

CARLO A. GEMIGNANI

TRA VEDUTA E DETTAGLIO: LA FOTOGRAFIA COME DISPOSITIVO GEO-ICONOGRAFICO

IL PAESAGGIO (1963) E I PAESAGGI UMANI (1977)

DEL TOURING CLUB ITALIANO

Una successione concettuale e terminologica. – Affrontare oggi un discorso critico su un argomento così complesso come quello della fotografia – tema tanto vasto quante sono le migliaia di scatti che ogni giorno si accumulano a sottolineare la posizione individuale nei confronti del mondo, e che impone di muoversi tra sviluppo delle forme di conoscenza e di rappresentazione, evoluzione delle tecniche, maturazione del linguaggio fotografico ⁽¹⁾ – implica, almeno a livello di elaborazione delle ipotesi iniziali, uno sforzo di ricomposizione inteso come tentativo di circoscrivere scenari che conferiscano significato a una tale frammentazione. Nel caso delle scienze territoriali, la mediazione avviene in modo particolare sulla base del concetto di paesaggio: il paesaggio è il soggetto/oggetto attraverso il quale la fotografia, nel suo dialogo con le altre forme di rappresentazione visiva e con il testo, produce, seleziona, ordina, mette in relazione e presenta modelli di conoscenza della realtà ⁽²⁾. Nella pratica della ricerca (e della comunicazione) geografica, dalla fine dell'Ottocento in poi l'uso della fotografia si fa costante. Nei saggi scientifici, nelle pubblicazioni di carattere didattico, negli scritti di divulgazione turistica, si può riconoscere un percorso «evolutivo» che si distacca lentamente dalla tradizione pittorica ⁽³⁾ (recuperata in chiave culturale in tempi più vicini a noi) per adottare un linguaggio che si vuole sempre più documentario.

Il paesaggio è insieme l'oggetto e il concetto ⁽⁴⁾ che in misura maggiore ha contribuito alla formazione del legame tra pensiero geografico e strumento fotografico. Rapporto

(1) L'attenzione, in questo caso, va a posarsi sull'intero processo di produzione della fotografia. Numerosi sono i saggi recenti che si sono interrogati sul suo valore ontologico, storico e documentario (Mignemi, 2003; Smargiassi, 2009). A monte di tutto è indispensabile un approccio critico qui difficilmente sintetizzabile che ancora oggi dovrebbe ripartire da Walter Benjamin e Roland Barthes.

(2) Ciò implica ovviamente, come notava tra gli altri Eugenio Turri, accettare l'idea che nel paesaggio si esplica l'insieme di relazioni – politiche, sociali, ecologiche e culturali – su cui si regge la vita di un territorio (Turri, 1994). Aspetti che si fissano nelle coscienze individuali e collettive attraverso la constatazione che senza un paesaggio è impossibile «raccontarsi» (Quaini, 2006a).

(3) È significativo che nel 1924, nella mostra sul paesaggio organizzata nell'ambito del IX Congresso Geografico di Genova, quadri e acquerelli si mescolassero ancora alle fotografie.

(4) Già la parola «paesaggio» designa «la cosa e l'immagine della cosa» (Farinelli, 1992), facendo apparire assolutamente immediato un rapporto che la fotografia – messaggio senza codice secondo Roland Barthes – rende ancora più stretto.

Sestini. L'intento principale che qui mi propongo non mira, a quel livello, ad aggiungere nulla. Questo breve testo vuole essere un primo esperimento per entrare nel dettaglio di come due diversi approcci teorici si traducano in scelte compositive che coinvