lega la pratica fotografica alla rappresentazione della realtà, ma ha l'ambizione di rivelare l'esistenza di un messaggio implicito che sorpassa i limiti dell'immagine stessa.

Lo studio dell'immagine sarà affrontato secondo un doppio livello. Inizialmente un'analisi dei contesti bidimensionali attraverso i quali si presenta l'immagine, ed in seguito una riflessione sui messaggi che l'immagine contiene.

Caratteri dell'immagine fotografica. I contesti bidimensionali

La realizzazione dell'immagine fotografica risponde all'ambizione dell'oggetto di essere visto: « è il mito inevitabile del richiamo »⁵⁵ della fotografia. Essa esprime un desiderio comunicativo di diffusione, di partecipazione alla creazione della sua onnipresenza. L'esperienza del territorio è direttamente influenzata dalla scelta di una determinata maniera di diffondere l'immagine fotografica. A volte il fotografo riflette sulle modalità attraverso le quali costruire il suo approccio ai luoghi in relazione al risultato che vuole ottenere, o che ambisce di ottenere. La selezione di un preciso contesto di diffusione

54 Lugon, Olivier. 2007. *Op. Cit.* p. 357 (« *Désir de donner à voir les choses comme elles sont, de fournir sur elles des informations fiables et authentiques, en évitant tout enjolivement qui altérerait l'intégrité du réel* », traduzione dell'autore)

55 Claass, Arnaud. 2012. *Le réel de la photographie*. Trézélan. Filigranes éd

necessita la costruzione di un vero e proprio protocollo di azione, capace di influenzare la pratica fotografica per le sue caratteristiche di diffusione.

Schematicamente la fotografia esprime un desiderio di comunicazione attraverso tre contesti di diffusione, i quali influenzano direttamente la produzione dell'immagine stessa: l'esposizione, l'impressione ed il contesto digitale.

L'immagine esposta - questioni di formato

L'ambito artistico ed evenemenziale dell'esposizione si afferma come un sistema di diffusione della fotografia in quanto oggetto. L'esposizione è un episodio unico, segnato da un'attività istituzionale di promozione della fotografia per la sua attitudine sia estetica che utilitaria. La ricezione delle immagini si configura come un dialogo visivo tra l'immagine fotografica ed il suo spettatore. L'immagine attende il visitatore per mostrare il suo lato sensibile. Il potere della fotografia in questo contesto dimostrativo è quello di costruire uno spazio secondo delle pratiche capaci di allestire in senso concreto l'ambiente della mostra. La *Biennale de la Photographie de Montréal* del 2009 ha esplorato le capacità dell'immagine fotografica di diventare uno strumento per la realizzazione di una struttura spaziale concreta.

Le esposizioni dedicate alla fotografia in quanto pratica del territorio sottolineano la grande importanza attribuita alla scelta del formato dell'immagine, o meglio della sua dimensione di stampa. Le fasi di stampa del processo analogico mostrano la necessità di utilizzo dell'ingranditore, che sottolinea la possibilità di effettuare in maniera più o meno marcata un'operazione di ingrandimento dell'immagini.

La grande dimensione di alcune stampe fotografiche dimostra la volontà di stabilire un dialogo visivo secondo certi codici: « il forma del quadro pittorico proclama il primato dell'esposizione come canale di diffusione; essa evidenzia come le fotografie siano concepite prima di tutto per essere appese al muro, imponendo innanzitutto la loro presenza in quanto oggetti oltre al loro valore rappresentativo, la quale è capace di

L'esperienza fotografica del territorio



(Fig.20) Imported Landscapes ©Corinne Silva, 2010

costruire un'esperienza di confronto diretto con lo spettatore »⁵⁶.

La tendenza delle rappresentazioni contemporanee dello spazio è di proporre un ingrandimento della scala, attraverso delle stampe di grande formato. Questo approccio ha dei riferimenti nella storia della pittura: « l'ingrandimento dei formati in fotografia è stato associato al riconoscimento artistico del mezzo fotografico come forma contemporanea della dimensione del quadro. Ma durante mezzo secolo, la stampa gigante ha rappresentato il contrario dell'arte – un'immagine fatta per la comunicazione collettiva senza nessun valore economico o simbolico intrinseco »⁵⁷. Inoltre l'analisi del formato rivela un'interrogazione sulle modalità di comprensione delle dinamiche di trasformazione del territorio. Un'attenzione per il dettaglio, che i fotografi ricercano nell'esattezza tecnica degli apparecchi fotografici.

Le stampe di grande dimensione di Vincenzo Castella su tre città francesi (*Caen, Le Havre e Rouen*), esposte nel 2013 al *Pole Image Haute-Normandie* di Rouen permettono di comprendere come la fotografia diventi uno strumento di analisi e di codificazione del paesaggio urbano contemporaneo. La grande dimensione delle stampe dimostra la necessità di ingrandimento della scala rappresentativa che cerca di adattarsi all'esplosione della città, concentrandosi sull'analisi della complessità spaziale. Questa interpretazione evita di considerare le immagini esclusivamente come oggetti da contemplare. La grande dimensione permette di eseguire una lettura minuziosa del dettaglio, che contribuisce alla comprensione delle strutture territoriali.

Corinne Silca utilizza il linguaggio ed il formato della comunicazione pubblicitaria per creare una relazione diretta tra diversi paesaggi (Fig. 20). Il suo progetto *Imported*

56 Ligon, Olivier 2010. *Avant la « forme tableau »*. in *Études photographiques* N.25. Maggio 2010. Documento in linea: <http://etudesphotographiques.revues.org/3039> (« *La forme tableau proclame le primat de l'exposition comme canal de diffusion ; elle désigne des photographies conçus pour le mur avant tout, imposant leur présence d'objets autant que de représentation, dans la mise en place d'une « expérience de confrontation » avec le spectateur*», traduzione dell'autore)

57 *Ibid.* (« *L'agrandissement des formats en photographie a été fortement associé à l'accession du médium à la reconnaissance artistique et à une forme contemporaine du tableau. Mais pendant un demi-siècle, le tirage géant a précisément représenté le contraire de l'art – une image faite pour la communication collective sans valeur marchande ou symbolique propre*», traduzione dell'autore)

Landscapes, realizzato nel 2010, subisce l'influenza teorica e pratica delle ricerche visive di Stephen Shore. Il suo intento è di stabilire un dialogo visivo tra due realtà vicine del contesto mediterraneo: l'Andalusia ed il Marocco. Per costruire questo dialogo Silca installa nel territorio di Murcia dei pannelli pubblicitari (*billboards*) che rappresentano dei luoghi in Marocco, operando una sorta di inversione tra lo spazio reale e ciò che è rappresentato con lo scopo di mostrare come il paesaggio in se stesso non sia altro che un palinsesto. Il formato dei pannelli pubblicitari di 8m x 3m sul territorio spagnolo pone delle questioni riguardo la natura dell'immagine esposta, creando una *mise en abime* del paesaggio stesso.

L'immagine stampata

L'immagine stampata trova la sua forma più completa di espressione nella realizzazione del libro, che permette di costruire una relazione intima ed individuale con l'immagine. In questo contesto l'immagine è circondata da una consistente parte bianca, in modo da favorirne l'osservazione. La contemplazione più raccolta delle immagini oltre che la possibilità di creare una libera associazione di idee mentre si percorrono le pagine del libro sono due caratteristiche che consentono di associare l'esperienza diretta sul territorio condotta dal fotografo alla visione del libro da parte dello spettatore. L'esperienza di percorrere le pagine nella solitudine intellettuale della relazione visiva diretta ricorda l'erranza riflessiva del fotografo nel momento di compiere la sua pratica fotografica sul territorio. In questa logica il libro di fotografie costruisce una sorta di *continuum*, grazie alla sua diffusione, della pratica del territorio. Percorrere le pagine, sfogliarle, simboleggia un atto di ricostruzione del discorso frammentario delle immagini. Il libro, secondo Germano Celant, è un'estensione dell'occhio e dello spirito che crea un distacco ed un raffreddamento rispetto alla carica esistenziale, interiore del lavoro, nella realizzazione di un processo analitico e discorsivo⁵⁸.

58 G. Celant, *Book as artwork 1969-1979*, in *DATA*, vol.1, n.1, settembre 1971, pp 5 – 36

L'analisi di Celant permette di considerare il libro come parte integrante del processo di interpretazione del territorio e più precisamente nella fase di realizzazione materiale del risultato. L'immagine/oggetto si trasforma in un'altro oggetto: il libro. Una matericità diversa caratterizzata dalla tridimensionalità del suo spessore. Il catalogo, ad esempio, è una raccolta di immagini di oggetti classificati ed organizzati secondo uno schema logico-visivo particolare. L'immagine fotografica esce dal suo contesto unitario per costituire parte di un dialogo con le altre immagini e creare così un discorso.

La riflessione teorica di Guido Guidi sul formato del libro fa' del dialogo della doppia pagina una delle particolarità del sua concezione del libro nella pubblicazione. La struttura binaria della pagina doppia rinvia alla dualità della visione dei due occhi, come se la fotografia a sua volta guardasse il suo spettatore attraverso un gioco di riferimenti simbolici formali.

Sulla stessa logica si imposta il lavoro dell'ultimo libro di Cyrille Weiner *Twice*⁵⁹ che accentua la relazione visiva della doppia pagina moltiplicando l'effetto su quattro pagine. Weiner realizza concretamente un doppio libro, dove il gioco degli sguardi crea una relazione complessa tra le immagini che si rinviano da una pagina all'altra.

Al contrario Simon Robert nel suo libro *Pierdom*⁶⁰ annulla il dialogo della doppia pagina. La successione delle immagini proposta da Robert rimanda alla creazione di una serie, composta sulla logica di una sequenza. L'organizzazione visiva impostata sulla serie è un'attività molto frequente nella storia della fotografia di paesaggio. La serie crea un'organizzazione strutturale del pensiero che si può ritrovare negli atlanti di alcuni fotografi che manifestano la necessità di catalogare metodicamente le loro immagini secondo delle tematiche precise.

Il lavoro scientifico di rappresentazione delle passerelle sul mare di epoca vittoriana si associa alla semplicità assoluta e alla giustezza inalterabile dei libri di Ed Ruscha. L'esattezza nell'organizzazione delle immagini rimanda ai processi metodologici

59 Libro in uscita presso le Editions 19/80

60 Roberts, Simon (2013), *Pierdom*, London, Dewi Lewis Publishing

di catalogazione utilizzati negli studi di scienze naturali. Piuttosto che ritrovare l'omogeneità formale e stilistica, come l'operazione rigorosa dei Becher, il suo interesse permette di mettere in luce l'organizzazione di diverse varietà.

I frammenti che compongono il libro di Robert hanno la coerenza unitaria fornita dalla scelta di un soggetto architettonico e paesaggistico chiaro: le passerelle sul mare. La volontà di presentazione del fotografo esula dalla semplice alternanza di immagini sulla variazione tipologica di un soggetto. Robert compone una sequenza armonica di immagini, dove ogni passerella è rappresentata in modo da metterne in risalto la sua identità. Sinteticamente si tratta di creare un sistema di associazione formale nel raggruppamento di diverse unità tematiche.

Le sperimentazioni che i fotografi producono nella realizzazione dei libri meriterebbero uno studio a parte. I lavori del settore editoriale costituito soprattutto da piccole case editrici indipendenti e di micro editori permettono di far avanzare le sperimentazioni e le possibilità di sviluppo per le ricerche sul linguaggio fotografico.

Le caratteristiche intrinseche del formato del libro permettono di costruire una relazione tra l'immagine ed il testo nella produzione delle conoscenze sul territorio. L'operazione di Robert Adams nel suo libro *The New West*⁶¹ corrisponde alla ricerca di un equilibrio tra testo ed immagine. Ritornare al libro di Robert Adams permette di comprendere come il contesto dell'immagine stampata si configuri come vero e proprio oggetto di ricerca sul territorio. Lo schema della pagina doppia è composto armonicamente associando immagine e testo, che idealmente prepara lo spettatore alla contemplazione dell'immagine. Il libro propone la visione reale di un'analisi scettica delle trasformazioni dell'Ovest americano, ottenuta attraverso la costruzione di una relazione tra testo ed immagine su quattro tematiche⁶², che corrispondono ad una nuova scoperta del Colorado e rappresenta un manifesto per riflettere sulla gestione

61 Adams, Robert. 1974. *The New West: Landscapes along the Colorado Front Range*. S.I. The Colorado associated University Press.

62 Le quattro tematiche del libro sono *Prairie, Tracts and Mobile homes, The city, Mountains*.

negligente di questo fragile pianeta⁶³.

L'immagine digitale

« Una distanza sempre maggiore separa la stampa fotografica dalla fotografia nel suo futuro »⁶⁴. Evitando di argomentare la frattura imposta dall'evoluzione tecnologica della fotografia, capace di cambiare radicalmente il processo di produzione delle immagini, l'oggetto di questa tesi si orienta piuttosto all'analisi della fotografia in quanto azione concreta sul territorio. Tuttavia risulta impossibile escludere dallo studio una sintetica analisi sulla attuale predominanza dell'utilizzo dell'immagine fotografica digitale, attraverso lo schermo la diffusione di tali immagini diventano degli oggetti retro illuminati, così come i *billboards* di Jeff Wall⁶⁵. Si tratta infatti di una tecnica di origine pubblicitaria, che mira a catturare l'attenzione dello spettatore. La rivoluzione digitale pone una semplice questione, alla quale questo studio non intende indagare, sulla loro consumazione bulimica.

I messaggi fotografici sul paesaggio

La superficie sensibile dell'immagine fotografica porta con sé un contenuto: il messaggio fotografico. « Qual è il contenuto del messaggio fotografico? Che cosa ci trasmette la fotografia? »⁶⁶. Queste questioni poste sono riprese da Nicola Nunziata, il quale cerca di trovare nuove risposte alla problematica sollevata da Roland Barthes. L'oggetto

63 Cfr. Parr, Martin, and Gerry Badger. 2007. *Le livre de photographies: une histoire, Volume II*. Paris. Phaidon.

64 Victor Bourgin. 2011. *Photographie mutante*. in Pontbriand, Chantal. 2011. *Op.Cit.* p. 143 (« Une distance croissante sépare le tirage photographique de la photographie dans son devenir historique », traduzione dell'autore)

65 Cfr. Chevrier, Jean François. 2006. *Jeff Wall*. Paris. Hazan

66 Barthes, Roland. 1961. *Le Message Photographique* in *Communications* 1 p. 127 (« Quel est le contenu du message photographique ? Qu'est-ce que la photographie transmet ? », traduzione dell'autore)



(Fig.21) Come esiste quello che esiste ©Nicola Nunziata, 2010

fotografico attiva un processo di studio in relazione all'esperienza del territorio. Si tratta di un'attività intellettuale che intende codificare i simboli bidimensionali presenti sulla superficie sensibile della fotografia :

« Il significato delle immagini si trova sulla superficie. Lo si può cogliere con un solo colpo d'occhio – ma allora rimane superficiale. Se vogliamo approfondire il significato, vale a dire: ricostruire le dimensioni sottoposte all'astrazione, dobbiamo lasciar vagare lo sguardo a tentoni sulla superficie. Chiameremo scanning questo vagare sulla superficie dell'immagine. In tal caso, lo sguardo seue un percorso complesso, formato in parte dall'intenzione dell'osservatore»⁶⁷.

Il progetto *Come esiste quello che esiste*⁶⁸ di Nicola Nunziata, fa di questa erranza sulla superficie dell'immagine l'esperienza di una attività di riproduzione fotografica. Nunziata attiva un processo di scanning, di ricezione, sul fondo fotografico di *Viaggio in Italia* contenuto al Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo. L'opera conduce ad una riflessione / attualizzazione del dibattito sul territorio italiano, permettendo di contestualizzare l'episodio singolare di *Viaggio in Italia* nel contesto fotografico contemporaneo. Uno sguardo superficiale (nel senso della superficie), mostra che il contenuto del messaggio fotografico di Nunziata rinvia direttamente agli oggetti rappresentati, al contatto diretto con la realtà delle immagini. Il protocollo utilizzato restituisce l'immagine del territorio così come Ghirri l'ha concepita, rinviando ad una doppia rappresentazione del reale: quella dell'immagine realizzata da Ghirri ormai trent'anni fa e la realtà dell'oggetto immagine (Fig. 21). La scoperta fotografica di Nunziata diventa l'allegoria di una visione sul paesaggio contemporaneo. La frontalità dello sguardo ricostruito nella riproduzione della fotografia di Luigi Ghirri non è altro che uno specchio, una *mimesis*⁶⁹ completa. L'immagine riproduce in modo iterativo la

67 Flusser, Vilém. 2006 [1980]. *Op. Cit.* p. 3 -4

68 Il lavoro di Nunziata fa parte del progetto *Art Around*, una committenza di arte pubblica curato da Matteo Balduzzi presso Museo della Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo.

69 Cfr. Sontag, Susan. 2008. *Op. Cit.*

L'esperienza fotografica del territorio



(Fig.22) Come esiste quello che esiste ©Nicola Nunziata, 2010

costruzione dell'immagine.

Il contenuto si confonde con il contenitore, l'immagine tecnica (meccanica) di Nunziata è il pretesto per ritornare all'immagine di Ghirri. La sua posizione di fronte all'esperienza di *Viaggio in Italia* abbandona la contemplazione edonistica dell'immagine, per intraprendere un tentativo di analisi dello statuto proprio della fotografia. In questo modo, il fotografo riprende il contatto diretto con il reale, o meglio con la realtà delle immagini. Interrogare lo statuto delle immagini significa, per Nunziata, esplorare la matericità bidimensionale per poter in seguito decodificare il suo messaggio immateriale. La ricerca visiva parte dal contenitore per arrivare al contenuto, un processo logico semplice che va dall'esterno all'interno.

L'esperienza di Nunziata ripercorre la scoperta degli archivi che permettono di comprendere qual è la vita delle immagini / oggetto in un contesto familiare differente dalla loro apparizione evenemenziale. La presenza misteriosa dei contenitori fotografici costituisce una metafora capace di esprimere la vita quotidiana delle immagini (Fig.22). Esse hanno la funzione di conservare le tracce, le loro caratteristiche chimiche e fisiche permettono di fissare la memoria temporale di un istante, secondo un processo diverso rispetto alla memoria umana⁷⁰. Questa caratteristica consente di comprendere le preoccupazioni di poter conservare la presenza dell'immagine archivio, la quale resta sempre in una condizione di attesa perpetua di un suo possibile utilizzo.

Nunziata propone nel suo progetto il passaggio dall'immagine/archivio all'immagine/opera. L'immagine /opera non rappresenta solamente una copia fedele del mondo reale. Nel corso della sua esplorazione spoglia materialmente le fotografie dai loro sistemi di imballaggio, svelando le tracce del tempo di attesa. L'esplorazione fotografica della bidimensionalità dell'immagine mostra i due lati della superficie: la parte sensibile, l'opera, che costituisce il risultato di un'azione rappresentativa sul territorio e una parte di documento, banalmente considerata come vuoto, che mostra di poter contenere delle

70 Il lavoro di Daniel Quesney, all'interno dell'*Observatoire Photographique du Paysage*, s'interroga in maniera precisa sulla questione. Cfr. - 1997. *Séquences paysages: revue de l'Observatoire photographique du paysage*. Paris. Ministère de l'environnement Hazan.



(Fig.23) Come esiste, quello che esiste ©Nicola Nunziata, 2010

informazioni complementari all'opera (Fig. 23). L'immagine fotografica è composta da un positivo, l'immagine / opera, e da un negativo, l'immagine / indizio. Documento e opera fanno dell'immagine una prova tangibile dell'esperienza fotografica dell'autore sul territorio. L'oggetto bidimensionale contiene nelle due superfici i messaggi di una temporalità istantanea di realizzazione.

La dualità delle immagini fotografiche crea una identità plurale che contiene in se molteplici messaggi. Il messaggio interno costituisce l'ambiguità propria dell'immagine fotografica, impossibile da decodificare in maniera oggettiva, creando in questo modo una relazione ambigua con la rappresentazione della realtà.

2.2. La costruzione visiva del paesaggio

Per comprendere la transizione dall'esperienza del territorio alla costruzione del paesaggio, il paragrafo conduce inizialmente una riflessione su come la fotografia scopre il paesaggio. Questa scoperta avviene attraverso l'azione di frammentazione selettiva che permette di costruire una definizione plurale del paesaggio, caratterizzata dall'individuazione delle tracce di una trasformazione continua.

Il soggetto dell'azione fotografica, ossia la preda del fotografo / cacciatore, è il paesaggio. L'esperienza fotografica lo concepisce come il campo, fisico e teorico, sul quale praticare un esercizio tecnico dello sguardo.

In primo luogo la fotografia scopre visivamente il concetto attraverso la percezione estetica ed unitaria di una porzione di paese: « (...) tutti i paesaggi sono il prodotto dell'arte, di una *artialisaton*, nozione che avevo preso in prestito da Montaigne »⁷¹. La fotografia è il prodotto dell'attività umana, un gesto artificiale di cultura. Essa può essere considerata come un'attività artistica che ricerca il sublime nello spettacolo della natura⁷². L'esplicitazione del processo di *artialisaton*⁷³ consente di comprendere in che modo l'arte fotografica scopre visivamente il paesaggio.

La fotografia identifica l'entità spaziale del paesaggio attraverso un fenomeno culturale che si ottiene grazie ad un'azione riflessiva, un'inquietudine teorica nella realizzazione

71 Roger, Alain. 1994. *Histoire d'une passion théorique ou Comment on devient un Raboliot du Paysage* in Berque, Augustin (dir.). 1994. *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Pays-paysages. Seyssel, Champ Vallon. p. 111 (« (...) *tout paysage est un produit de l'art, d'une artialisaton, notion que j'avais empruntée à Montaigne.* », traduzione dell'autore)

72 Recht, Roland. 2006. *La lettre de Humboldt: du jardin paysager au daguerréotype*. Titres titre 6. Paris. C. Bourgeois.

73 Cfr. Roger, Alain. 1994. *Op.Cit.*

del gesto e nella costruzione dell'immagine. In estrema sintesi si tratta di una pratica intellettuale che considera il concetto di paesaggio come un termine polisemico:

« (...) parola d'uso quotidiano, che ognuno adopera a modo suo; il che non le ha impedito di diventare un vocabolo alla moda. Paesaggio, una di quelle nozioni utilizzate da un numero sempre maggiore di discipline, che molto spesso ancora non si conoscono. Paesaggio, infine, uno dei temi classici degli studi geografici. A seconda dell'interesse che vi si presta o del modo in cui lo si considera, il concetto di paesaggio cambia. Se un geografo, uno storico, un pittore, un architetto lavorano sul medesimo paesaggio, i risultati delle loro ricerche, come la maniera di condurle, saranno differenti, a seconda del particolare angolo visuale da cui ciascuno di loro lo esamina. È un termine polisemico, e ognuno avrebbe il dovere di precisare che cosa intende per paesaggio»⁷⁴.

La fotografia può costruire una descrizione del paesaggio allo stesso modo di Erodoto. Le narrazioni dello storico greco hanno costruito un sistema descrittivo all'interno del quale l'atto si svolge in uno spazio in divenire⁷⁵. La pratica fotografica permette di identificare il paesaggio come soggetto della trasformazione continua, che implica un passaggio da uno stato ad un altro, così come i cambiamenti di stato in chimica.

Il fotografo Tim Davis, nel corso del suo progetto a Lugo⁷⁶, da una lettura quasi scientifica della trasformazione del territorio, partendo dalla prima legge della termodinamica. Per Davis, « l'energia di trasformazione » necessaria al cambiamento di stato corrisponde al potere interpretativo degli uomini (« *human meaning* »). Questo esempio di riflessione teorica permette di affermare che i fotografi sono capaci di rinnovare costantemente il senso del paesaggio a partire da una continua ridefinizione. La trasformazione è materiale sul territorio e immateriale nell'attualizzazione del significato di paesaggio.

74 Definizione del termine *paesaggio* Pamard-Blanc, Claude, Raison Jean-Pierre (1978) in *Enciclopedia Einaudi*. Vol.X. Torino. Einaudi pp 320-338

75 Vitta, Maurizio. 2005. *Il Paesaggio: una storia fra natura e architettura*. Torino. Giulio Einaudi. p. 34

76 Nostri, Luca (dir.). 2009. *Lugoland*. Roma. Punctum Press

2.2.1. La scoperta fotografica del paesaggio

La scoperta fotografica del paesaggio si realizza inizialmente attraverso la selezione di un'inquadratura, ossia operando una frammentazione dello spazio all'interno di una porzione del contesto fotografico. Questa frammentazione costituisce un gesto tecnico ed intellettuale: « (...) è necessario un certo potere di astrazione e di abnegazione per dare al mondo esterno, che non fu altro che un elemento della nostra attività, un valore intrinseco di bellezza e di sublimità »⁷⁷.

Il fotografo Cyrille Weiner scopre il paesaggio attraverso la costruzione di finestre, a volte simboliche e a volte reali. « La finestra costituisce l'inquadratura, un quadro nel quadro che, isola, rinchioda, trasforma il paese in paesaggio »⁷⁸. Questo elemento costituisce un'invenzione decisiva per la storia del paesaggio occidentale, che fu al principio un gesto di rappresentazione pittorica : « la finestra, il riquadro, sono dei passaggi propedeutici per ottenere delle vedute , per vedere il paesaggio là dove senza di essi non si avrebbe altro che...la natura »⁷⁹.

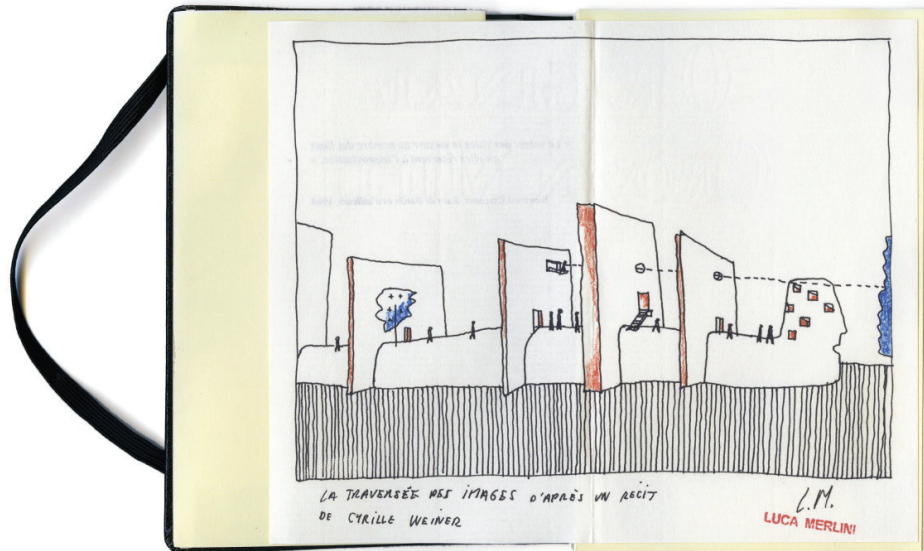
L'utilizzo della finestra, figura archetipa dell'inquadratura, permette di creare una relazione visiva con lo spazio che ci circonda operando una selezione di un paesaggio autonomo.

La costruzione, spaziale o mentale, della finestra aiuta a catturare il paesaggio: « costituire il frammento è un'operazione a priori che è esente da tutte le intenzioni specifiche. Essa

77 Recht, Roland. 2006. *Op.Cit.* p.39 («(...) il faut un certain pouvoir d'abstraction et d'abnégation pour donner au monde extérieur, qui ne fut d'abord que l'élément de notre activité, une valeur de beauté et de sublimité pour lui-même », traduzione dell'autore)

78 Roger, Alain. 2006. Definizione della nozione di « *fenêtre* » in Berque, Augustin (dir.).2006. *Mouvance : du jardin au territoire, II : Soixante-dix mots pour le paysage*. Paris. Editions de la Villette (« *La fenêtre constitue un cadre, un tableau dans le tableau qui, l'isolant, l'enchâssant, institue le pays en paysage* », traduzione dell'autore)

79 Cauquelin, Anne. 2004. *L'invention du paysage*. Quadrige. Paris. Presses universitaires de France. P. 123 (« *La fenêtre, le cadre, sont des passes pour les vedute, pour y voir du paysage là où sans eux il n'y aurait que...la nature* », traduzione dell'autore)



(Fig.24) Le ban des utopies ©Cyrille Weiner, 2007

va da sé, in quanto è la condizione di soddisfacimento dell'enunciato paesaggio»⁸⁰. Il frammento è per definizione un pezzo di qualcosa, una parte dell'insieme. Il confinamento dello sguardo all'interno dell'inquadratura della finestra permette al fotografo di veicolare la composizione, d'isolare un frammento arbitrario del mondo visibile. Weiner teatralizza la visione, ciò che è fuori è solamente annunciato. La simbologia dell'immagine ricorda la forma dell'occhio umano, una sorta di *mise en abîme* dello sguardo attraverso un dispositivo di visione. La « *traversée du regard* » permette la produzione visiva del paesaggio, attraverso dei gesti semplici sul profilo tecnico, ma complessi nella loro concezione mentale (Fig. 24). Weiner costruisce un processo di teatralizzazione del reale, in quanto: « tutte le fotografie costituiscono un teatro, formano un dispositivo scenico, sia nel caso sia destinato a catturare il reale, o che sia predisposto a figurare la memoria immaginaria o i fantasmi di un soggetto »⁸¹. La teatralizzazione include o esclude lo spazio, attraverso un'operazione arbitraria di selezione visiva: « la citazione fuori dal contesto è l'essenza dell'arte fotografica. Il suo principale problema è semplice: che cosa includere, cosa escludere? »⁸². L'inquadratura si configura come un atto a doppio senso, attivo e/o negativo, attraverso il quale è possibile tagliare o inserire una parte del tutto. Questa doppia azione costituisce l'essenza della pratica del fotografo.

Nel momento in cui l'inquadratura opera un inserimento da l'idea di poter contenere tutto l'insieme (Fig. 25). L'identità spaziale dell'isola rappresentata come oggetto solitario dà l'impressione di una vista capace di armonizzare il tutto in un solo sguardo. Niente scappa da questa immagine, il soggetto vi è contenuto nella sua totalità. Le nuvole ed il mare formano un sfondo unitario, la materia appare come finzione rappresentativa. Al contrario, rigettare è un gesto «... attraverso il quale noi sottraiamo allo sguardo

80 *Ibid.* p. 123 (« *Constituer le fragment est une opération a priori qui est exempte de toute intention particulière. Elle va de soi, car elle est la condition de satisfaction de l'énoncé « paysage »,* traduzione dell'autore)

81 Durand, Régis. 2002. *Op. Cit.* p. 143 (« *Toute photographie est théâtre, mise en place d'un dispositif scénique, qu'il soit destiné à capter le réel, ou à figurer la mémoire imaginaire ou les fantasmes d'un sujet* », traduzione dell'autore)

82 Szarkowski, John. 2007. *Op. Cit.* p. 84 (« *La citation hors contexte est l'essence même de l'art du photographe. Son principal problème est simple : que va-t-il inclure, que va-t-il rejeter ?* », traduzione dell'autore)

La costruzione visiva del paesaggio



(Fig.25 | Fig.26) Presque ile ©Cyrille Weiner, 2010

una parte della vista, “questo non va bene”, diremo, ed armonizzeremo gli elementi naturali all’interno di un’unità vincolata dall’inquadratura. (Pensate a quello che fate quando prendete una foto ; escludendo in maniera accurata quel palo in primo piano, e ricercando il punto di vista...) »⁸³. Nell’atto di escludere, il fotografo produce una selezione arbitraria che fornisce le informazioni minime necessarie per costruire una narrazione dello spazio (Fig. 26).

I bordi dell’immagine delimitano lo sguardo ritagliando un rettangolo del mondo⁸⁴. Alle volte l’operazione di frammentazione è estrema. L’immagine si fa inquadratura e lo sguardo si concentra nel frammento che lascia solamente intuire il contatto con la realtà.

La scoperta di una porzione di paesaggio attraverso il processo selettivo è un atto estetico, strettamente legato alla sensibilità visiva del fotografo. Un gesto intimo che riconduce a Luis Borges: « Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. Trascorrendo gli anni, popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, d’isole, di pesci, di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l’immagine del suo volto »⁸⁵.

Il superamento di una tendenza oggettiva permette di considerare le operazioni fotografiche di Weiner come i frutti di una soggettività rappresentativa (Fig. 27). La descrizione reale degli eventi e degli spazi lascia lo spazio all’interpretazione personale attraverso i codici di un linguaggio fotografico preciso. La scoperta del paesaggio è innanzitutto un atto intimo ed interiore, reso pubblico dall’immagine. La fotografia è uno strumento fondamentale che permette di ricostruire una relazione diretta

83 Cauquelin, Anne. 2004. *Op.Cit.* p. 120 (« *par quoi nous soustrayons au regard une partie de la vision – « cela ne va pas, dirons nous, nous harmoniserons les éléments naturels dans une unité contrainte par le cadre. (Pensez à ce que vous faites quand vous prenez une photo ; excluant soigneusement ce poteau au premier plan, cherchant le point de vue...)* », traduzione dell’autore)

84 Shore, Stephen. 2010. *Leçon de photographie: la nature des photographies*. Paris. Phaidon.

85 Borges, Jorge Luis. 1984 [1965]. *Epilogo*, in *L’artefice*, in *Tutte le opere*. Milano Mondadori, v. I, p. 1267



(Fig.27) Le ban des utopies ©Cyrille Weiner, 2007



all'ambiente⁸⁶. L'atto fotografico permette di costruire molteplici chiavi di lettura della complessità spaziale, attraverso una ricerca estetica e critica sullo spazio.

Il lavoro intrapreso da Weiner risponde ad una interrogazione di Vittorio Gregotti: « in che modo la nostra percezione del paesaggio diventa percezione estetica? Come possiamo acquisire una conoscenza figurativa del paesaggio? »⁸⁷.

Il fotografo costruisce/inventa il paesaggio attraverso la produzione di una visione personale dello spazio che lo circonda. Per esistere il paesaggio deve essere costruito attraverso l'immagine, grazie ad un inquadramento arbitrario della realtà.

2.2.2. La definizione fotografica del paesaggio

Il fotografo elabora, attraverso la pratica dello sguardo, una costruzione narrativa della sua esperienza sul territorio. La pluralità degli elementi descritti grazie alla composizione di frammenti fotografici evidenzia come la definizione del paesaggio sia ottenuta attraverso la composizione di elementi eterogenei. Il progetto di Jurgen Nefzger, *Hexagone*⁸⁸, propone di costruire una visione unitaria del paesaggio francese: « (...) la Francia di oggi espressa da un esagono allegorizza il carattere chiuso e perfetto di un equilibrio ottenuto attraverso dei secoli di vicissitudini »⁸⁹. Il lavoro è ottenuto attraverso una ricerca di dieci anni sul campo durante i quali Nefzger ha percorso il territorio francese. L'omogeneità identitaria del territorio è stata divisa in due categorie: il paesaggio fabbricato ed il paesaggio consumato. Questa distinzione rinvia alla presentazione del lavoro in due volumi ed è accentuata da una serie di scelte formali quali l'utilizzo del bianco e nero e del colore.

86 Ghirri, Luigi. 2010. *Op. Cit.* p. 58

87 Gregotti, Vittorio. 1991, *Il territorio dell'architettura* in Casabella 575-576 Dicembre - Gennaio 1991

88 Nefzger, Jürgen. 2006. *Hexagone*. 2 vols. Cunlhat, Fûdo éditions

89 Corboz, André. 1983 *Le territoire comme palimpseste*, dans *Diogène* 121 Gennaio - Marzo 1983 p.33 (« *La France d'aujourd'hui exprimée pas un hexagone allégorise le caractère clos et parfait d'un équilibre atteint à travers des siècles de vicissitudes* », traduzione dell'autore)

Il paesaggio fabbricato è rappresentato in bianco e nero mentre il paesaggio consumato è a colori. Questa scelta non simboleggia esclusivamente una volontà di espressione cromatica, ma la separazione permette di comprendere il paesaggio non più come una sola entità ma come un elemento eterogeneo. Il paesaggio fabbricato riguarda un'analisi condotta tra il 1995 ed il 2001 sui luoghi periurbani e di divertimento, mentre il paesaggio consumato studia, tra il 2000 ed il 2005 l'ambiente ed il contesto rurale. Le nozioni di paesaggio periurbano e di paesaggio rurale, utilizzate dall'autore nel libro, concordano con una classificazione geografica del termine che identifica delle zone fisiche, con un carattere topografico preciso, nelle quali è stata operata la ricerca visiva. L'inchiesta fotografica di Nefzger determina i caratteri particolari dell'esagono, sia dal punto di vista fisico che concettuale, senza costituire solamente una definizione semantica del termine paesaggio.

Nel momento in cui opera su un territorio preciso e racchiuso, così come i limiti fisici di un paese, lo sguardo del fotografo si sofferma su degli aspetti singolari. Questo tipo di pratica fotografica permette di identificare il carattere intrinseco del paesaggio: la pluralità delle sue identità e la costanza della sua evoluzione continua. Il problema dell'ambiguità della lettura dell'immagine fotografica può essere risolto accettando la pluralità d'identità del paesaggio che essa può costruire, attraverso la rappresentazione di tracce⁹⁰.

La frammentazione operata dalla fotografia crea una definizione multipla, in quanto « il paesaggio, come unità, esiste solamente nella mia coscienza »⁹¹. Il flusso delle immagini fotografiche, veicolato dalla scelta dei fotografi nel modo di presentare il loro lavoro, permette di definire in maniera eterogenea il paesaggio. Per Blaise Pascal questa pluralità corrisponde ad un gioco di differenti scale di percezione:

« una città, una campagna, da lontano sono una città e una campagna, ma più ci si avvicina, e queste diventano delle case, degli alberi, delle tegole, delle foglie, dell'erba,

90 Cfr. Olmo, Carlo. 1991. *Dalla tassonomia alla traccia* dans Casabella N. 575 – 576, *Op. Cit.*

91 Corboz, André. 1983. *Op. Cit.* p. 32 (« *Le paysage, comme unité, existe seulement dans ma conscience* », traduzione dell'autore)



(Fig.28) Thoreau ©Alessandro Calabrese, 2012



(Fig.29) Thoreau ©Alessandro Calabrese, 2012

delle formiche, delle zampe di formiche, all'infinito. Tutto questo si racchiude sotto il nome di campagna »⁹². Il cambiamento di scala permette in effetti di definire il paesaggio come un'entità globale composta da una struttura complessa, frammentaria e frammentata come l'azione fotografica. La definizione del paesaggio conduce il fotografo ad interrogare gli elementi che compongono lo spazio, sia attraverso una ricerca globale che mira a contenere tutto, sia nella ricerca dei dettagli.

L'interpretazione del soggetto - paesaggio crea nel fotografo un'inquietudine teorica, che si manifesta nei tentativi di narrazione globale. Alessandro Calabrese ammette la sua difficoltà a mettere a fuoco il soggetto del suo sguardo. Nell'ambito di un'esposizione, tenuta alla *Galleria Browning* di Asolo, Calabrese definisce, attraverso la scrittura, la sua pratica di lettura del paesaggio che considera « quasi impossibile » da effettuare, « anche per la sua stessa definizione, perché il paesaggio è semplicemente troppo »⁹³ o tutto. Allora comincia a creare una lista di oggetti, di immagini mentali, che compongono la sua rappresentazione mentale di questo concetto, una lista parziale ma sufficiente per ammettere che tutti gli elementi della sua quotidianità compongono la sua idea di paesaggio, che deve essere considerato come « test, attraverso il quale verificare concretamente le inquietudini teoriche della rappresentazione »⁹⁴. Come si può allora rappresentare il paesaggio se la sua identità è frammentaria, così come l'operazione di inquadramento?

Calabrese, nel suo libro *Thoreau*⁹⁵, opera una composizione fatta di frammenti di un insieme (Fig. 28 | Fig. 29). Il territorio della Valle d'Aosta, percorso a piedi durante una residenza artistica nel 2011, fornisce la possibilità di esplorare visivamente le sue parti. Il libro racchiude « una collezione fortuita di frammenti topografici »⁹⁶. Lo sguardo di Calabrese seleziona arbitrariamente i brani dei luoghi che attraversa, la composizione

92 Cfr. Pascal, Blaise. 1873. *Pensée de Pascal*. Paris. Librairie de Firmin-Didot frères, fils & Cie

93 Alessandro Calabrese ha esposto questo testo alla Galleria Browning durante l'esposizione *Viaggio in Italia ?* curata da Steve Bisson nel novembre 2013.

94 *Idib.*

95 Calabrese, Alessandro. 2014. *Thoreau*. Jesi. Skinnerbook

96 Corboz, André, 1983. *Op.Cit.* p. 33

armonica dell'insieme restituisce una definizione complessa di questi luoghi. Calabrese conduce un'operazione di composizione degli elementi a priori nella costruzione selettiva dell'immagine.

Al contrario Massimo Vitali ribalta l'azione di frammentazione dell'immagine operando a posteriori. Nell'ambito di una committenza fotografica sulle spiagge della regione del Var, Vitali costruisce il suo libro *Les Plages du Var*⁹⁷ componendo le pagine attraverso l'alternanza di immagini globali e di dettagli estrapolati dalle stesse. La qualità e la definizione tecnica dei suoi apparecchi permettono di isolare dei pezzi di una scena di vita presente all'interno dell'immagine fotografica. Vitali ottiene una sorta di intimità contemplativa nell'operazione di ingrandimento di porzioni di una descrizione globale. La fotografia è un'azione che blocca il tempo della narrazione all'interno di un sistema di vista statico. L'interruzione temporale permette di osservare minuziosamente le dinamiche di evoluzione dei luoghi. Tale azione contribuisce alla creazione del processo di trasformazione continua del paesaggio, ossia il teatro di un'evoluzione continua e perpetua, nel quale la fotografia s'impegna a mettere in scena il passaggio da una scena all'altra.

Lo studio proposto da Jean Louis Garnell durante la missione fotografica della DATAR sui paesaggi in trasformazione permette di condurre una riflessione visiva sui processi evolutivi della Francia degli anni 1980. Garnell pone l'attenzione sull'organizzazione armonica dello spazio analizzando con il suo sguardo l'ordine apparente dei cantieri (Fig. 30). L'azione fotografica di Garnell ricorda il pensiero teorico di Maurice Merleau-Ponty: « l'ordine nasce dal disordine grazie alla nostra facoltà di dare un senso alla nostra esperienza, e costituisce un'altra forma di conoscenza, la percezione degli oggetti grazie all'animazione del corpo dallo spirito »⁹⁸.

Lo sguardo, liberato dal fine documentario attraverso il passaggio ad una « nuova

97 Vitali, Massimo. 2000. *Op. Cit.*

98 Lambert, Phyllis. *Prologue* in Lambert, Phyllis, (dir.). 1996. *Frederick Law Olmsted en perspective*. Montréal. CCA p. 8 (« l'ordre naît du désordre grâce à notre faculté de donner un sens à notre expérience, et mène à une autre forme de connaissance, la perception des objets grâce à l'animation du corps par l'esprit », traduzione dell'autore)

La costruzione visiva del paesaggio



(Fig.30) Paysage #6 ©Jean Louis Garnell, 1986

soggettività », interroga i processi di trasformazione del territorio tra interpretazione personale e restituzione ambigua di un'esperienza diretta, di verifica ripetitiva delle pratiche di artificializzazione del paesaggio. Attraverso il lavoro di Garnell è possibile comprendere il potere interrogativo della fotografia impegnata nella rappresentazione dei luoghi.

I cantieri rappresentati da Garnell sono i sinonimi di una trasformazione evolutiva continua, mostrano un paesaggio che si definisce come la somma di un'impronta fisica su una regione e della sua valorizzazione visiva⁹⁹. I processi iterativi di trasformazione sono analizzati attraverso una lettura dei segni che coincide con l'attenzione fotografica per lo stato fisico ed estetico del territorio.

I segni di un'evoluzione costante sono al centro della ricerca fotografica di Cyrille Weiner. Il suo interesse per le interruzioni nella continuità del tessuto urbano, lo portano ad indagare la temporalità delle trasformazioni dello spazio. Il progetto *Avenue Jenny*¹⁰⁰, costruito nei luoghi di frontiera tra due comuni della periferia ovest di Parigi, costruisce una prima riflessione sullo spazio in trasformazione (Fig. 31). L'oggetto della ricerca è il limite tra due modi di concepire il progetto della città e il fotografo legge in questa linea uno spazio di tensione. Le immagini raccontano una temporalità precisa. Weiner definisce la precarietà di un tempo di trasformazione che può rispondere a delle logiche complesse. L'istante fotografico mette in scena il territorio come un palinsesto : « un luogo non è mai dato, ma il risultato di una condensazione. Nelle contrade dove l'uomo si è installato da più generazioni, da dei millenni, tutti i segni del territorio comunicano un significato profondo. Poterli comprendere, vuol dire offrire la possibilità di un intervento più intelligente »¹⁰¹.

Il progetto di Weiner si concentra sull'analisi dei segni di un processo di trasformazione lungo e instabile, attraverso la costruzione di una rappresentazione, fatta di frammenti che tentano di ricostruire l'unità temporale del luogo.

99 Cfr. Burckhardt, Lucius. 1996, *Esthétique et écologie* in Le Dantec, Jean-Pierre, (dir.) 1996. *Jardins et paysages: textes critiques de l'Antiquité à nos jours. Textes essentiels*. Paris. Larousse.

100 Cfr.: <http://www.cyrilleweiner.com/index.php/series/avenuejenny.html>

101 Corboz, André, 1983. *Op. Cit.* p.19

La costruzione visiva del paesaggio



(Fig.31) Avenue Jenny ©Cyrille Weiner, 2001





(Fig.32) Les Allées du château ©Antoine Seguin, 2012

2.3. Operazione fotografiche sul paesaggio

L'esperienza dei luoghi attraverso l'attività di produzione delle immagini conferma il ruolo attivo della fotografia come disciplina di studio del paesaggio. Il ciclo perpetuo di evoluzione può essere ridotto all'analisi visiva di due momenti:

- un momento positivo, che si può riassumere nel processo di addizione ottenuta attraverso la costruzione di un segno artificiale sulla superficie della Terra. La fotografia si rivela necessaria per misurare la velocità delle trasformazioni; l'analisi condotta attraverso la condensazione del tempo nell'istante fotografico permette di concentrare l'attenzione dello sguardo sulla sequenza successiva di differenti momenti. La complessità dei fenomeni di espansione e le alterazioni dell'ambiente a tutte le scale hanno reso necessario, per gli architetti l'utilizzo di strumenti per il progetto prima ignorati¹⁰². Attualmente i tecnici si trovano obbligati a rivolgersi alla fotografia per poter controllare gli effetti delle trasformazioni territoriali. L'architetto - fotografo Antoine Seguin esprime nel suo progetto *Les Allés du Château* la necessità di capire la produzione del paesaggio (Fig. 32 | Fig. 33). La pratica istintiva della fotografia lo porta ad interrogarsi sul senso della costruzione nel suo spazio quotidiano. Tra desiderio di conciliazione con il suo passato ed esigenza intellettuale, Seguin ha seguito per due anni le fasi di una nuova urbanizzazione nel villaggio dove abitano i suoi genitori.
- Un momento negativo, caratterizzato da un'assenza d'intervento. La pratica passiva del progetto del territorio, conduce alla produzione involontaria di

102 Cfr. Vittorio Gregotti. 1991. *Op. Cit.*



(Fig.33) Les Allées du château ©Antoine Seguin, 2012

rovine, territori dismessi e *terrains vagues*. « *The relationship between the absence of use, of activity, and the sense of freedom, of expectancy, is fundamental to understand the city's terrains vagues. Void, absence, yet also promise, the space of the possible, of expectation* »¹⁰³. La classificazione dei *terrains vagues* condotta da Alejandro Cartagena¹⁰⁴, afferma il potenziale di uno spazio in attesa.

L'identificazione di due fasi distinte permette di bloccare il tempo sul cambiamento di stato, sulla fase di passaggio da uno stato ad un altro, mostrando il processo ciclico della trasformazione del paesaggio. « Il tempo fotografico è un tempo fratturato, non lineare. Contrariamente al cinema o al romanzo, la fotografia è incapace, salvo in alcuni casi particolari, di dare una versione continua e causale del mondo. Per l'interruzione del tempo e la ricostruzione formale che effettua, la fotografia è in ciascuna di queste ricorrenze una sorta di catastrofe – un punto o una soglia critica, luogo di ritorno dove si effettua una trasformazione radicale delle informazioni »¹⁰⁵. La soglia critica è costituita dalla transizione da uno stato all'altro, che si trovano compressi nella temporalità fotografica.

Andrea Botto s'interessa, nel suo lavoro, all'esplorazione del passaggio di stato dei luoghi (Fig. 34). La sua azione fotografica mostra la totale contemporaneità seguendo l'azione di trasformazione eventuale. La ricerca visiva condotta nel suo progetto *Kaboom* ritorna sul concetto di istante decisivo, senza condividere l'estetica di Henry Cartier Bresson. La rappresentazione della trasformazione spaziale è la narrazione di un momento tra due fasi, la descrizione istantanea dell'atto trasformativo sul paesaggio. I luoghi diventano il teatro dell'evento, in distruzione ma allo stesso tempo nel loro divenire. La costruzione dell'immagine teatralizza il momento. La fotografia sorda restituisce un frammento dell'esperienza istantanea nell'azione di trasformazione.

103 De Sola Morales, Ignasi. 1995. *Terrain Vague*, in *Anyplace*. Cambridge, MA. Mit Press p. 120

104 Cfr. : <http://alejandrocarterna.com/suburbia-mexicana-urban-holes/>

105 Durand, Régis. 2002. *Op.Cit.* . p. 72 (« *Le temps photographique est un temps fracturé, non linéaire. Contrairement au cinéma ou au roman, la photographie est incapable, sauf dans des cas très particuliers, de donner une version continue et causale du monde. Par l'arrêt temporel et la reconstruction formelle qu'elle effectue, elle est dans chacune de ses occurrences une sorte de catastrophe – un point ou un seuil critiques, lieu de retournement où s'effectue une transformation radicale des données*», traduzione dell'autore)



(Fig.34) Kaboom - Pieve Emanuele ©Andrea Botto, 2011



ESPERIENZA
FOTOGRAFICA

atto spazializzato

sensibilità tecnica
ricerca della distanza

atto spazializzatore

dimensione visiva - la carta ed il disegno
dimensione corporea - il camminare e la macchina

● AZIONE FOTOGRAFICA

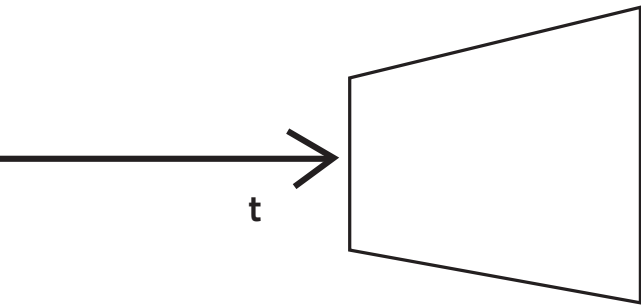
RISULTATI ●

documento
archivio

statuto dell'immagine

immagine esposta - formato
immagine stampata - serie/sequenza
immagine digitale - il consumo

contesto bidimensionale



inquadratura
frammentazione

P
R
O
D
U
Z
I
O
N
E

D
I

P
A
E
S
A
G
G
I
O

3. Il Sulcis - soggetto dello sguardo fotografico

L'evoluzione del paesaggio, secondo un movimento temporale lineare, impone di esplorare la sua rappresentazione ottenuta nell'immagine prendendo in considerazione il fattore tempo. Infatti, la registrazione fotografica mostra le tappe successive di una trasformazione continua del paesaggio che permette di « (...) sintetizzare un movimento o un'evoluzione troppo lenta per poter essere afferrata dall'occhio »¹.

Prima di testare concretamente sul Sulcis un'esperienza capace di agire sulla trasformazione del territorio, è necessario conoscere le stratificazioni visive dei luoghi oggetto della ricerca. L'immagine, nel suo statuto di archivio, si rivela essere un potente strumento che permette di analizzare il cambiamento continuo del paesaggio. La fotografia nella sua moltitudine di sensi è concepita in questo caso di studio specifico come materia di riflessione, come un oggetto bidimensionale da interrogare, ma che pone degli interrogativi a sua volta. Il potere informativo delle immagini si esprime al meglio accentuando la distanza temporale tra il momento della rappresentazione ed il momento della contemplazione². La ricerca, dunque, interroga le immagini come oggetti capaci di produrre dei segni visivi da codificare. Questa codificazione da luogo ad un aggiornamento continuo della nozione di paesaggio, che rimanda all'universo della percezione, in particolare alla percezione visiva, e quindi all'appropriazione estetica.

Lo studio delle stratificazioni visive sul Sulcis permette di acquisire informazioni

1 Lebart, Luce. 1997. *La restauration des montagnes* in *Études photographiques*, 3 | Novembre 1997
Documento in linea: <http://etudesphotographiques.revues.org/96> (« synthétiser un mouvement ou une évolution trop lente pour être saisie par l'œil », traduzione dell'autore)

2 Cfr. Ligon, Olivier. 2001. *Op. Cit.*

necessarie per sviluppare una pratica fotografica cosciente dell'identità del territorio. Si tratta di condurre un'esperienza dell'immagine su due livelli, da un lato l'esperienza delle immagini realizzate da una serie di fotografi che hanno frequentato il Sulcis in una prospettiva storica; dall'altra l'esperienza di produzione personale tesa ad affermare il ruolo attivo della fotografia sul territorio.

Questa doppia esperienza fotografica permette di elaborare un progetto di ricerca sul Sulcis: le immagini prodotte durante tre anni di attività sul campo mostrano i luoghi nel loro stato attuale, nell'attesa di una riconversione.

3.1 Ricostruzione delle stratificazioni visive

La ricostruzione delle stratificazioni si ottiene attraverso una iniziale conoscenza dell'evoluzione storica dei luoghi che permette di ricontestualizzare gli eventi. L'esperienza visiva del territorio evoca una relazione al tempo particolare: « Il problema è complesso, perché le immagini implicano una durata che va oltre il tempo che rappresentano o documentano »³. Un primo cambiamento della struttura territoriale investe la zona del Sulcis a partire della metà del XIX secolo. A quest'epoca il territorio passa bruscamente dalla statuto di *no man's land*⁴ ad un momento di forte modernizzazione, che si materializza con un intervento di rivoluzione della struttura spaziale. Le ragioni di questo rapido cambiamento sono legate alle necessità del Regno d'Italia di promuovere uno sviluppo industriale dell'estrazione mineraria. La violenza di un impianto industriale *ex - nibilo* ha lasciato una cicatrice profonda sul territorio rurale, un'impronta indelebile che segna attualmente l'immagine e l'immaginario di un passato recente definito dall'attività di sfruttamento minerario. Il destino di una consumazione rapida, sottomessa alla logica colonizzatrice, mette in luce come il Sulcis sia stato vittima di uno sviluppo giustificato da una promessa di modernità. La prima metà del XX secolo segna la chiusura progressiva del settore industriale. La

3 Didi-Huberman, George. 2008. *Image, événement, durée* in *Images re-vues*, fuori serie 1 | 2008 Documento in linea:

<http://imagesrevues.revues.org/787> (« *Le problème est complexe, parce que les images impliquent une durée qui va bien au-delà du temps qu'elles représentent ou qu'elles documentent* », traduzione dell'autore)

4 Braudel, Fernand. 1993. *La méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II, 1: La part du milieu*. Paris. *Librairie générale française*. pag.183 (« *A plus forte raison dans les autres, en Corse et en Sardaigne où l'on a déjà signalé le triomphe d'une économie pastorale primitive, dans les hauts pays de Chypre où, comme dans les montagnes de Crète, s'étend un des no man's land les plus caractéristiques de Méditerranée, refuge des pauvres, des bandits, des hors-la-lois* », traduzione dell'autore)

zona sprofonda in un momento di crisi economica che condivide con altri territori post industriali. Un processo naturale che coinvolge tutti gli stabilimenti industriali e le fabbriche inserite in un contesto rurale, che « (...) nascono, si sviluppano, declinano e per la loro mancanza di adattamento ai cambiamenti tecnici e/o socio – economici, finiscono per chiudere. Questo ciclo quasi inevitabile conduce alla formazione di aree industriali dismesse e, più o meno rapidamente, a dei tentativi più o meno riusciti di riconversione»⁵. Il tempo di evoluzione, o meglio di riconversione è strettamente legato alla sensibilità di trasformazione di un territorio preciso. La posizione particolare del Sulcis lo rende « (...) uno spazio che conserva le vecchie forme industriali, molto di più che in città dove i cambiamenti sono in generale più rapidi e molto più bruschi, soprattutto nel campo economico e quindi industriale. Al contrario, le forme industriali più vecchie possono ancora essere più sensibili nelle campagne, là dove in città, distruzione e rinnovazione sono più frequenti »⁶.

Il passato industriale del Sulcis suggerisce di intraprendere l'analisi del territorio a partire dalla fotografia istituzionale. La committenza industriale ha creato un'immagine del territorio sulla base di alcune esigenze ufficiali e su dei codici visivi di propaganda. L'interesse specifico della ricerca è rivolto alla creazione di un luogo di produzione industriale attraverso lo studio delle immagini protagoniste di un processo di trasformazione. Le fotografie selezionate per questo studio sono delle immagini globali, che descrivono una relazione intima con i luoghi partendo da una posizione di dominazione, da una volontà di sottomissione dello spazio alle esigenze umane.

La fotografia industriale veicola il potere informativo delle immagini in modo da

5 Edelblutte, Simon et Legrand, Johann. 2012. *Patrimoine et culture industriels en milieu rural* in *Revue Géographique de l'Est* vol.52/3-4 | 2012 Documento in liena: <http://rge.revues.org/3683> (« (...) naissent, se développent, déclinent et faute de s'adapter aux changements techniques et/ou socio-économiques, finissent par fermer. Ce cycle quasiment inéluctable amène à la constitution de friches industrielles et, plus ou moins rapidement, à des tentatives inégalement réussies de reconversion », traduzione dell'autore)

6 *Ibid.* (« (...) un conservatoire de formes industrielles anciennes, beaucoup plus que la ville où le changements sont en général plus rapides et plus brusques, notamment dans le domaine économique et donc industriel. Ainsi, les formes industrielles très anciennes peuvent être encore sensibles dans les campagnes, là où en ville, destructions et rénovations sont fréquentes », traduzione dell'autore)

organizzare il pensiero secondo un'ottica di propaganda⁷, del committente non eliminando comunque la soggettività interpretativa del fotografo. Questa tipologia di immagini è messa in relazione con i lavori indipendenti di numerosi fotografi che hanno scelto il Sulcis come campo di ricerca visiva.

Il corpus di ricerca costituito dalla pubblicazione di tre volumi sulla fotografia in Sardegna⁸ costituisce base teorica per affrontare lo studio della rappresentazione fotografica della Sardegna in generale e del Sulcis nello specifico, a partire da uno sguardo esterno. Tuttavia questa ricerca propone di incrociare le interpretazioni di uno sguardo esterno alle esperienze di sguardo interno sul territorio del Sulcis.

Lo studio ha messo in luce tre momenti successivi nella storia del Sulcis che permettono di spiegare l'evoluzione della sua immagine :

- il momento dell'industrializzazione. Una vista di insieme sul Sulcis durante il periodo d'attività industriale più intenso che coincide con il momento della scoperta della fotografia. I viaggi di esplorazione sono al centro di questa fase dell'esperienza. Lo sguardo straniero rivela la sua sensibilità nella costruzione di un'immagine, o meglio di un immaginario della Sardegna.
- L'epopea del carbone. L'esperienza di Carbonia sotto il regime fascista si conferma come l'apoteosi di una rappresentazione istituzionale di rinnovamento del territorio. L'influenza delle avanguardie artistiche produce uno sguardo

7 Secondo Carlo Arturo Quintavalle la fotografia industriale è un genere «che si modella sulla precedente tradizione ottocentesca, attingendo al ritratto, alla documentazione storico-artistica, al paesaggio e alla rappresentazione monumentale, cui possiamo aggiungere però le immagini, tutt'altro che ingenui, per l'organizzazione del pensiero e per le strategie adottate in diversi contesti minerari sardi » in Miraglia, Marina, Faeta, Felice, Di Felice, Maria Luisa. 2008. *Op.Cit.*

8 Cfr.: Miraglia, Marina, Faeta, Felice, Di Felice, Maria Luisa 2003. *La Fotografia in Sardegna : lo sguardo esteno. Gli Anni del Dopoguerra*, Ilisso, Nuoro Miraglia, Marina, Faeta, Felice, Di Felice, Maria Luisa. 2008. *La Fotografia in Sardegna : lo sguardo esteno 1960 – 1980*, Ilisso, Nuoro. Miraglia, Marina, Faeta, Felice, Di Felice, Maria Luisa. 2008 *Op. Cit.*

Il lavoro offre uno studio selettivo sui fotografi continentali, scelti come chiave interpretativa per ricostruire l'immagine della Sardegna.

autonomo di codici visivi del pittorialismo, che afferma l'autonomia del linguaggio fotografico.

- Il paradosso contemporaneo del paesaggio sardo, che vede la sua immagine divisa tra la produzione di stereotipi di un territorio immerso in un contesto rurale e la volontà di affermarne la sua modernità. Sulla base di questa constatazione il Sulcis diventa il territorio concreto e la metafora di una riflessione più vasta sulle problematiche contemporanee delle mutazioni dei contesti rurali e periferici. Un pretesto per poter misurare il tempo di reazione delle isole, la cui inerzia territoriale si fonda sulle caratteristiche geografiche particolari, all'impulso di trasformazione.

3.1.1. Espressione della modernità industriale

La ricchezza del territorio sardo, alla periferia dei grandi interessi economici – commerciali del Mediterraneo, diventa alla metà del XIX secolo la destinazione di numerosi viaggi, che manifestano un nuovo interesse speculativo sulla Sardegna e sul Sulcis in particolare⁹.

L'analisi delle espressioni del progresso industriale individua differenti concezioni visive del Sulcis, a partire da una prima rappresentazione ufficiale sulla miniera di piombo di Monteponi. In seguito il codici fotografici degli Alinari creano una nuova icona del paesaggio sulcitano attraverso la produzione di un'immagine da cartolina. L'atelier Alinari forma numerosi operatori fotografici, tra cui Ernesto Pizzetti, che si installa in Sardegna. Il suo lavoro partecipa alla formazione di uno sguardo interiore

⁹ Roissard de Bellet, Eugène. 1884. *La Sardaigne à vol d'oiseau en 1882*, Plon Nourrit, Paris. (« *En parlant scories, qu'il nous soit permis de rappeler une visite que la notoriété attachée depuis au voyageur a rendu assez importante pour que le souvenir se soit perpétué à l'instar d'une tradition dans le district minier si considérable d'Iglesias. On vous le donnerait en mille que vous ne devriez jamais quel fut ce Français qui le premier de ce siècle a affronté le voyage de la Sardaigne, alors qu'il était si difficile d'y aborder et qu'il était guère plus commode de parcourir l'île à l'intérieur. Il s'agit pourtant d'un grand écrivain, d'un romancier célèbre, M.Hde Balzac* », traduzione dell'autore)

sull'isola e sulle industrie del Sulcis.

Monteponi¹⁰, storicamente caratterizzata da una attività di estrazione mineraria, è a metà del XIX secolo l'epicentro di un processo di industrializzazione che sconvolge la struttura del Sulcis. Il polo di estrazione di piombo argentato situato non lontano dalla cittadina di Iglesias, diventa il protagonista delle prime campagne fotografiche a carattere industriale, incaricate di mettere in evidenza lo sviluppo di un sito rurale. Le ragioni di un investimento economico importante sono duplici. Da un lato la Sardegna, «appendice incerta dell'Italia»¹¹ ha una posizione strategica, dal punto di vista geografico e politico, nel processo di unificazione dell'Italia. Il governo monarchico manifesta una volontà di affermare la sua presenza sul territorio attraverso delle opere capaci di veicolare l'opinione popolare¹², una propaganda fondata sulla continua promessa di uno sviluppo. Dall'altro lato, la ricchezza del suolo permette di attivare una dinamica di sfruttamento industriale.

La questione dello sviluppo rurale della Sardegna è una delle missioni politiche di Quintino Sella, figura profondamente legata alla diffusione della fotografia in Italia¹³. Sella è un uomo di scienze esatte, che ritrova nell'esattezza della fotografia le possibilità di un utilizzo pratico. Il suo cerchio di conoscenze contribuisce a rinforzare la sua sensibilità culturale verso questo nuovo mezzo. Una profonda amicizia lega Sella a uno dei pionieri della fotografia italiana: Vittorio Besso.

Il lavoro di Besso si occupa di rappresentare le trasformazioni del paesaggio in relazione alle attività politiche del Regno d'Italia, un incarico ufficiale che gli permette di ottenere

10 *Ibid.* (« De toutes les mines que nous allons passer en revue dans ce paragraphe , la plus considérable est celle de Monteponi dont les chantiers se trouvent environ à 3 kilomètres d'Iglesias sur le coté ouest de la route nationale qui de cette ville, en dépassant par Gonnesa, va aboutir vers le fond du golfe de Palmas. La mine de Monteponi est avec celle de Montevecchio la plus ancienne de l'Ile ; elle est la plus importante de sa catégorie », traduzione dell'autore)

11 Giovanni Murgia. 2007. *Giuseppe Mazzini e La Sardegna. Un'appendice Molto Incerta dell'Italia.* dans *Malta and Mazzini. Proceeding of history week.* La Valletta. Simon Mercieca

12 *Ibid.*

13 Quintino Sella è stato un ministro delle finanze che ha fatto parte del Governo di Urbano Rattazzi, Alfonso La Marmora et Giovanni Lanza. Il fratello Giuseppe Venanzi Sella è l'autore del primo libro in italiano sulla tecnica della fotografia : *Il Nuovo procedimento fotografico* pubblicato nel 1858.

il titolo di Fotografo del Re d'Italia¹⁴. Durante il suo primo viaggio in Sardegna la missione prevede di documentare il cantiere di realizzazione di una linea di ferrovie. In occasione del suo secondo viaggio (1860 circa) realizza invece un reportage industriale di 45 immagini sulla miniera di Monteponi.

Besso presenta la miniera di Monteponi come il simbolo di un lavoro statale d'innovazione della regione che si fonda su un nuovo sistema economico industriale. Le sue immagini mostrano un'esaltazione della modernità, concetto che il Regno d'Italia tenta di sottolineare a più riprese.

La frequentazione della miniera da parte di differenti fotografi tra il 1875 e il 1890 mostra l'evoluzione della sua rappresentazione. Il confronto tra le immagini dei due fotografi Carlo G. Polozzi e Vittorio Besso, pionieri nell'esplorazione fotografica del Sulcis, mostra un'evoluzione delle strutture produttive di Monteponi nei venti anni di lavoro più intenso della miniera (Fig. 35 | Fig. 36 | Fig. 37). I due fotografi scelgono un punto di vista simile che permette di esaltare la dimensione dell'intervento industriale, contestualizzandone geograficamente la localizzazione nel territorio. Un lavoro visivo su due soggetti antitetici, la collina selvaggia e il complesso industriale, mostra il contrasto tra l'artificio e la natura, attraverso un'espressione della dominazione territoriale. L'allontanamento di Besso dalla miniera rappresenta una ricerca di visione panoramica che permette di raggruppare il nuovo complesso industriale attraverso un processo di giustapposizione di due frammenti fotografici.

Le immagini di Monteponi rompono la tradizione rappresentativa della Sardegna che era focalizzata sulla contemplazione romantica del paesaggio, come quella che si può ritrovare negli scatti del viaggio esplorativo di Edouart Delessert¹⁵. La rappresentazione della miniera permette di affermare il desiderio e la volontà di modernità. Tuttavia le illustrazioni fotografiche sono impostate su dei parametri estetici legati all'esaltazione di un territorio selvaggio, ancora da scoprire attraverso le immagini.

14 Titolo conferitogli dal Re Vittorio Emanuele II nel 1880.

15 Il viaggio in Sardegna di Edouart Dessert nel 1854 fu la prima esplorazione fotografica della Sardegna.

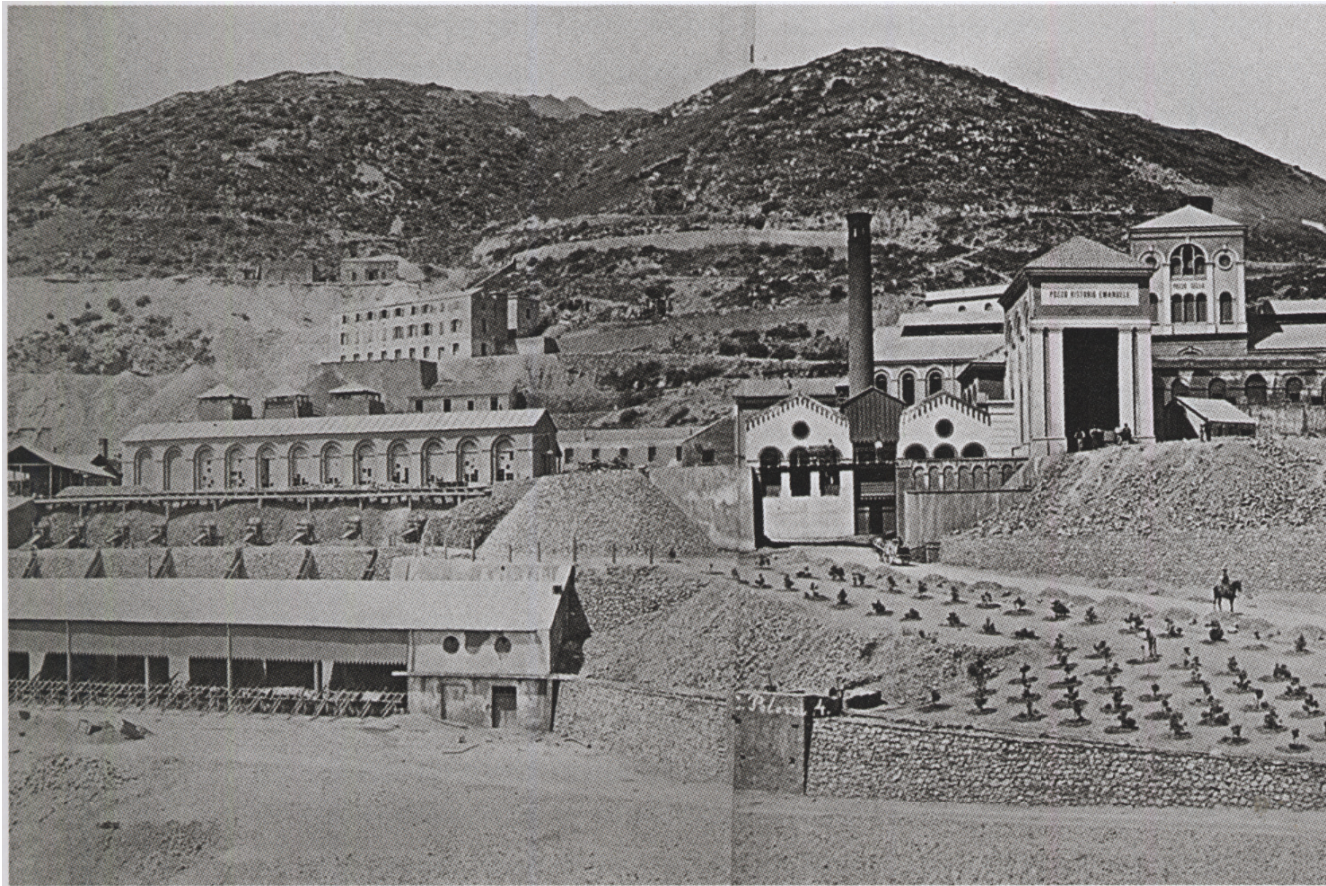
La scelta del punto di vista della miniera di Monteponi offre a Carlo G. Polozzi la possibilità di esplorare, attraverso lo sguardo fotografico, l'ambiente che lo circonda. Timidamente appaiono nella fotografia le strade del sistema minerario del Sulcis. Questa immagine mostra un impercettibile interessamento per la modernità industriale, in quanto l'accento è posto su un codice espressivo di matrice pittorica. Le preoccupazioni di comprendere in maniera profonda il territorio si materializzano nella scelta di un punto di vista elevato rispetto allo sguardo umano. La curiosità visiva di Polozzi mostra la natura del Sulcis nel suo doppio significato d'identità e di realtà.

Un'analogia visiva si produce nell'affrontare l'analisi comparativa tra l'immagine di Polozzi e quella realizzata dall'atelier Alinari tra il 1920 ed il 1930¹⁶. L'Atelier fotografico Alinari creato da Leopoldo Alinari a Firenze nel 1852, si occupa durante settanta anni, della produzione d'immagini sui monumenti storici, i paesaggi e più in generale, della costruzione di una visione dell'italianità attraverso un imponente studio antropologico e paesaggistico. Numerosi operatori e stampatori anonimi, tra i quali il già citato Carlo Polozzi, hanno lavorato per la famiglia Alinari. I fratelli Alinari fotografi editori devono il loro successo alla creazione di una vera e propria impresa di produzione d'immagini per la diffusione (la stampa, le guide turistiche, gli studi). La loro opera di catalogazione sistematica del patrimonio italiano, resta la più vasta e la più importante nella storia della rappresentazione fotografica del paese. In Italia nessuna iniziativa pubblica è comparabile a questa attività a causa di un ritardo rispetto agli altri stati nell'affermazione della società borghese¹⁷. L'attività di pubblicazione ha permesso una grande diffusione delle loro immagini. Le caratteristiche tecniche di ripresa degli Alinari hanno creato un vero e proprio stile¹⁸, che ha caratterizzato la formazione

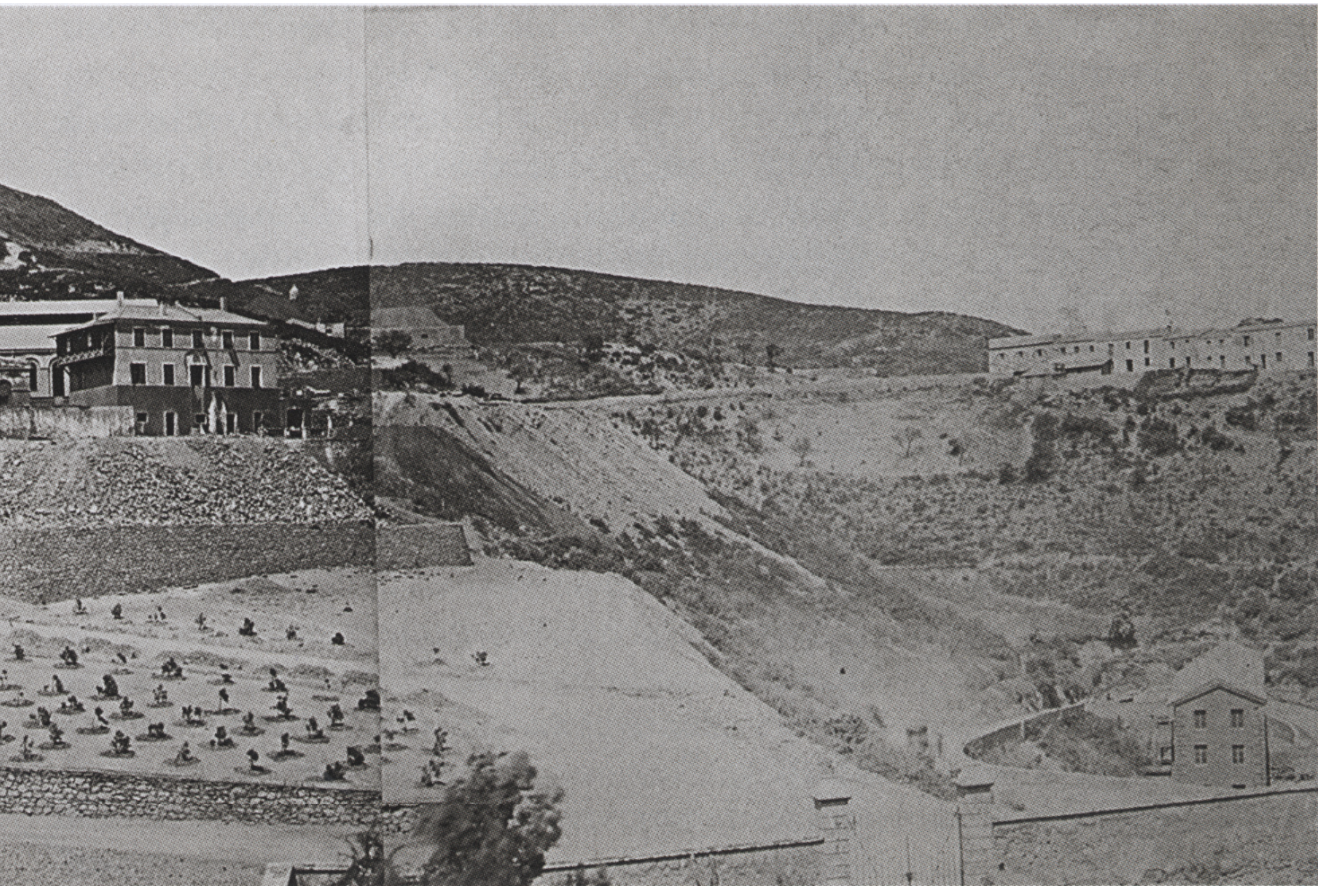
16 L'assenza di informazioni precise sulla attività lavorativa di Carlo Polozzi non permettono di poter comprendere il suo statuto presso l'Atelier Alinari e la paternità esatta della fotografia.

17 Valtorta, Roberta. 2008. *Il pensiero dei fotografi: un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*. Milano. Mondadori Bruno.

18 Cfr. Giovanna Calvenzi, *Gli Alinari. Storia Di Una Dinastia e Di Un Archivio Fotografico*. dans *Rassegna* n.40. Milano. Editrice Compositori



(Fig.35) Vista della miniera di Montepioni ©Carlo Polozzi, 1875



Ricostruzione delle stratificazioni visive



(Fig.36) Vista della miniera di Montepioni ©Vittorio Besso, 1893(?)



(Fig.37) Vista della miniera di Montepioni ©Vittorio Besso, 1893(?)



(Fig.38) Vista panoramica su Gonnese ©Carlo Polozzi, 1875



(Fig.39) Cartolina, vista panoramica su Gonnese
©Archive Alinari

visiva di differenti generazioni di italiani.

I codici di produzione dell'atelier fotografico Alinari sono coerenti con l'immagine del Sulcis realizzata nel 1920. Questa immagine è ricca di dettagli, con una luce diffusa che permette di effettuare una lettura attenta degli elementi del paesaggio, discostandosi da un approccio documentario. Il simbolismo unifica la collina ed il mare in una visione armonica ed estetizzante (Fig. 38). La qualità tecnica propria dell'immagine è legata ad un'esigenza commerciale per la produzione di immagini¹⁹. L'immagine di qualità prodotta sul Sulcis subisce una colorazione manuale che trasforma il suo statuto in cartolina postale, diventando un'icona del paesaggio nel quale la miniera come struttura industriale è un segno leggero che lo organizza senza invaderlo (Fig. 39). Si tratta della rappresentazione di un equilibrio, tra l'artificio e la natura. La contemplazione del paesaggio è l'espressione di un gusto comune che mostra la rappresentazione di un *souvenir* sardo.

In questo periodo storico il viaggio esplorativo costituisce l'unico mezzo per conoscere visivamente il Sulcis. La perlustrazione fotografica divide il suo interesse tra documentazione della trasformazione moderna ed il fascino romantico per il suo carattere selvaggio e rurale. Il desiderio di scoperta è al centro di un approccio fotografico che le prime rappresentazioni del Sulcis condividono con i pionieri dell'Ovest americano. Il concetto di *Wilderness*²⁰ è declinato in Sardegna in maniera particolare secondo una diversa scala e una differente condizione geografica. Differentemente dall'esperienza dei pionieri fotografi che si concentrano sulle rovine classiche italiane, il paesaggio sardo offre un caratteristico aspetto selvaggio. Si tratta di « immagini moderne di un mondo antico»²¹. Evitando di ritornare sulla poetica dell'arcaismo, la cristallizzazione nel tempo della sua storia permette di comprendere alcune fasi fondamentali di un tempo recente.

19 Giovanna Calvenzi afferma che: « dalle lastre Alinari nasce anche la cartolina illustrata, per anni il più diffuso mezzo di comunicazione visiva » in *Ibid.*

20 Cfr. Rosenblum, Naomi. 1992. *Op. Cit.*

21 Cfr. Pelizzari, Maria Antonella. 2011. *Percorsi della fotografia in Italia*. Milano. Contrasto DUE

Ricostruzione delle stratificazioni visive



(Fig.40) Scavo Cungianus ©Vittorio Alinari, 1913



Ricostruzione delle stratificazioni visive



(Fig.41) Miniera Sulcis ©Ernesto Pizzetti

L'entusiasmo per la novità, per i tratti di un paesaggio ancora vergine, si mischia all'esaltazione per un'impronta moderna di organizzazione dello spazio. La fotografia di Vittorio Alinari a Monteponi è emblematica di uno spirito diviso tra la descrizione di una riconfigurazione integrale del territorio e l'ispirazione dei tratti di un luogo vergine (Fig. 40). La costruzione artificiale del paesaggio si trasforma in un contesto idillico e la figura umana è letteralmente schiacciata dalla rappresentazione alla scala territoriale. L'organizzazione artificiale imposta al territorio si fonde con lo sfondo. Questa dialettica di contrasto sintetizza perfettamente la struttura spaziale del Sulcis, la cui identità si divide da sempre tra uno sforzo evolutivo ed un carattere selvaggio del territorio.

Le caratteristiche dello stile Alinari si radicano sul territorio grazie alla presenza di Ernesto Pizzetti, uno degli operatori dell'atelier di Firenze che stabilisce alla fine del XIX secolo il suo laboratorio fotografico ad Iglesias. Pizzetti è il primo fotografo a rappresentare il Sulcis con uno sguardo interno. Grazie all'assenza di concorrenza diretta, si afferma da subito come fotografo per ritratti delle famiglie borghesi locali, per essere in seguito incaricato di rappresentare l'evoluzione del sistema industriale del Sulcis. La modestia di un semplice fotografo – artigiano di un villaggio della Sardegna sconvolge lo sguardo sulle miniere di questo territorio. Il suo lavoro non partecipa alla scoperta di un Sulcis attraverso i viaggi di esplorazione. Le immagini di Pizzetti si trasformano in un approccio analitico della complessità del territorio visto dall'interno (Fig. 41). Paesaggio umano e paesaggio costruito costituiscono il campo di attività di Pizzetti sui quali ha orientato un nuovo sguardo caratterizzato dalla specificità di una relazione profonda al luogo. Le immagini che restano della sua produzione permettono di evidenziare i contrasti del Sulcis diviso tra una ricerca della modernità e un attaccamento per la tradizione, e testimoniano inoltre la grande abilità nelle tecniche di ripresa. L'analisi delle immagini panoramiche sulle miniere, realizzate da Pizzetti, mostra il suo processo di allontanamento dalla contemplazione idillica e segna il suo interesse per la definizione del dettaglio territoriale. La miniera, concepita come struttura di sfruttamento del territorio, è rappresentata come un elemento che

Ricostruzione delle stratificazioni visive



(Fig.42) Miniera Caput Acquis ©Guido Costa, 1900 (?)

traccia e compone il luogo. Pizzetti non presenta un'esaltazione monumentale, ma un'analisi precisa del sistema di integrazione della miniera nel contesto ambientale, grazie alla sua sensibilità nella ricerca visiva. Simbolicamente la chiusura dell'orizzonte può essere letta come la volontà di introspezione sul Sulcis attraverso la complessità della sua relazione all'attività produttiva.

3.1.2. L'epopea del carbone

Alla fine della Prima Guerra Mondiale, i tentativi di una modernizzazione per mezzo di una progressiva industrializzazione del Sulcis risultano ancora incompiuti. In seguito ad una prima crisi del sistema estrattivo, dovuto alla concorrenza inglese, il Sulcis vede nuovamente la sua immagine precipitare nello stereotipo del contesto rurale. In questo momento storico l'approccio pittorico regna ancora sulla produzione fotografica²². La descrizione del territorio esclude il mito della modernità estrattiva.

Il lavoro di documentazione dell'Isola realizzato da Guido Costa si fonda su uno sguardo interno fiero e rivolto all'analisi delle tradizioni locali (Fig. 42). La quotidianità della attività nella miniera di *Caput Aquas* perde qualsiasi esaltazione del lavoro meccanico. Il sistema di trasporto del carbone è solamente un pretesto per descrivere un paesaggio umano fortemente legato alla sua tradizione culturale. I costumi tradizionali delle donne in primo piano rivelano l'interesse antropologico di Costa. Il suo sguardo in accordo con l'indole sarda rifiuta la modernità, intesa come un'organizzazione nuova imposta da una logica colonizzatrice. La posizione fotografica di Costa costituisce un esempio emblematico dello sguardo interno sardo che privilegia l'esaltazione di un orgoglio arcaico, di un radicamento nella cultura locale.

Questo tipo di approccio attira inoltre l'attenzione di numerosi viaggiatori affascinati da una temporalità arcaica della Sardegna. Il quaderno di viaggio di Alfred Steinitz,

22 Zannier, Italo. 1980. *Illusion et réalité dans la photographie italienne entre les deux guerres*, in Clair, Jean, Schmedl, Wieland, Birolli, Zeno. 1980 *Les Réalismes 1919 – 1939*. Paris. Centre Georges Pompidou

accompagnato da 100 fotografie (*Die vergessene Insel*), sottolinea questo carattere arcaico dell'isola. Inoltre il viaggio dello scrittore Ludwig Mathar e del fotografo August Sander nel 1924 costituisce uno degli esempi più illustri di ricerca esplorativa di una « Sardegna ancora sconosciuta »²³.

Il fascismo rompe con questa tendenza di radicamento profondo nelle tradizioni del passato, presentandosi ideologicamente come una novità. Questo cambiamento politico prepara il Sulcis ad un nuovo tentativo di costruzione della sua modernità.

Il decennio situato tra il 1928 ed il 1940 rappresenta un momento di cambiamento radicale per il territorio sardo e per il Sulcis in particolare. Le necessità autarchiche del regime fascista impongono all'Italia di adottare un nuovo sistema energetico. In seguito a questa esigenza energetica, il Sulcis cambia interamente la sua configurazione territoriale. Carbonia, città *ex – nibilo*, dà la misura della rapidità di una nuova impronta sul territorio del Sulcis, caratterizzato dalle logiche di consumo²⁴. Questa esperienza è stato oggetto di numerosi studi che hanno permesso di mettere in risalto il valore urbanistico ed architettonico di un intervento così importante sul territorio²⁵. Nel 2011, la città ha vinto il Premio del Paesaggio del Consiglio d'Europa per il suo lavoro di valorizzazione del patrimonio urbano e dell'archeologia industriale del centro di fondazione fascista²⁶.

L'esperienza di Carbonia può essere considerata come una trasformazione generale del territorio. Contemporaneamente alla costruzione della città, sono aperti numerosi bacini di estrazione mineraria. Questo potente sistema di sfruttamento delle risorse carbonifere necessita di una connessione infrastrutturale che possa permettere il suo

23 Titolo del testo manoscritto Ludwig, Mathar, *La Sardegna, un'isola sconosciuta* contenuto nel August Sander Archiv pubblicato all'interno di Knipper, Rajka. 2009 *August Sander Sardinien, Photographien einer Italienreise 1927*. Munchen. Schirmer/Mosel

24 La fondazione della città di Carbonia fu approvata da un decreto reale n.2189 del 5 Novembre 1937 e inaugurato da Mussolini in persona il 18 Dicembre 1938.

25 Cfr. Peghin, Giorgio, Sanna, Antonella. 2009. *Carbonia : città del Novecento ; guida all'architettura moderna della città di fondazione*, Milano, Skira.

26 La commissione riunita a Evora il 20 – 21 Ottobre 2011 ha attribuito al Comune di Carbonia il Premio del Paesaggio del Consiglio d'Europa per « *Le projet Carbonia : la machine paysage* »

trasporto ed alimentare le necessità energetiche della penisola.

La complessità nella lettura del periodo fascista obbliga ad affrontare lo studio dell'occupazione monumentale del Sulcis a partire da un'inchiesta specifica sulle immagini prodotte in questo periodo, caratterizzata da una committenza divisa tra volontà estetica e vincolo documentario. La trasformazione razionalista in atto durante la dittatura fascista è accompagnata da un'organizzazione strutturale del sistema di informazione e propaganda. Come nel caso dell'avventura etiope, la realizzazione del progetto coloniale fascista dipende innanzitutto dalla manipolazione dell'opinione interna e dalla formazione del consenso popolare²⁷. Nell'ambito di un'Italia per metà analfabeta, le immagini veicolano il potere del regime. La retorica visiva del Partito Fascista è garantita dal servizio fotografico dell'Istituto LUCE. Il clima nazionalista di propaganda e di censura imposto dalla dittatura favorisce la chiusura della realtà nello schema visivo costruito a priori secondo le direttive del Ministero della Cultura Popolare (*MinCulPop*).

Il Servizio Fotografico era incaricato di ordinare, conservare e completare l'Archivio Nazionale, inoltre il suo ruolo era quello di diffondere l'immagine iconica di Mussolini e, più in generale, di costruire l'immagine pubblica dello Stato Italiano. L'attività di documentazione agisce su una doppia temporalità: sul presente, attraverso le informazioni sugli eventi e le opere realizzate dal regime, e sul futuro, in quanto si pone dal principio il problema di creare la storia del fascismo.

L'opera di costruzione di un monumento visivo impone la selezione degli eventi degni di essere rappresentati. L'estrazione del carbone nel Sulcis diventa un'attività, tra le altre, che necessita di una propaganda capace di costruire e mantenere il consenso popolare.

Il viaggio di Mussolini in Sardegna da l'occasione ai fotografi anonimi dell'Istituto LUCE di associare l'immagine di questa evoluzione monumentale alla figura del

27 Cfr. Schwarz, Angelo. 1998. *L'Italie fasciste. La photographie et l'état dans l'entre deux guerres*, in Lemagny, Jean-Claude, et Rouillé, André. 1998. *Histoire de la photographie*. Paris. Larousse

Ricostruzione delle stratificazioni visive



(Fig.43) Carbonia ©Giuseppe Pagano, 1939

dittatore. Il regime ha bisogno di immagini banali, non troppo cariche di riferimenti culturali. Per questa ragione l'umile lavoro dei tecnici di ripresa dell'Istituto LUCE manifesta raramente un'emancipazione rispetto ai codici visivi imposti dal linguaggio della dittatura. Tuttavia il fervore culturale che caratterizza il periodo delle avanguardie influenza la produzione di nuove icone visive del territorio. La pratica del Servizio Fotografico ufficiale stabilisce una relazione con i codici visivi delle avanguardie, mettendo da parte alcuni tratti di una rappresentazione classicista.

Le torri di manovra della Grande Miniera di Serbariu diventano il soggetto di numerose fotografie. La loro forma crea una nuova identità del territorio. Lo sviluppo in altezza delle torri permette un dialogo visivo con la città di Carbonia e crea una relazione con il campanile della chiesa. Gli elementi dell'industria disegnano una nuova identità per il territorio, testimoni di un ordine legato al progresso del carbone. La monumentalità di Carbonia resta quella di un'ambiente metafisico così come l'esaltazione dell'altezza dei pozzi di estrazione ricorda il fascino per la verticalità, elemento caro alla poetica del movimento Futurista.

Giuseppe Pagano, una delle principali figure dell'architettura italiana del novecento, nella veste di fotografo e reporter degli avvenimenti che si stavano sviluppando nel territorio sardo verso la fine degli anni trenta, incarna una relazione stretta con i codici sperimentali, che mettono in crisi il rapporto fotografico con il reale. La cultura visiva di Pagano si nutre dei riferimenti culturali della *Neue Sachlichkeit* tedesca e delle pratiche di Paul Strand in America. La sua visione non si preoccupa solamente di riprodurre la realtà, il suo sguardo esplora le potenzialità di uno strumento che era restato fino a quel momento legato ai codici visivi di una prospettiva classica – rinascimentale (Fig. 43).

La sua curiosità per l'utilizzo della fotografia si manifesta durante la preparazione di un'esposizione sull'architettura vernacolare italiana, organizzata per la Triennale di Milano nel 1936. Enunciando sotto il titolo di « cacciatore di immagini » la sua intuizione di foto – amatore, Pagano comincia a servirsi di questa azione con un approccio utilitaristico / documentario. L'attività compulsiva di Pagano si impregna di una volontà di catalogare / classificare un pensiero visivo che permetta di scoprire

Ricostruzione delle stratificazioni visive



(Fig.44) Miniera Seruci ©Ferdinando Pizzetti, 1950 (?)

un'Italia nascosta. Più precisamente la sua volontà è quella di costruire una nuova conoscenza critica del territorio a partire dal patrimonio culturale anonimo e diffuso²⁸. L'azione di Pagano distrugge l'immagine dell'Italia fondata sui caratteri monumentali degli Alinari²⁹. Il suo viaggio in Sardegna è in parte giustificato dalla produzione di materiali fotografici per la Mostra dei minerali autarchici italiani realizzata nel 1938. Le esposizioni confermano il ruolo della fotografia nella propaganda politica del regime fascista. La logica dell'epoca interpreta la fotografia come strumento importante per la comunicazione visiva.

La rappresentazione del paesaggio del Sulcis nelle immagini di Pagano si traduce in una sensibilità capace di esplorare i tratti più profondi della trasformazione territoriale. Pagano non opera una poetica di contrasti tra differenti temporalità che coabitano il territorio. Le sue immagini del Sulcis testimoniano la volontà di affrontare un'analisi del presente: ne approccio nostalgico ne illusione per un futuro moderno, le sue fotografie restituiscono l'estattezza della trasformazione in corso. La nuova relazione con la realtà, attraverso il formato quadrato della sua *Rolleiflex*, è ottenuto grazie ad un effetto di armonia composita dell'immagine, che non esiste prima dell'intervento del fotografo. L'incertezza dell'identità del paesaggio si manifesta con tutta la bellezza di un'organizzazione dello spazio che ricalca la volontà documentaria di Renger – Patzsch. L'essenziale della ricerca visiva di Pagano si concentra sui segni lasciati dall'uomo sul territorio. Il presente vissuto nelle sue immagini permette di mettere in mostra il momento di transizione del luogo, un istante prima della sua dominazione totale ed un istante dopo il suo stato naturale.

L'immagine della rivoluzione del carbone si fonda sul lavoro dei fotografi che partecipano alla costruzione del paesaggio industriale seguendo le circostanze più importanti di questa rapida fase di cambiamento della struttura territoriale. La loro presenza sull'isola è segnata da alcuni episodi particolari che sono degni di essere

28 Pagano, Giuseppe. *Il cacciatore di immagini* dans De Seta, Cesare. 1979. *Giuseppe Pagano Fotografo*. Milano. Electa

29 Cfr. Maria Antonella Pelizzari. 2011. *Op.Cit.*

Ricostruzione delle stratificazioni visive



(Fig.45) Cantiere centrale elettrica ©Ferdinando Pizzetti, 1964

rappresentati.

Al contrario, il lavoro di Ferdinando Pizzetti è radicato nel Sulcis. Il suo sguardo si nutre di questo sconvolgimento nella creazione di una nuova struttura territoriale, oltre che della necessità di un adattamento della rappresentazione. Fotografo del Sulcis, Pizzetti si ispira ad un linguaggio visivo delle avanguardie ricercando il processo di astrazione nella forma simbolica (Fig. 44). Nella sua attività è influenzato dalle nuove possibilità fotografiche, rispettando comunque la necessità di una committenza industriale che lo coinvolge nella promozione e nella comunicazione dell'epopea industriale. La sua pratica, ispirata alla ricerca dell'astrazione, resta ad ogni modo fedele alla documentazione di una nuova monumentalità. L'assenza di dettaglio rivela l'esigenza istantanea nell'azione fotografica di Pizzetti. La plasticità dell'immagine mostra i riferimenti espliciti al linguaggio moderno che si emancipa dalla tradizione rappresentativa del paesaggio. L'interesse per questo momento della storia è legato all'analisi di una modalità di creazione delle immagini attraverso una citazione discreta dei nuovi codici visivi, più adeguati all'espressione fotografica che nega la poetica pittorialista.

L'organizzazione del territorio effettuata da Mussolini cambia radicalmente la relazione del Sulcis con il mare. La nuova configurazione del territorio realizza una forte connessione con la penisola. Sant'Antioco e Portovesme, villaggi della costa diventano i due punti di contatto del Sulcis. Pizzetti realizza un'immagine emblematica del trasporto del carbone fino alle navi, mostrando la conquista del territorio. La dimensione estetica di questa immagine si interessa in maniera particolare alla valorizzazione simbolica di un contatto tra elementi diversi. Il mare e la terra sono uniti dalla costruzione della modernità industriale. La presenza dell'uomo traduce un desiderio di comprensione di questo spazio estremamente caricato di simbologia per gli abitanti delle isole in generale.

L'epilogo dell'avventura del carbone è segnato dalla chiusura della Grande Miniera di Serbariu nel 1965. La costruzione della centrale elettrica di Portovesme testimonia la volontà di conservare nel Sulcis un polo industriale. Ferdinando Pizzetti documenta il

Ricostruzione delle stratificazioni visive



(Fig.46) Portovesme ©Ferdinando Pizzetti, 2001



cantiere di costruzione di una nuova promessa della modernità. La centrale elettrica è il centro dell'interesse fotografico; come una cattedrale nel deserto non esige di stabilire una relazione con il territorio, ma si impone nel Sulcis come presenza autoritaria (Fig. 44). Il lavoro di Pizzetti lascia cogliere il carattere di una propaganda industriale interessata a valorizzare la magnificenza dell'edificio in quanto oggetto scultoreo. Le nuove esigenze industriali cambiano il ruolo del Sulcis, che non si configura esclusivamente come centro di un sistema di estrazione, ma diventa un luogo strategico per le tratte marine nel Mediterraneo. In relazione ad un progresso generalizzato in tutta Italia, e sulla base di una diffusione del settore petrolchimico in Sardegna, Portovesme si configura come il centro di un nuovo modello industriale. Le immagini di Pizzetti accompagnano l'entusiasmo dello sviluppo che si fonda sul « boom economico » italiano degli anni 1960/1970. La nuova struttura di Portovesme è composta da due immagini panoramiche. Il dettaglio della Fiat 500 testimonia un orgoglio italiano per il progresso (Fig. 45).

3.1.3. Il paradosso contemporaneo del paesaggio sardo

L'identità del Sulcis, che vive attualmente una fase di crisi profonda, non può ignorare la sua localizzazione geografica: in mezzo al Mediterraneo occidentale la Sardegna costituisce un continente a parte³⁰, quasi « impermeabile » ai contatti esterni. La Sardegna e le Isole in generale sono caratterizzate da un destino comune che le divide « (...) spesso in maniera brutale tra due poli opposti, arcaismo e novità »³¹.

La rappresentazione onirica di Harry Gruyaert³² sembra lottare per una rappresentazione del Sulcis fuori dal tempo. Le sue immagini di Sant'Antioco mettono in evidenza l'arcaismo di una terra che subisce le promesse della modernità senza mai ottenerla.

30 Cfr. Braudel, Fernand. 1993. *Op.Cit.*

31 *Ibid.*

32 Gruyaert, Harry. 2003. *Rivages*. Paris, Editions Textuel

Il fotografo belga rappresenta la Baia di Sant Antico, come un luogo perduto in una temporalità incerta, dimenticando totalmente i segni di una presenza industriale. Il territorio sardo vive, nella sua rappresentazione, un paradosso sottolineato dall'analisi condotta da Andrea Botto, nel corso della sua partecipazione alla committenza fotografica *Atlante Italiano_007*. L'isolamento relativo presenta due aspetti fondamentali di una natura contrastante che vede costantemente combattere lo sviluppo contro un radicamento profondo nella sua storia. Le isole possono conservare per secoli interi le tracce di una violenza, ma allo stesso tempo possono adattarsi facilmente ad una nuova organizzazione. Come dice Fernand Braudel, esse hanno: « (...) uno strano potere di conservare, durante dei secoli, delle antiche forme di civilizzazione (...) ma allo stesso tempo esse sono capaci di accogliere un insieme di vite nuove (...) che possono integrare e mantenere intatto per più secoli restando come testimoni viventi delle rivoluzioni abolite »³³. Botto riflette sulle problematiche del territorio sardo che frequenta in maniera costante da diversi anni (Fig. 46). La sua inchiesta porta ad indagare la complessità delle stratificazioni territoriali.

« La Sardegna è uno dei luoghi dove ho percepito maggiormente la discronia tra il tempo della Natura (inteso come tempo geologico) e quello umano. Forse perchè, più che in altre parti, qui il paesaggio è sempre stato modellato in maniera più evidente dalle forze naturali, piuttosto che dall'uomo. Quest'ultimo ci ha messo molto del suo nell'ultimo mezzo secolo per recuperare e pare abbia dovuto essere all'altezza, nel senso che ha usato metodi altrettanto aspri, violenti e struggenti per piegare la terra ai suoi bisogni. Ma in Sardegna a volte ho trovato un paradosso, perchè alcuni luoghi incredibili si sono "salvati" dalla cementificazione e dal turismo di massa "grazie" alla presenza ingombrante di

33 Braudel, Fernand. 1993. *Op.Cit.* p. 178 (« *un étrange pouvoir de conserver, des siècles durant, d'antiques formes de civilisation [...] mais en même temps elles sont capables d'accueillir un pan nouveau de vie [...] qu'elles sont capables d'engranger et de garder intacte pendant plusieurs siècles restant ainsi le vivant témoignage de révolutions abolies*», traduzione dell'autore)

Ricostruzione delle stratificazioni visive



(Fig.47) Masua ©Andrea Botto, 2007

siti minerari e servitù militari »³⁴.

Il percorso di Botto non vuole proporre una ricerca di una singolarità del punto di vista ma piuttosto tende a mettere in evidenza la sua sensibilità fotografica, capace di svelare il congelamento delle zone industriali e militari del territorio sardo, fissate all'interno di una temporalità incerta. Botto evita di creare un processo di estetizzazione delle rovine industriali. Un'operazione che invece vede nelle « sculture anonime » di un passato industriale i ritratti vuoti da un vero e proprio contenuto. A questo proposito Yves Marchand e Romain Meffre in continuità con l'opera concettuale dei Becher conducono una ricerca estetica sulle rovine. Il loro lavoro sull'isola di *Gunkajima*³⁵ si caratterizza per una pratica contemplativa su un luogo legato indissolubilmente alla sua relazione al passato. Le immagini provocano un sentimento di nostalgia verso qualcosa che non esiste più, ma la ricerca formale non riesce a proporre un vero e proprio approccio critico alla trasformazione dei luoghi.

Al contrario, Davide Pagliarini propone all'interno di *Documentary Platform*³⁶ una lettura dei segni industriali, in modo da comprendere i problemi del paesaggio contemporaneo. Senza proporre una pratica di reportage, distante dagli eventi storici più importanti, l'azione fotografica è un'esperienza indispensabile per poter comprendere la struttura dello spazio. Su questa linea Angela Colonna e Stefano Ferrando presentano per il premio fotografico della Regione Sardegna un progetto intitolato *Kronos/Kairos*. Il soggetto delle loro immagini è la periferia del sistema urbano della città di Carbonia. I centri di Cortoghiana e Bacu Abis diventano i protagonisti di una ricerca fotografica che tenta di « fermare il Kronos (il tempo misurabile ma impossibile da fermare)

34 Intervista tra l'autore e Andrea Botto tenutasi nell'Aprile 2013

35 Marchand, Yves, Meffre, Romain. 2013. *Gunkajima*. Gottingen. Steidl

36 *Documentary Platform* è un sito che raggruppa dei progetti fotografici sul paesaggio contemporaneo, tra cui si trova il lavoro di Pagliarini, Davide, Sulcis. Cfr. <http://www.documentaryplatform.com/wp/?portfolio=davide-pagliarinisulcis>

ed il Kairos (il tempo in quanto istante favorevole) »³⁷. L'azione fotografica tende a interrogarsi sulla realtà del Sulcis contemporaneo cercando di identificare le tracce della storia recente.

Alla luce di queste esperienze la committenza istituzionale sui territori del Sulcis si discosta da una pratica fotografica associata alla glorificazione della modernità industriale, per concentrare la sua attenzione verso un'analisi delle logiche di consumo del territorio. Questo approccio rivela la necessità di un appello alla fotografia come strumento di analisi critica del paesaggio. I fotografi autori sono sollecitati a fornire il loro sguardo sensibile sul contesto post industriale, al fine di produrre una loro interpretazione personale.

37 Trisolino, Valentina testo per l'esposizione *L'Isola del teatro & l'isola raccontata* Montresta (IT), dal 1 al 22 agosto 2011.

Il Sulcis - soggetto dello sguardo fotografico



(Fig.48) Fatti Urbani ©Alessandro Di Naro, 2013

3.2 L'esperienza diretta sul Sulcis

L'occasione di poter lavorare direttamente sul Sulcis permette di sviluppare una metodologia di lavoro sperimentale sull'azione fotografica e sulle immagini. La ricerca propone di attivare uno sguardo sul territorio capace di influenzare le pratiche di trasformazione di questo territorio.

La situazione socio – economica che il Sulcis vive in questo momento rende inevitabile un intervento pubblico capace di dare un impulso al processo evolutivo. A partire da queste riflessioni, la Provincia di Carbonia – Iglesias ed alcuni Comuni del Sulcis – Iglesiente hanno stabilito un programma di interventi relativi al Sistema Portuale dell'area. La necessità di elaborare un progetto di riconversione deriva dalla certezza che il litorale del Sulcis può fungere da volano per uno sviluppo strategico importante in grado di lanciare una nuova fase di progresso economico e di occupazione del territorio.

Il 13 Dicembre 2010 la Provincia di Carbonia ha firmato un Protocollo di accordo con l'Università di Cagliari finalizzato all'elaborazione di un programma di interventi di carattere scientifico. L'Università di Cagliari ha quindi costituito un gruppo di lavoro multidisciplinare, capace di offrire il massimo delle competenze per la realizzazione del progetto.

Sulle basi di questa occasione concreta il DICAAR (Dipartimento di Ingegneria Civile Ambientale ed Architettura) ha mostrato un vivo interesse per intraprendere un lavoro di ricerca pratica attraverso un processo di analisi visiva del territorio che potesse consentire di porre degli interrogativi sui caratteri specifici del paesaggio del Sulcis.

A tal fine il progetto fotografico si sviluppa grazie ad una volontà interpretativa fondata sui principi di esattezza e di esaustività riguardo agli aspetti tangibili dello spazio. Un

esercizio visivo che incomincia dalla conoscenza tecnica del dispositivo meccanico per proporre, attraverso la composizione di un'immagine, un modello di trasformazione dei territori.

La fotografia è concepita come uno strumento capace di esplicitare, in maniera esatta, lo stato attuale dei luoghi e le direzioni che potrebbero prendere lo sviluppo di strategie concrete sul territorio. Questo rende necessario ricostruire un processo di rappresentazione : « Nel momento in cui, grazie alla tecnica gli uomini perdono i mezzi, per ottenere un'esperienza diretta del mondo, nel momento in cui, per poter essere padroni delle loro vite, essi dipendono dalle trasposizioni create dagli altri, la qualità di queste trasposizioni diventa fondamentale. La responsabilità dei creatori di immagini è dunque più che mai importante »³⁸. I fotografi in quanto creatori di immagini, così come gli attori tecnici che realizzano materialmente nuove configurazioni dello spazio, condividono una funzione decisiva nelle fasi dell'evoluzione del territorio.

Per ricostruire globalmente l'esperienza personale condotta su queste basi, la ricerca presenta inizialmente le fasi di sperimentazione empirica della pratica fotografica condotta sul Sulcis, rivelandone gli approcci che hanno reso possibile la realizzazione del progetto *Sulcis In Itinere*. La natura ambigua delle immagini partecipa alla costruzione di una *vision paysagère* e alla realizzazione di uno studio, visivo ed intellettuale, sui territori del Sulcis: « Allo stesso modo nel quale ci si muove in un terreno paludoso ed incerto, cercando dei pezzi di tufo o dei rami secchi sui quali i nostri piedi possono trovare un appoggio, in queste immagini, bisogna che l'occhio dello spettatore sia obbligato a cercare inquietamente la sua sicurezza»³⁹.

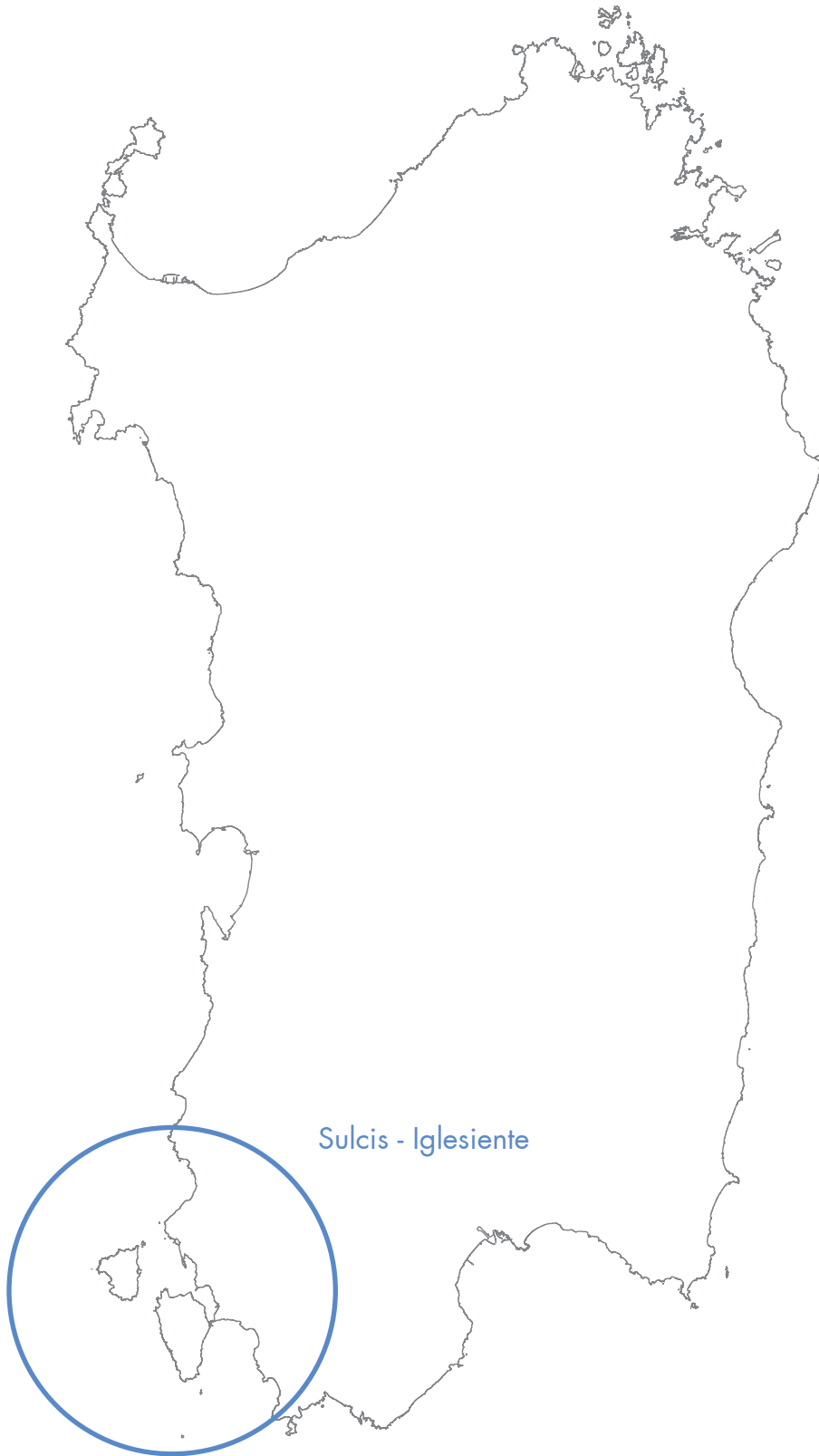
38 Basilico G. , Lатарjet B. (2003), *Op. Cit.* (« *Au moment où, grâce à la technique, les hommes perdent les moyens d'une expérience directe du monde, au moment où, pour maîtriser leur vie, ils dépendent de plus en plus des transpositions créées par des autres, la qualité de ces transpositions devient fondamentale. La responsabilité des créateurs d'images est donc plus importante que jamais* », traduzione dell'autore)

39 Renger Parzch, Vortrag Munster, *manuscrit d'une conférence*, contenuto in Olivier Lugon, *Op. Cit.* p.246 (« *De la même façon que l'on se déplace sur un terrain marécageux incertain, cherchant les morceaux de tuf et les branches sèches sur lesquels le pied puisse trouver appui, dans telles images, il faut que l'œil du spectateur soit forcé de chercher avec inquiétude sa sécurité* ».)

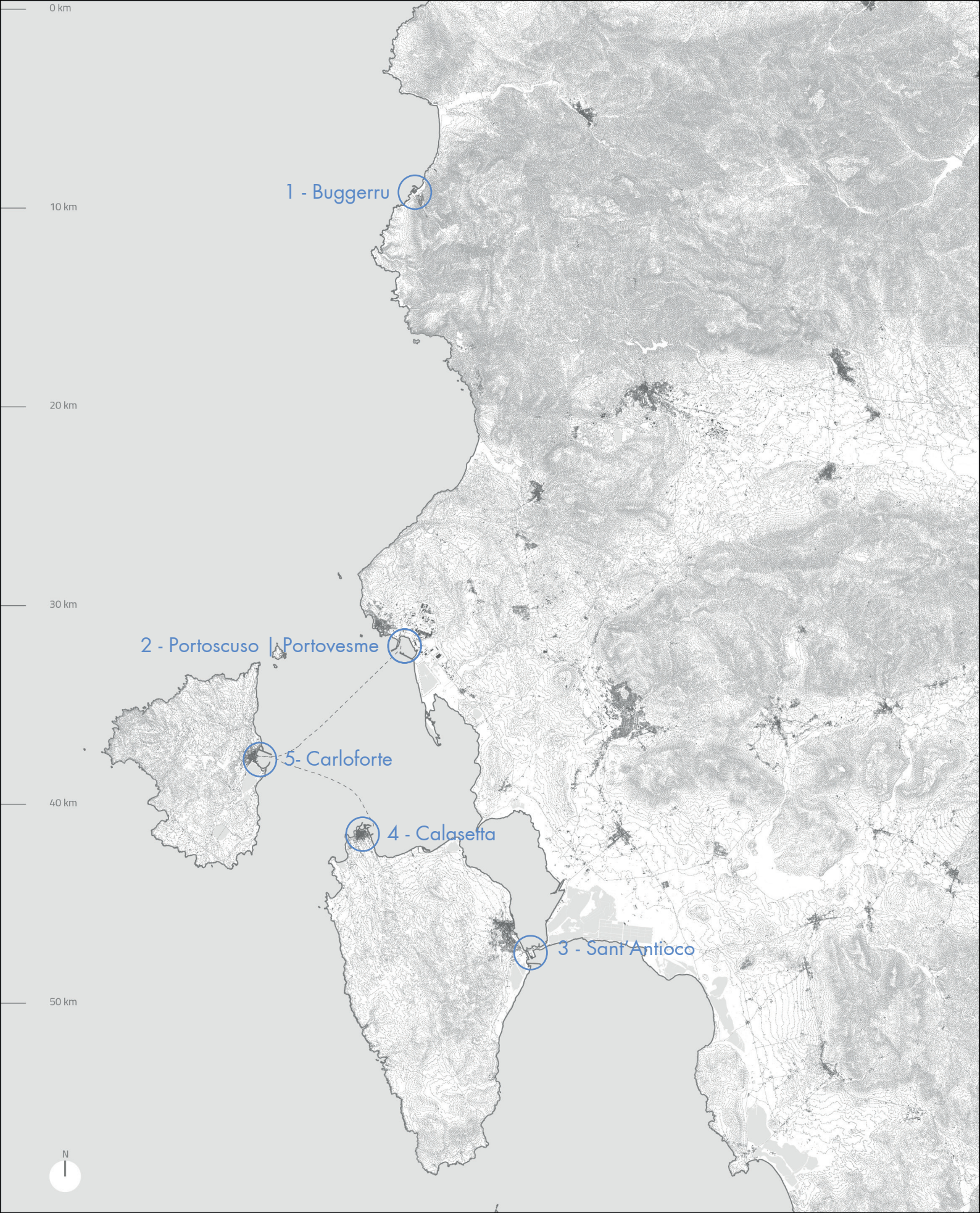
3.2.1. Sulcis. In itinere

Il risultato di questo processo di azione fotografica sul Sulcis è costituito da 540 immagini prodotte dal 26-10-2010 (data della prima ripresa fotografica) fino al 26 – 06 – 2013 (data dell'ultima ripresa). Il loro statuto di archivio ha permesso di fare evolvere il modo di interpretare il territorio durante l'avanzamento delle fasi del processo. L'intenzione di costruire un messaggio preciso sull'interpretazione personale del territorio ha condotto ad operare una selezione delle immagini, che prende forma nel contesto bidimensionale del quaderno come sequenza lungo l'itinerario da nord a sud, in modo da costruire una relazione tra i porti rappresentati. Il percorso tracciato ricalca quello dell'infrastruttura stradale, presente in maniera esplicita nelle immagini. Idealmente, attraverso tale infrastruttura si esplorano le diverse identità (*Buggerru – Portoscuso-Portovesme- Sant'Antico-Calasetta-Carloforte*) con l'intenzione di costruire un'unità visiva.

Le fotografie prodotte fissano la temporalità presente del Sulcis. Il suo stato di abbandono divide le immagini tra esperienza romantica di contemplazione della decadenza e volontà di produrre una traccia sensibile che permetta di comprendere l'identità dei luoghi accompagnandoli nel processo ciclico di trasformazione. Secondo questa ambiguità tra sensibilità personale, soggettivazione dell'esperienza ed oggettivizzazione di una rappresentazione è stata costruita la mia *vision paysagère* del Sulcis.



Sulcis - Iglesias



0 km

10 km

20 km

30 km

40 km

50 km

1 - Buggerru

2 - Portoscuso | Portovesme

5 - Carloforte

4 - Calasetta

3 - Sant'Antioco



L'esperienza diretta sul Sulcis

01 - Buggerru, 17-02-2013 | 13h04

Il Sulcis - soggetto dello sguardo fotografico





L'esperienza diretta sul Sulcis

02 - Buggerru, 17-02-2013 | 13h04

Il Sulcis - soggetto dello sguardo fotografico



L'esperienza diretta sul Sulcis

03 - Buggerru, 17-02-2013 | 12h48

04 - Buggerru, 17-02-2013 | 12h41

05 - Buggerru, 17-02-2013 | 12h34

Il Sulcis - soggetto dello sguardo fotografico



L'esperienza diretta sul Sulcis





L'esperienza diretta sul Sulcis

06 - Buggerru, 17-02-2013 | 17h13



L'esperienza diretta sul Sulcis

07 - Masua, 24-08-2012 | 14h27



L'esperienza diretta sul Sulcis

08 - Portovesme, 16-02-2013 | 15h03



L'esperienza diretta sul Sulcis

09 - Portovesme, 24-06-2013 | 13h22



L'esperienza diretta sul Sulcis

10 - Portovesme, 24-06-2013 | 12h47

Il Sulcis - soggetto dello sguardo fotografico



L'esperienza diretta sul Sulcis

11 - Portovesme, 24-06-2013 | 13h00

Il Sulcis - soggetto dello sguardo fotografico



L'esperienza diretta sul Sulcis

12 - Portovesme, 24-06-2013 | 13h20



L'esperienza diretta sul Sulcis

13 - S. Antioco, 25-06-2013 | 13h20

Il Sulcis - soggetto dello sguardo fotografico



L'esperienza diretta sul Sulcis

14 - S. Antioco, 25-06-2013 | 11h17

Il Sulcis - soggetto dello sguardo fotografico



L'esperienza diretta sul Sulcis

15 - Portoscuso, 14-02-2013 | 17h00



L'esperienza diretta sul Sulcis

16 - S. Antioco, 25-06-2013 | 14h50



L'esperienza diretta sul Sulcis

17 - S.Antioco, 25-06-2013 | 11h45

Il Sulcis - soggetto dello sguardo fotografico



L'esperienza diretta sul Sulcis

18 - S. Antioco, 25-06-2013 | 15h18



L'esperienza diretta sul Sulcis

19 - S. Antioco, 25-06-2013 | 11h38



20 - S. Antioco, 25-06-2013 | 12h58



L'esperienza diretta sul Sulcis

21 - S. Antioco, 17-02-2013 | 15h38



L'esperienza diretta sul Sulcis

22 - S. Antioco, 25-06-2013 | 11h52



L'esperienza diretta sul Sulcis

23 - S. Antioco, 25-06-2013 | 12h22

24 - S. Antioco, 25-06-2013 | 12h22





L'esperienza diretta sul Sulcis

25 - S. Antioco, 25-06-2013 | 14h57

Il Sulcis - soggetto dello sguardo fotografico



L'esperienza diretta sul Sulcis

26 - S. Antioco, 25-06-2013 | 13h38



L'esperienza diretta sul Sulcis

27 - Calasetta, 30-08-2012 | 12h30



L'esperienza diretta sul Sulcis

28 - Calasetta, 26-06-2013 | 12h20

Il Sulcis - soggetto dello sguardo fotografico



L'esperienza diretta sul Sulcis

29 - Calasetta, 26-06-2013 | 14h34

Il Sulcis - soggetto dello sguardo fotografico



30 - Calasetta, 26-06-2013 | 14h45



L'esperienza diretta sul Sulcis

31 - Calasetta, 26-06-2013 | 09h48

Il Sulcis - soggetto dello sguardo fotografico



L'esperienza diretta sul Sulcis

32 - Calasetta, 26-06-2013 | 10h56



L'esperienza diretta sul Sulcis

33 - Calasetta, 26-06-2013 | 10h43



L'esperienza diretta sul Sulcis

34 - Calasetta, 26-06-2013 | 11h52

Il Sulcis - soggetto dello sguardo fotografico



L'esperienza diretta sul Sulcis

35 - Calasetta, 26-06-2013 | 11h43

36 - Calasetta, 26-06-2013 | 11h43

Il Sulcis - soggetto dello sguardo fotografico







L'esperienza diretta sul Sulcis

37 - Calasetta, 26-06-2013 | 13h39



L'esperienza diretta sul Sulcis

38 - Calasetta, 26-06-2013 | 14h30

Il Sulcis - soggetto dello sguardo fotografico



L'esperienza diretta sul Sulcis

39 - Calasetta, 26 - 06 - 2013 | 10h47



L'esperienza diretta sul Sulcis

40 - Carloforte, 30-08-2012 | 16h32



L'esperienza diretta sul Sulcis

41 - Carloforte, 30-08-2012 | 16h01

42 - Carloforte, 30-08-2012 | 16h01



L'esperienza diretta sul Sulcis



Il Sulcis - soggetto dello sguardo fotografico

L'esperienza diretta sul Sulcis

43 - Portoscuso, 24-06-2013 | 16h17

44 - Carloforte, 30-08-2012 | 17h45

Il Sulcis - soggetto dello sguardo fotografico







L'esperienza diretta sul Sulcis

3.2.2. Le forme del porto

Buggerru

Caratteristiche strutturali

N° attracchi ad uno commerciale	
N° pontili fissi	2
N° pontili galleggianti	3
Lunghezza banchine (m)	765
Posti barca diporto complessivi	150
Posti barca riservati	
Lunghezza max dei mezzi da diporto (m)	10



0.5 km

1 km

1.5 km

2 km

2.5 km

N

Portoscusco -

Caratteristiche strutturali

N° attracchi ad uno commerciale	5
N° pontili fissi	
N° pontili galleggianti	8
Lunghezza banchine (m)	995
Posti barca diporto complessivi	398
Posti barca riservati	30
Lunghezza max dei mezzi da diporto (m)	25

Portovesme

Caratteristiche strutturali

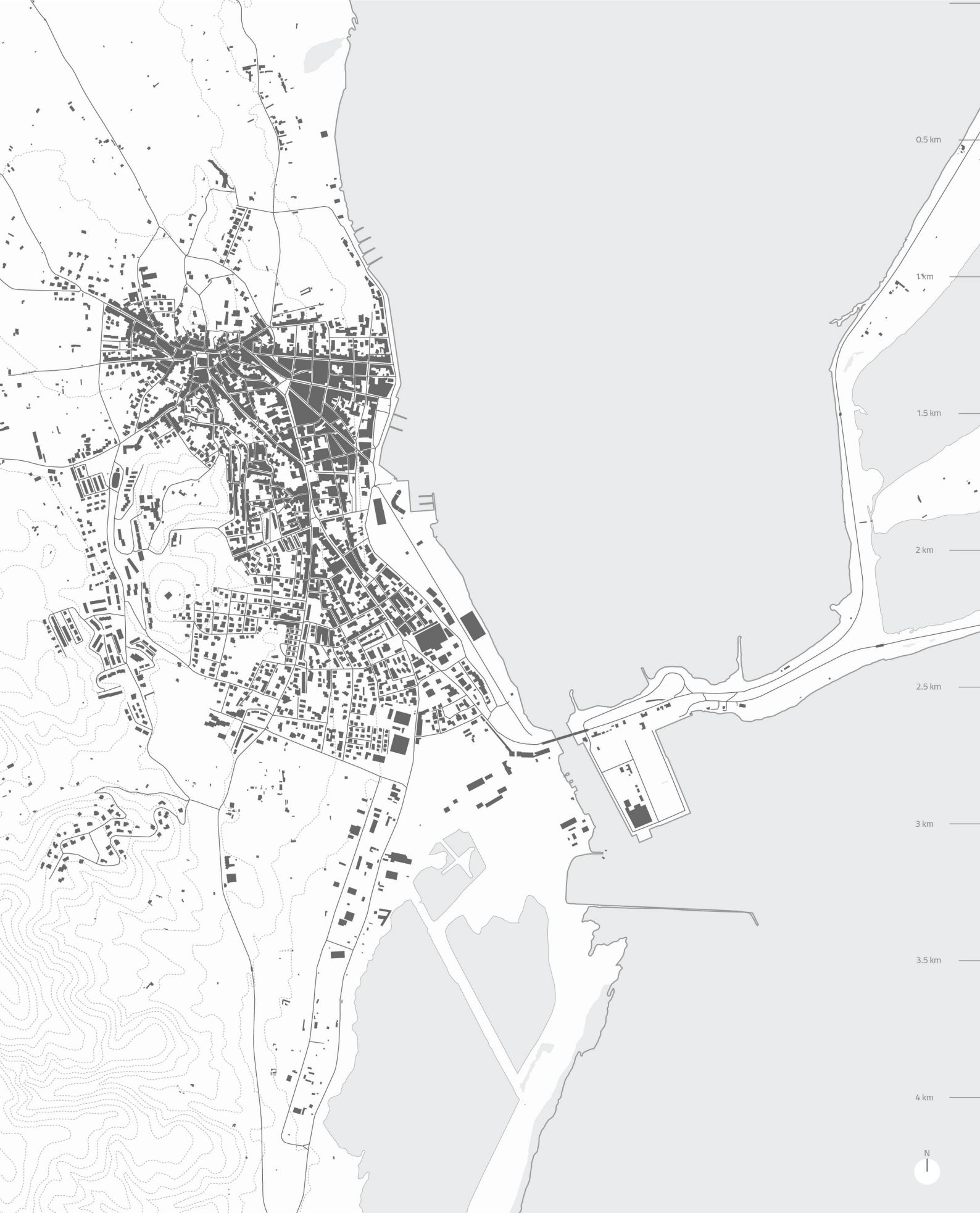
N° attracchi ad uno commerciale	5
N° pontili fissi	2
N° pontili galleggianti	
Lunghezza banchine (m)	2390



Sant Antioco

Caratteristiche strutturali

N° attracchi ad uno commerciale	2
N° pontili fissi	3
N° pontili galleggianti	9
Lunghezza banchine (m)	206
Posti barca diporto complessivi	220
Posti barca riservati	
Lunghezza max dei mezzi da diporto (m)	25



0.5 km

1 km

1.5 km

2 km

2.5 km

3 km

3.5 km

4 km



Calasetta

Caratteristiche strutturali

N° attracchi ad uno commerciale	2
N° pontili fissi	
N° pontili galleggianti	8
Lunghezza banchine (m)	610
Posti barca diporto complessivi	370
Posti barca riservati	30
Lunghezza max dei mezzi da diporto (m)	30



0.5 km

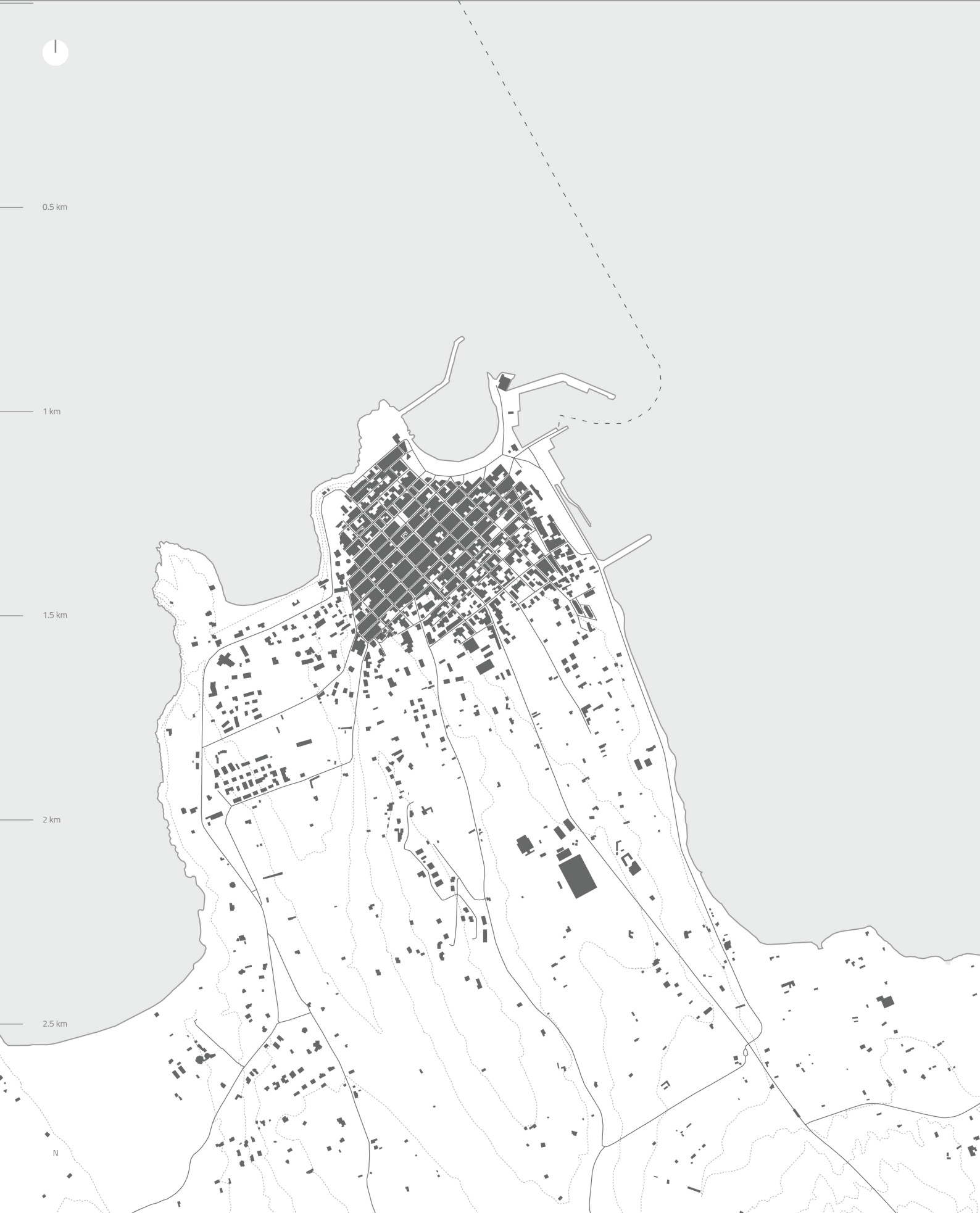
1 km

1.5 km

2 km

2.5 km

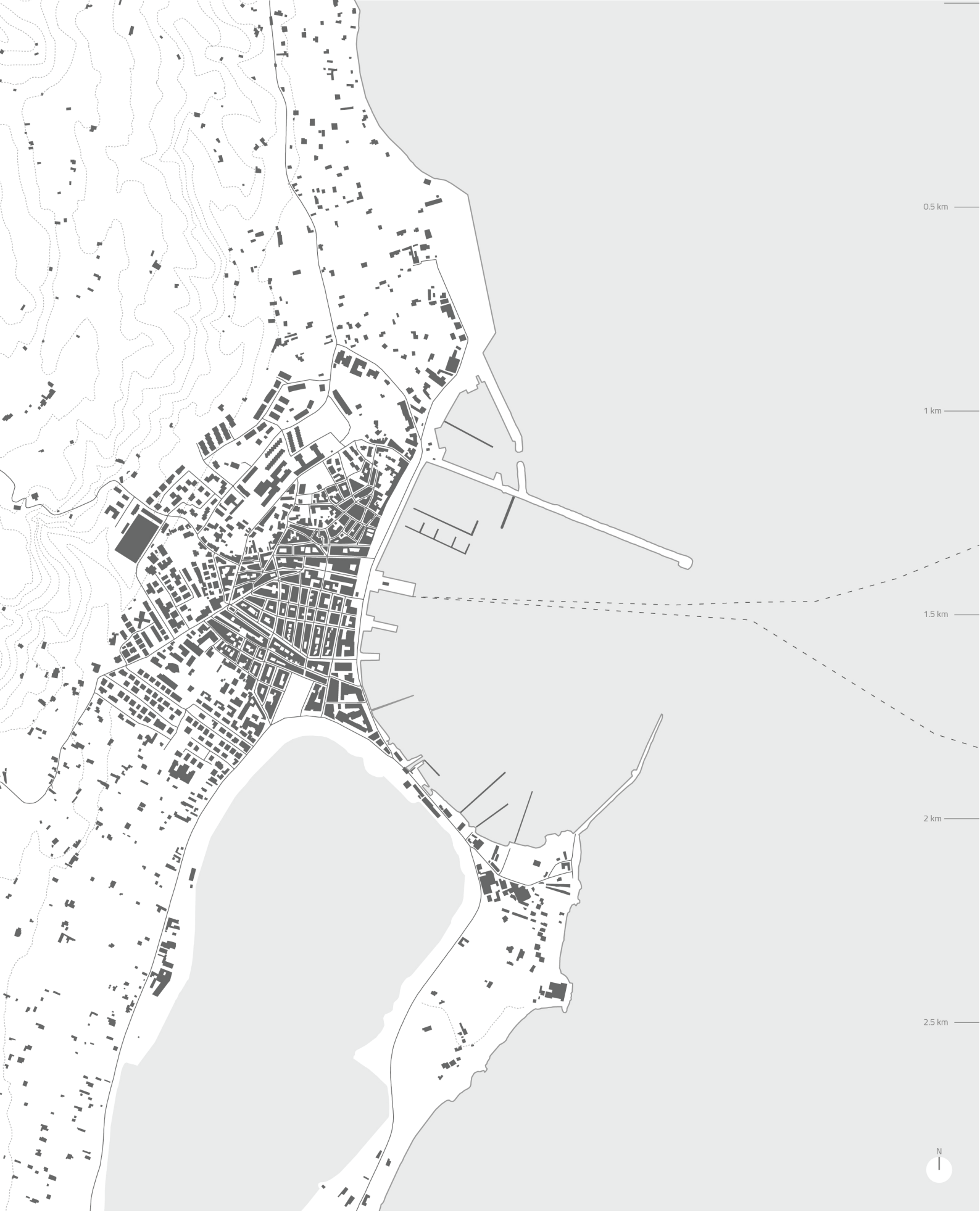
N



Carloforte

Caratteristiche strutturali

N° attracchi ad uno commerciale	5
N° pontili fissi	
N° pontili galleggianti	8
Lunghezza banchine (m)	770
Posti barca diporto complessivi	658
Posti barca riservati	50
Lunghezza max dei mezzi da diporto (m)	125



3.3 Fasi sperimentali di una ricerca visiva. L'identificazione dei luoghi

L'esperienza fotografica diretta costituisce uno strumento prezioso di verifica sul territorio del Sulcis. Il paragrafo, invece di proporre un'analisi delle immagini prodotte, che risulterebbe un compito complesso, restituisce le fasi sperimentali che hanno reso possibile la costruzione pratica di una *vision paysagère*. Il protocollo costruito durante questa ricerca visiva mette in luce una metodologia di lavoro sul territorio. Le tappe successive ricostruiscono, attraverso fasi alterne, il tentativo di azione fotografica, che mira a produrre una riflessione intellettuale sui luoghi.

Inizialmente è stato necessario operare a priori delle scelte tecniche, che influenzano in maniera diretta la produzione di un risultato fotografico. Alcuni apparecchi fotografici, dalle diverse caratteristiche, sono stati utilizzati sul territorio in modo da sperimentare la creazione di una particolare relazione visiva. Ogni apparecchio ha permesso di confermare l'ipotesi che uno specifico dispositivo di visione è capace, per la sua natura intrinseca, di agire direttamente sulla realizzazione materiale delle immagini fotografiche.

La sequenza finale, presentata in questa ricerca, rivendica un'omogeneità formale ottenuta attraverso la scelta di condurre l'ultima fase di riprese fotografiche con uno strumento pesante ed ingombrante, che necessitava l'utilizzo di un treppiede. Le scelte tecniche contribuiscono alla formazione di una soggettività nella costruzione di una *vision paysagère*: l'utilizzo di un'ottica normale (equivalente al 50mm) riduce l'immagine alla visione di un occhio solo ed evita la formazione di distorsioni prospettiche. Aspetti tecnici ed aspetti intellettuali creano un protocollo di azione fatto di un insieme di gesti rituali. La produzione delle immagini è stata sempre condizionata da una ricerca lente e paziente, che tenta di cancellare l'istintività caratteristica di un'attitudine

fotografica impostata sulla cattura istantanea di un momento preciso. Per questa ragione le immagini appaiono congelate in una temporalità incerta. Nessun evento in particolare contribuisce alla narrazione dei luoghi. Solamente la didascalia aggiunge delle informazioni più precise, identificandone l'istante esatto.

Il momento di ripresa fotografica si compone di due parametri: la scelta di un orario preciso all'interno del quale lavorare (orientativamente a cavallo di mezzogiorno con una luce zenitale) e la selezione di alcune condizioni metereologiche favorevoli. Queste due scelte arbitrarie sono risultate fondamentali per la creazione di una unità nella presentazione della sequenza fotografica.

Le due dimensioni di conoscenza del territorio, corporea e visiva, hanno permesso di comprendere la natura del luogo. La ricostruzione di un'immagine del Sulcis ha permesso di ristabilire un nuovo contatto oggettivo e scientifico, con i luoghi familiari radicati nella mia quotidianità. L'elaborazione di una cartografia è stata necessaria per creare un processo di astrazione del territorio ed elaborare una conoscenza zenitale, che semplifica i segni spaziali nelle due dimensioni della pianta. La cartografia ha permesso di individuare gli elementi di interesse fotografico, oltre che favorire un orientamento nello spazio, concentrando l'attenzione verso dei punti di vista precisi. In questo modo è stato condotto il passaggio dal disegno di un percorso all'individuazione dei punti di vista selezionati. Segnare le tracce sulla carta è un vero sistema di azione sul territorio che rimanda al disegno tecnico, operato nella pratica architettonica.

La ricerca corporea del punto di vista, intesa come fase di *repérage* e di immersione nel territorio, ha generato un'interrogazione intellettuale sulla selezione degli aspetti da mostrare. La fase di individuazione dei punti di vista ha impegnato un notevole investimento temporale nell'economia generale del tempo necessario allo svolgimento del progetto. Concretamente in questo caso solamente 44 immagini sono state in fine selezionate su una base di 540 immagini prodotte. Lo scarto di queste immagini mostra i ripetuti tentativi pratici condotti all'interno di un'azione empirica. La totalità degli scatti realizzati mostra essenzialmente una necessità di produrre degli appunti visivi e l'importanza di un'accumulazione di esperienze capaci di alimentare la formazione

di una conoscenza critica dello spazio. Gli appunti presi interrogano costantemente l'interesse specifico verso un'osservazione sensibile dello spazio. Questa esitazione nella produzione fotografica ha fatto notare come sia necessario, per ottenere il risultato finale, condurre una serie di esperimenti.

L'inquietudine intellettuale dell'azione fotografica si materializza inoltre sul profilo della costruzione fisica dell'immagine. Concretamente l'interesse per alcune caratteristiche precise del Sulcis non si arresta alla singola immagine, ma si estende attraverso un movimento spaziale, uno spostamento dello sguardo che permette di agire in modo preciso. Il silos di Sant'Antioco può essere considerato un caso esemplare su come un oggetto dalle qualità plastiche, paesaggistiche, spaziali, oltre che per la sua dimensione fuori scala rispetto a quella del territorio, sia stato l'oggetto di una ricerca fotografica più articolata. Il silos necessitava un contatto fotografico basato sulla costruzione di una relazione specifica. Le tre immagini selezionate per comporre la parte centrale della sequenza mostrano un processo di ricerca della distanza fotografica. L'incertezza rappresentativa nel contatto diretto con l'oggetto fotografico mette in luce un'interrogazione intima sulla natura del gesto di riproduzione in se stesso. L'obiettivo di questa pratica fotografica partiva da un'esigenza chiara di rappresentazione critica del sistema portuale del Sulcis. Le differenti identità dei porti, raggruppate in un sistema territoriale, sono state esplorate inizialmente secondo un'indagine tipologica che imponeva un protocollo rigido, che semplificava l'operazione intellettuale alla semplice individuazione di un soggetto chiaro e alla ripetizione di uno standard visivo. Secondo questa pratica iniziale, il primo oggetto di interesse per affrontare l'analisi visiva era costituito dal contatto tra il porto ed il mare, inteso come frontiera visiva e fisica tra due elementi. Il porto, elemento territoriale di contatto tra la terra ed il mare, era percepito come un oggetto paesaggistico che necessitava l'esecuzione di un ritratto realizzato in modo sistematico con caratteri tecnici omogenei. Le fotografie sul porto di Buggerru, che aprono la sequenza iniziale, sono state realizzate secondo questo protocollo. Tuttavia a mano a mano che l'azione si articolava sulle forme complesse del sistema portuale, le differenti identità spaziali dei luoghi imponevano di adattare lo

sguardo ai caratteri specifici dei luoghi. Effettivamente le forme dei porti appartenenti al sistema rispondono a delle configurazioni topografiche e geografiche specifiche di ogni identità. Per questa ragione alla fine ogni identità spaziale è stata rappresentata nella sequenza cercando di adattare lo sguardo agli elementi caratteristici dello spazio. La pratica condotta sul territorio del Sulcis costruisce un'identificazione chiara e precisa dei luoghi, che può essere considerata come azione critica di rappresentazione dello spazio. Questa considerazione permette di affermare che l'inquietudine intellettuale nell'atto fotografico partecipa in maniera diretta alla costruzione di un ruolo attivo della fotografia nella pratica del progetto di paesaggio.

Il Sulcis - soggetto dello sguardo fotografico

Conclusioni

La costruzione di una *vision paysagère* dichiara, già dal titolo, una volontà di fabbricare una conoscenza intima della fotografia attraverso la rappresentazione critica del territorio. Concretamente, questa ricerca è stata concepita come lavoro empirico sulla relazione tra due discipline, la fotografia e l'architettura, al fine di produrre un sistema di conoscenze più esaustivo sul progetto di paesaggio. La riflessione su questa relazione, condotta dal punto di vista della fotografia, ha imposto di costruire un complesso di studi focalizzato sull'azione fotografica in se stessa, senza esplorare in maniera specifica le possibilità e le criticità di un approccio che prende in considerazione i problemi della rivoluzione digitale.

La complessità dei nuovi dispositivi tecnici favorisce un nuovo grado di democratizzazione della fotografia, inoltre cambia radicalmente lo statuto dell'immagine fotografica. Alcuni fotografi consacrano la loro pratica alla sperimentazione tecnica della fotografia digitale. Si tratta di un'esigenza elementare di comprensione tecnica del mezzo, che consente di costruire una pratica fotografica rinnovata sulla base di differenti codici di utilizzo rispetto all'approccio classico. Attualmente la rivoluzione digitale non altera ancora il principio originario dell'azione fotografica, che è stato studiato nella sua concezione archetipa di atto istintivo, intellettuale, meccanico e sensibile. L'azione in questione coinvolge una relazione diretta con i territori, un aspetto caratteristico della relazione topografica.

Le scelte operate per definire l'interesse specifico di questa ricerca hanno inevitabilmente escluso dallo studio una parte consistente della produzione fotografica. Senza ignorare i limiti di questa parzialità dello sguardo, la selezione dei fotografi presentati è composta da autori che operano attualmente sul territorio. Le loro pratiche rendono possibile la

comprensione immediata delle problematiche contemporanee di un'azione fotografica che si concentra sulla rappresentazione materiale ed immateriale del paesaggio: la *vision paysagère*. Per costruire la nozione di *vision paysagère* è stato necessario elaborare una struttura metodologica che agisse su due livelli differenti dell'esperienza fotografica.

Da un lato, l'esperienza teorica, che intende costruire sul piano concettuale una definizione del ruolo della fotografia nell'azione diretta delle trasformazioni del paesaggio: l'analisi di alcune esperienze fotografiche esemplari ha permesso di definire il gesto fotografico come pratica intellettuale, di interpretazione sensibile del paesaggio. Le conoscenze teoriche sono state indispensabili per definire l'azione fotografica come gesto complesso che non concepisce il paesaggio come semplice oggetto di uno sguardo casuale.

Dall'altro, le sollecitazioni intellettuali di un'azione diretta sul territorio del Sulcis hanno confermato l'ipotesi che la fotografia si iscrive tra le discipline di studio e di pratica del paesaggio, a metà strada tra la geografia e l'architettura. Contrariamente a queste ultime, la fotografia non costruisce delle risposte alle problematiche sul territorio ma al contrario pone delle ulteriori domande, indagando le pratiche sul territorio. Sinteticamente, la fotografia si conferma essere un momento di verifica continua sul processo evolutivo del paesaggio.

Gli esempi contemporanei citati in questo studio permettono di affermare il ruolo attivo della fotografia che agisce sul continuo processo evolutivo dei luoghi. Tuttavia la ricerca ha manifestato l'ulteriore esigenza di poter testare concretamente le potenzialità di una pratica fotografica sui territori, in modo da ottenere una conoscenza intima e profonda del processo. L'esperienza pratica, condotta in prima persona sul Sulcis, ha permesso di testare l'ambiguità dei risultati di un'azione concreta. Il progetto fotografico sviluppato durante i tre anni di ricerca visiva diretta sui luoghi non si configura esclusivamente come pratica illustrativa, ossia come semplice testimonianza della presenza del fotografo sui luoghi.

La temporalità delle trasformazioni del territorio non corrisponde al vincolo temporale di questa ricerca. La convinzione di una libertà espressiva, durante le fasi di elaborazione

del progetto fotografico è stata negata da un vincolo temporale. Nessuna committenza sul territorio può essere ritenuta infinita, ma trova una conclusione in un momento preciso. La scelta di questo momento pone una nuova domanda: quando bisogna terminare l'esperienza fotografia? La *vision paysagère* come strumento di interrogazione delle trasformazioni continue del territorio non ha la stessa durata di questa tesi, ma si iscrive nella scala temporale più ampia dell'evoluzione del territorio.

Le immagini prodotte sul Sulcis attestano un'operazione intellettuale, una scrittura attraverso la luce, che mira a indagare la complessità di una fase di cambiamento tra uno stato della materia ed un altro.

La relazione tra testo e immagini analizzata in questa ricerca cancella ogni posizione di subordinazione tra le due. Immagini e testi si completano mutualmente nell'esposizione di uno studio che prende in considerazione la fotografia come pratica intellettuale capace di fornire delle conoscenze specifiche sul territorio.

La riflessione su due livelli messa in pratica da e per questa tesi apre alcune nuove prospettive di studio. L'indagine pluridisciplinare condotta all'interno di questo lavoro incoraggia l'apertura di un campo di ricerca autonomo che può considerare la fotografia non solamente come accompagnamento illustrativo di un'analisi scientifica, ma come vero e proprio strumento di azione intellettuale. In breve, l'azione fotografica si vede conferire, all'interno di questo studio, la funzione di strumento fondamentale per sviluppare un percorso di ricerca sulle problematiche attuali del territorio.

Bibliografia ragionata

Nozione di Paesaggio

- La théorie du paysage en France, 1974-1994*.1995. Pays-paysages. Seyssel. Champ vallon.
- Assunto, Rosario. 1994. *Il paesaggio e l'estetica*. Palermo. Ed. Novecento.
- Augé, Marc. 1992. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. La librairie du XXe siècle. Paris. Éd. du Seuil. | Ed. italiana Augé, Marc. 1996. *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano. Elèuthera
- Baudrillard, Jean. 1987. *L'America*. Milano. Feltrinelli
- Berque, Augustin (dir.). 1994. *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Pays-paysages. Seyssel: Champ Vallon.
- Berque, Augustin (dir.).2006. *Mouvance : du jardin au territoire, II : Soixante-dix mots pour le paysage*. Paris. Editions de la Villette
- Besse, Jean- Marc. 2006. *Les cinq portes du paysage: essai d'une cartographie des problématiques paysagères contemporaines*, conférence donnée à Huesca au colloque *Paysage et pensée* en juin 2006. Non publié
- Bortolotti, Lando. 2002. *Storia, città e territorio*. Storia urbana. Milano. F. Angeli.
- Braudel, Fernand. 1993 [1966]. *La méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II, 1: La part du milieu*. Paris. Librairie générale française | Ed. italiana Braudel, Fernand. 1977. *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*. Torino. Einaudi
- Careri, Francesco. 2006. *Walkscapes: camminare come pratica estetica*. Torino G. Einaudi.
- Cauquelin, Anne. 1989. *L'invention du paysage*. Paris. Plon
- Cinq propositions pour une théorie du paysage*. 1994. Pays-paysages. Seyssel. Champ Vallon.
- Clément, Gilles. 2004. *Manifeste du Tiers paysage*. Paris. Sujet-objet éd. | Ed. Italiana Clément, Gilles. 2005. *Manifesto del terzo paesaggio*. Macerata. Quodlibet
- Corbin, Alain. 1990. *Le Territoire du vide: l'Occident et le désir du rivage 1750-1840*. Paris. Flammarion
- |
- . Corboz, André. 1983 *Le territoire comme palimpseste*, dans *Diogène* 121 janvier-mars 1983 | Ed. italiana: Corboz, André. 1998. *Il territorio come palinsesto* in Viganò, Paola (dir.). 1998. *Ordine sparso: saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*. FrancoAngeli.
- Corner, James. 1999. *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Architecture*. New-York: Princeton Architectural Press.
- Gregotti, Vittorio. 2008 [1966]. *Il territorio dell'architettura*. Milano. Feltrinelli.
- Le Dantec, Jean-Pierre. 1996. *Jardins et paysages: textes critiques de l'Antiquité à nos jours. Textes essentiels*. Paris. Larousse.

- Mitchell, W.J. Thomas. 1994. *Imperial landscape*, dans *Landscape and Power*. Chicago. University of Chicago Press.
- Pamard-Blanc, Claude, Raison Jean-Pierre. 1978. Definizione di *Paesaggio* in *Enciclopedia Einaudi*. Vol.X. Torino. Einaudi. pp 320-338
- Perec, Georges. 1974. *Espèces d'espaces*. Paris. Galilée | Ed. italiana: Perec, Georges. 1989. *Specie di spazi*. Torino. Bollati Boringheri
- Recht, Roland. 2006 [1989]. *La lettre de Humboldt: du jardin paysager au daguerréotype*. Paris. C. Bourgois.
- Roger, Alain. 1997. *Court traité du paysage*. Bibliothèque des sciences humaines. Paris. Gallimard | Ed. italiana: Roger, Alain. 2009. *Breve trattato sul paesaggio*. Palermo. Sellerio
- Sereni, Emilio. 1966. *Storia del paesaggio agrario italiano*. Bari. Editori Laterza.
- Saint Girons Baldine. 2001 *Y a-t-il un art du paysage ? Pour une théorie de l'acte esthétique* in – 2001. *Le paysage état des lieux*, Paris. Ousia.
- Swaffield, Simon R. 2002. *Theory in Landscape Architecture: A Reader*. Penn Studies in Landscape Architecture. Philadelphia: University of Pennsylvania press.
- Turri, Eugenio. 1974. *Antropologia del paesaggio*. Milano. Edizioni di Comunità.
- Vitta, Maurizio. 2005. *Il Paesaggio: una storia fra natura e architettura*. Torino, Giulio Einaudi.

Identità della fotografia

- Agamben, Giorgio. 2006. *Che cos'è un dispositivo?* Roma, Nottetempo
- Agamben, Giorgio. 2008. *Che cos'è il contemporaneo?* Roma, Nottetempo
- Barthes, Roland. 1980 [1970]. *L'Empire des signes*. Paris. A. Skira Flammarion | Ed. italiana Barthes, Roland. 1984. *L'impero dei segni*. Torino. Einaudi
- Barthes, Roland. 1980. *La Chambre claire: note sur la photographie*. Paris. Gallimard Seuil | Ed. italiana: Barthes, Roland. 1992. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino. Einaudi
- Claass, Arnaud. 2012. *Le réel de la photographie*. Trézélan. Filigranes éd.
- Chevrier, Jean-François, James Lingwood,. 1989. *Une autre objectivité: [exposition], Centre National des arts plastiques, Paris, du 14 III-30 IV 1989, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 24 VI-31 VIII 1989*. Milan - Paris. Idea Books
- Dubois, Philippe. 1990 [1983]. *L'Acte photographique et autres essais*. Collection Nathan-université. Paris. Nathan.
- Durand, Régis. 2000 [1988]. *Le regard pensif: lieux et objets de la photographie*. LesEssais 26. Paris. Éd. de la Différence.
- Durand, Régis. 1990. *La part de l'ombre*. Essais sur l'expérience photographique, 1. Paris. Éditions de la Différence
- Eco, Umberto, Marc Augé, and Georges Didi-Huberman. 2011. *L'expérience des images*. Les entretiens de MédiaMorphoses. Bry-sur-Marne. INA.
- Flusser, Vilém. 2006 [1980]. *Per una filosofia della fotografia*. Milano, Bruno Mondadori
- Krauss, Rosalind. 1991. *Le Photographique: pour une théorie des écarts*. Histoire et théorie de la photographie. Paris. Macula.
- Lugon, Olivier. 2001. *Le style documentaire: d'Auguste Sander à Walker Evans*. Paris. France. Macula | Ed. italiana: Lugon, Olivier. 2008. *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker*

- Evans. Milano. Electa
- Mesplé, Louis. 2009. *Les 101 mots de la photographie à l'usage de tous*. 1 vols. Collection 101 mots. Paris. Archibooks.
- Morel, Gaëlle. 2009. *Les espaces de l'image*. Montréal: Le Mois de la photo.
- Panofsky, Erwin. 2007 [1961]. *La prospettiva come "forma simbolica"*. Milano. Abscondita.
- Parr, Martin, and Gerry Badger. 2005. *Le livre de photographies: une histoire, Volume I*. Paris. Phaidon.
- Parr, Martin, and Gerry Badger. 2007. *Le livre de photographies: une histoire, Volume II*. Paris. Phaidon.
- Pelizzari, Maria Antonella. 2011. *Percorsi della fotografia in Italia*. Contrasto DUE.
- Poivert, Michel et Gunthert, André (dir.). 2007. *L'Art de la photographie, Des origines à nos jours*, Paris. Citadelles & Mazenod.
- Pontbriand, Chantal (dir.). 2011. *Mutations: perspectives sur la photographie*. Göttingen. Steidl,
- Rosenblum, Naomi. 1992. *Histoire mondiale de la photographie*. Paris New York Londres: Abbeville.
- Rouillé, André. 2005. *La photographie: entre document et art contemporain*. Folio. Paris. Gallimard.
- Shore, Stephen. 2010. *Lezioni di fotografia*. Milano. Phaidon.
- Sontag, Susan. 2010 [1978]. *Sulla fotografia*. Torino, Einaudi
- Szarkowski, John, 2007. *L'œil du photographe*. New York Milan [Paris]. the Museum of modern art 5 continents diff. Seuil.
- Vaccari, Franco. 2011 [1979]. *Fotografia e inconscio tecnologico*. Torino. Einaudi.
- Wenders, Wim, 2010 *Once: pictures and Stories*. London. Schirmer Art Books

Fotografia e paesaggio

- *Construire les paysages de la photographie*. Actes du colloque Metz pour la photographie du 6 octobre 1986, Metz. Metz pour la photographie.
- *L'insistenza dello sguardo: fotografie italiane 1839-1989 [mostra, Venezia, Palazzo Fortuny, 25 mars-2 juillet 1989]*. 1989. Firenze: Alinari.
- *Littoral, Vol. 1*. 1994. Littoral. Paris. Marval.
- *Littoral, Vol. 2*. 1995. Littoral. Paris. Marval.
- *The New Topographics*. 2013 [1975]. Göttingen. Steidl
- *Nuovo Paesaggio Americano. Dialectical Landscapes*. 1989. Milano. Mondadori Electa.
- *Viaggio in Italia*. 1984. Alessandria. Il Quadrante.
- 1989. *Paysages, photographies: 1984-1985*. Paris. DATAR Crédit foncier de France Hazan.
- Ministère de l'environnement. 2000. *Séquences, paysages: revue de l'observatoire photographique du paysage*. 2. Paris. Hazan.
- *Paysages: photographies travaux en cours, 1984-1985 [exposition itinérante, 1985 -]*. 1985. Paris. Hazan.
- *Paysages sur commande: [colloque, Rennes, 16-17 mars 1990]*. Rennes: le Triangle.
- Adams, Robert. 1974. *The New West: Landscapes along the Colorado Front Range*. S.l. The Colorado associated University Press.
- Adams, Robert. 1995. *La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali*. Torino. Bollati Boringhieri.
- Ballesta, Jordi, *Le projet photographique comme expérience et document géographiques*, thèse en 3 tomes,

- Géographie, Paris, EHESS, 2011,
- Bertho, Raphaële. 2013. *La Mission photographique de la DATAR. Un laboratoire du paysage contemporain*. Paris, La documentation française
- Calvenzi, Giovanna. 2003. *Italia: portrait d'un pays en soixante ans de photographie*. Paris. Marval.
- Center for creative photography, and International museum of photography and film. 2010. *New Topographics: Robert Adams... [et Al.] [exhibition, Rochester, N.Y., George Eastman House-International Museum of Photography and Film, June 13-September 27, 2009... [et Al.]*. Göttingen. Steidl.
- Clarke, Graham. 2009. *La fotografia. Una storia culturale e visuale*. Torino. Einaudi.
- Costantini, Paolo, Gianfranco Mossetto, and Ente Zona industriale di Porto Marghera. 1997. *Venezia-Marghera: Fotografia E Trasformazioni Nella Città Contemporanea*. Milano. Charta
- Fabiani, Francesca. 2007. *Atlante italiano 007: rischio paesaggio : ritratto dell'Italia che cambia*. Milano. Electa.
- Gagliardi, Maria Letizia. 2010. *La misura dello spazio: fotografia e architettura ; conversazioni con i protagonisti*. Milano. Contrasto DUE.
- Ghirri, Luigi. 2010. *Lezioni di fotografia*. Macerata. Quodlibet.
- Ghirri, Luigi. 1989. *Paesaggio italiano*. Milano. Electa.
- Ghirri, Luigi, and Vittorio Savi. 1999. *Luigi Ghirri: Atlante*. Milano. Charta.
- Guidi, Guido. 1999. *Penser avec les yeux, dans Carlo Scarpa, architecte: composer avec l'histoire*, 1999, CCA, Montréal
- Guerrieri, William, Guido Guidi, Maria Rosaria Nappi (dir.). 2000. *Luoghi come paesaggi: fotografia e committenza pubblica in Europa negli anni '90*. Rubiera. Comune di Rubiera-Linea di Confine.
- Gunthert, André, and Michel Poivert (dir.). 2007. *L'art de la photographie: des origines à nos jours.. L'art et les grandes civilisations 37*. Paris. Citadelles & Mazenod.
- Ligios, Salvatore (dir.). 2006. *Menotrentuno. Tourism revolution. Giovane fotografia europea in Sardegna*, Villanova Monteleone, Soter Editrice
- Méaux, Danièle (dir.). 2013. *Protocole & Photographie Contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint- Étienne
- Mescola, Sandro. 2000. *Identificazione di un paesaggio: Venezia-Marghera, fotografia e trasformazioni nella città contemporanea [mostra, Marghera, VEGA Parco scientifico tecnologico, padiglione Antares, 9 settembre-29 ottobre 2000]*. 1 vols. Cinisello Balsamo. Silvana ed.
- Ollier, Christine. 2013. *Paysage cosa mentale: le renouvellement de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine*. Paris. Loco.
- Quintavalle, Arturo Carlo. 1983. *Messa a fuoco: studi sulla fotografia*. Milano. Feltrinelli.
- Quintavalle, Arturo Carlo, and Biennale de Venise. 1993. *Muri di carta: fotografia e paesaggio dopo le avanguardie [Biennale di Venezia, XLV esposizione, 13 giugno-10 ottobre 1993]*. Biennale de Venise 45. Milano. Electa.
- Schwartz, Joan M., and James R. Ryan. 2003. *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*. London New-York. I. B. Iauris.
- Valtorta, Roberta. 2004. *Racconti dal paesaggio: 1984 - 2004 ; a vent'anni da Viaggio in Italia*. Cinisello Balsamo. Lupetti.
- Valtorta, Roberta. 2008. *Il pensiero dei fotografi: un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*. Milano. Mondadori Bruno.

- Valtorta, Roberta (dir.). 2009. *Fotografia e committenza pubblica, Esperienze storiche e contemporanee*. Milano. Lupetti.
- Valtorta, Roberta (dir.). 2013. *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi.
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown, and Steven Izenour. 1978. *L'Enseignement de Las Vegas ou le Symbolisme oublié de la forme architecturale*. Bruxelles. P. Mardaga.
- Zannier, Italo. 1991. *Architettura e fotografia*. Bari. Editori Laterza.

Monografie – libri di fotografi

- 2002. *Mario de Biasi*, Nuoro, Ilisso
- Adams, Robert. 1974. *The New West: Landscapes along the Colorado Front Range*. S.l. The Colorado associated University Press.
- Baltz, Lewis, and Gus Blaisdell. 1980. *Park City*. Albuquerque New York. Artspace Press Castelli Graphics.
- Basilico, Gabriele, and Bernard Latarjet. 2003. *Bord de Mer*. Cherbourg-Octeville, Rouen. Le Point du jour Pôle Image Normandie.
- Basilico, Gabriele, Aldo Rossi, and Roberta Valtorta. 1990. *Porti di mare*. Udine. Art&.
- Calabrese, Alessandro. 2014. *Thoreau*. Jesi. Skinnerbook
- Chevrier, Jean François. 2006. *Jeff Wall*. Paris. Hazan
- Farrell, David. 2007. *Né Vicino Né Lontano: A Lugo*. Roma. Punctum.
- Guidi, Guido, and Centre canadien d'architecture. 1999. *Carlo Scarpa, architecte: composer avec l'histoire*. Montréal. Centre canadien d'architecture
- Guidi, Guido, and Antonello Frongia. 2011. *Carlo Scarpa's Tomba Brion*. Ostfildern. Hatje Cantz.
- Ghirri, Luigi et Mussini, Massimo. 1974. *Luigi Ghirri. Paesaggi di cartone*. Modena. Il diaframma
- Nefzger, Jürgen. 2006. *Hexagone*. 2 vols. Cunlhat, Fûdo éditions
- Nostri, Luca (dir.). 2009. *Lugoland*, Roma, Punctum Press
- Roberts, Simon. 2013. *Pierdom*. London. Dewi Lewis Publishing
- Ruscha, Edward. 1966. *Every building on the sunset strip: [livre d'artiste]*.
- Vitali, Massimo. 2000. *Les plages du Var*. Toulon, Hotels des Arts

La rappresentazione del Sulcis

- Bevilacqua, Piero. 2002. *Il paesaggio nelle fotografie dell'Istituto Luce*. Roma. Editori Riuniti : Istituto Luce.
- De Seta, Cesare. 1979 *Giuseppe Pagano fotografo*. Venezia, Electa.
- Elio, Vittorini. 1964. *Sardegna*. Lausanne. Editions Rencontre.
- Fadda, Antonio. 2003 *Paesaggi minerari in Sardegna*, Elmas. Coedisar.
- Knipper, Rajka. 2009. *August Sander Sardinien, Photographien einer Italienreise 1927*, Schirmer/Mosel, Munchen.
- Mezzolani, Sandro, Simoncini, Andrea. 2001. *Sardegna da salvare : storia, paesaggio, architetture delle miniere*. Nuoro. Archivio fotografico sardo.
- Miraglia, Marina, Faeta, Felice, Di Felice, Maria Luisa. 2003. *La Fotografia in Sardegna : lo sguardo esteso. Gli Anni del Dopoguerra*. Nuoro. Ilisso.

Miraglia, Marina, Faeta, Felice, Di Felice, Maria Luisa. 2008. *La Fotografia in Sardegna : lo sguardo esteso 1960 – 1980*. Nuoro. Ilisso

Miraglia, Marina, Faeta, Felice, Di Felice, Maria Luisa. 2008. *La Fotografia in Sardegna : lo sguardo esteso 1854 – 1939*. Nuoro. Ilisso

Murgia, Giovanni. 2007 *Giuseppe Mazzini e La Sardegna. Un'appendice Molto Incerta dell'Italia*. dans *Malta and Mazzini. Proceeding of history week 2005*, La Valletta, Simon Mercieca

Peghin, Giorgio Sanna, Antonella. 2009. *Carbonia : città del Novecento ; guida all'architettura moderna della città di fondazione*, Milano, Skira.

Peghin, Giorgio Sanna, Antonello. 2011. *Il patrimonio urbano moderno : esperienze e riflessioni per la città del Novecento*. Torino. Allemandi

Roissard de Bellet, Eugène. 1884. *La Sardaigne à vol d'oiseau en 1882*. Paris. Plon Nourrit.

Schwarz, Angelo. 1998. *L'Italie fasciste. La photographie et l'état dans l'entre deux guerres*. dans Lemagny, Jean-Claude, Rouillé, André, 1998. *Histoire de la photographie*. Paris. Larousse.

Zannier, Italo. 1980 « Illusion et réalité dans la photographie italienne entre les deux guerres », dans Clair, Jean, Schmled, Wieland Birolli, Zeno. 1980 *Les Réalismes 1919 – 1939*. Paris. Centre Georges Pompidou.

Articoli

Arnheim, Rudolf. 1974. *On nature of photography*, dans *Critical Inquiry*, Vol.1, No.1, The Chicago University Press, pp.149-161

Barthes, Roland. 1961. *Le Message Photographique*. dans *Communications* 1 ressource en ligne: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1961_num_1_1_921

Corboz, André, 1983 *Le territoire comme palimpseste*, dans *Diogène* 121 janvier-mars 1983 pp 14-35

Didi-Huberman, George. 2008. *Image, événement, durée* dans *Images re-vues, hors-série 1 | 2008* ressource en ligne: <http://imagesrevues.revues.org/787>

Edelblutte, Simon et Legrand, Johann. 2012. *Patrimoine et culture industriels en milieu rural*. Dans *Revue Géographique de l'Est* vol.52/3-4 | 2012 ressource en ligne : <http://rge.revues.org/3683>

Fazio Mario. 1965. *Le Vie d'Italia: La Rinascita Della Sardegna*. Dans *Le vie dell'Italia*, Milano, Touring Club Italiano. Resource en ligne : <http://www.sardegna.digitalibrary.it/index.php?xsl=626&id=8019>

Lebart, Luce. 1997. *La restauration des montagnes* dans *Études photographiques*, 3 | Novembre 1997 ressource en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/96>

Guigueno, Vincent. 2006. “La France vue du sol.” dans *Études photographiques* n.18. Mai 2006. Ressource en ligne: <http://etudesphotographiques.revues.org/1432>.

Mora, Gilles. 1984. Les contextualités du photographe, dans *Les carnets de la photographie* n.14,

1984, Paris, ACCP

Van Waerbeke, Jacques. 1998. *Le photographe et le paysage*, dans *Les Carnets du Paysage* n.2, 1998, Arles, Actes Sud

Riviste

Casabella n. 560, LII Septembre 1989, Milano.

Casabella n. 575 – 576, LV Gennaio- Febbraio 1991. Milano

Lotus 129. 2006. Milano. Editoriale Lotus

Rassegna n. 40. Milano

Siti internet, webografia

Études photographiques: <http://etudesphotographiques.revues.org>

Landscape stories: <http://www.landscapistories.net>

Mission photographique de la DATAR. <http://missionphoto.datar.gouv.fr>

Urbanautica: <http://www.urbanautica.com>

Tavola dei contenuti

Introduzione p.7

 Terreno di ricerca p.7

 Obiettivo p.11

 Ipotesi p. 13

1. Il paesaggio come soggetto fotografico: l'occasione della committenza p.17

 1.1. La committenza fotografica: un progetto di ricerca p.23

 1.1.1 La committenza fotografica sui territori p.24

 1.1.2 Il carattere di ricerca sui luoghi p.31

 1.2. Ragioni di un appello alla fotografia p.37

 1.2.1 La natura della fotografia p.38

 1.2.2 La trasformazione del paesaggio contemporaneo p.43

 Il turismo: un problema globale p.49

 Il caso della Sardegna: i rischi per il Sulcis p.50

 1.3 Prospettive per la committenza p.59

2. Il ruolo della fotografia p.61

 2.1 L'esperienza fotografica del territorio p.67

 2.1.1 L'azione fotografica sul territorio p.71

Pratiche di contatto con il territorio	p.72
Il contatto indiretto	p.75
Il contatto diretto	p.81
Processo di costruzione delle immagini fotografiche	p.87
Sensibilità tecnica	p.89
Sensibilità intellettuale	p.91
2.1.2 L'immagine fotografica	p.95
Caratteri dell'immagine fotografica	p.96
L'immagine esposta	p.97
L'immagine stampata	p.100
L'immagine digitale	p.103
I messaggi fotografici sul paesaggio	p.103
2.2 La costruzione visiva del paesaggio	p.111
2.2.1 La scoperta fotografica del paesaggio	p.113
2.2.2 La definizione fotografica del paesaggio	p.120
2.3 Operazioni fotografiche sul paesaggio	p.131
3.Il Sulcis - soggetto di uno sguardo fotografico	p.139
3.1 Ricostruzione delle stratificazioni visive	p.145
3.1.1 Espressione della modernità industriale	p.148
3.1.2 L'epopea carbone	p.163
3.1.3 Il paradosso contemporaneo del paesaggio sardo	p.174
3.2 L'esperienza diretta del Sulcis	p.181

3.2.1 Sulcis. *In itinere* p. 183

3.2.2 Le forme del porto p.275

3.3 Fase sperimentale di una ricerca visiva. L'identificazione dei luoghi p.287

Conclusioni p.293

Bibliografia ragionata p. 298

Tavola dei contenuti p.306

Tavola delle immagini p.310

Abstract p.313

Tavola delle immagini

- (Fig.1) *Motherboard* ©Marina Caneve, 2013 p.26
- (Fig.2) *Motherboard* ©Marina Caneve, 2013 p.27
- (Fig.3) *Gli alberi e la vegetazione* ©Milo Montelli, 2012 p.40
- (Fig. 4) *Gli alberi e la vegetazione* ©Milo Montelli, 2012 p.41
- (Fig.5) *Cagliari* ©Massimo Vitali, 1994 p.46
- (Fig.6) *Cagliari* ©Massimo Vitali, 1994 p.47
- (Fig.7) *Landscape for the People* ©Marc Lyon, 2011 p.48
- (Fig. 8) *Porto Cervo, una via interna* ©Mario De Biasi, 1962 - 1966 p.52
- (Fig.9) *Baia di Volpe* ©Alex Webb, 1998 p.54
- (Fig.10) *Tanuella* ©Alessandra Chemollo, 2008 p.56
- (Fig.11) *Né vicino, né lontano. A Lugo* ©David Farrell, 2007 p.68
- (Fig.12) *Né vicino, né lontano. A Lugo* ©David Farrell, 2007 p.69
- (Fig.13) *Appunti visivi - progetto Senza Pericolo* ©Marco Introini, 2013 p.74
- (Fig.14) *Quaderno di appunti* ©Marco Introini, 2013 p.76
- (Fig.15) *Senza Pericolo - Chiavari* ©Marco Introini, 2013 p.78
- (Fig.16) *Brasilia, en dehors du plan* ©Cyrille Weiner, 2008 p.82
- (Fig.17) *Brasilia, en dehors du plan* ©Cyrille Weiner, 2008 p.84
- (Fig.18) *Massimo Vitali* ©Massimo Vitali, 2000 p.90
- (Fig.19) *Estratto dal libro Brion's Tomb - Carlo Scarpa* ©Giaime Meloni, 2013 p.92
- (Fig.20) *Imported Landscapes* ©Corinne Silva, 2010 p.98
- (Fig.21) *Come esiste quello che esiste* ©Nicola Nunziata, 2010 p.104
- (Fig.22) *Come esiste quello che esiste* ©Nicola Nunziata, 2010 p.106

- (Fig.23) Come esiste, quello che esiste ©Nicola Nunziata, 2010 p.108
- (Fig.24) Le ban des utopies ©Cyrille Weiner, 2007 p.114
- (Fig.25) Presque ile ©Cyrille Weiner, 2010 p.116
- (Fig.26) Presque ile ©Cyrille Weiner, 2010 p.116
- (Fig.27) Le ban des utopies ©Cyrille Weiner, 2007 p.118
- (Fig.28) Thoreau ©Alessandro Calabrese, 2012 p.122
- (Fig.29) Thoreau ©Alessandro Calabrese, 2012 p.123
- (Fig.30) Paysage #6 ©Jean Louis Garnell, 1986 p.126
- (Fig.31) Avenue Jenny ©Cyrille Weiner, 2001 p.128
- (Fig.32) Les Allées du château ©Antoine Seguin, 2012 p.130
- (Fig.33) Les Allées du château ©Antoine Seguin, 2012 p.132
- (Fig.34) Kaboom - Pieve Emanuele ©Andrea Botto, 2011 p.134
- (Fig.35) Vista della miniera di Monteponi ©Carlo Polozzi, 1875 p.152
- (Fig.36) Vista della miniera di Monteponi ©Vittorio Besso, 1893(?) p.154
- (Fig.37) Vista della miniera di Monteponi ©Vittorio Besso, 1893(?) p.155
- (Fig.38) Vista panoramica su Gonnese ©Carlo Polozzi, 1875 p.156
- (Fig.39) Cartolina, vista panoramica su Gonnese ©Archive Alinari p.156
- (Fig.40) Scavo Cungianus ©Vittorio Alinari, 1913 p.158
- (Fig.41) Miniera Sulcis ©Ernesto Pizzetti (?) p.160
- (Fig.42) Miniera Caput Acquis ©Guido Costa, 1900 (?) p.162
- (Fig.43) Carbonia ©Giuseppe Pagano, 1939 p.166
- (Fig.44) Miniera Seruci ©Ferdinando Pizzetti, 1950 (?) p.168
- (Fig.45) Cantiere centrale elettrica©Ferdinando Pizzetti, 1964 p.170
- (Fig.46) Portovesme ©Ferdinando Pizzetti, 2001 p.172
- (Fig.47) Masua ©Andrea Botto, 2007 p.176
- (Fig.48) Fatti Urbani ©Alessandro Di Naro, 2013 p.180

Abstract

The thesis aims at exploring the relationship between the landscape project, conceived as a discipline able to transform the material and immaterial territory, and the photographic practice . It is an interdisciplinary research that attempts to understand the possible interactions between the two branches of knowledge, avoiding the submission of one over the other. It is so conceived a field of research on the design culture oriented to determine the potential use of photography as a contribution to the conception of space. The study highlights some key issues: Can the photography, as representation and critical interpretation, perform a role in the process of transformation of the material and immaterial territory? What is the influence of a practice of selective fragmentation of the landscape on the design thinking? May a mechanism of reproduction of the reality propose a concrete way of conceiving the space?

In order to answer these questions the research developed a methodology oriented to the combination of two levels of study. On the one hand the creation of a broad knowledge which examines the status of the photography in relation to the landscape, going beyond the simple categorization of a photographic genre. On the other hand an experimental practice of photographic action in the context of the coastal landscape of the Sulcis-Iglesias, in Sardinia. It is an effort aimed at a critical representation of the territory. The aim is to build a concept of *vision paysagère*, as a specific visual action, which avoids the formation of stereotypes. A practice able to offer an interpretative view on the landscape.

KEYWORDS: photography, landscape, post-industrial territory, Sulcis, Sardinia, interpretative representation

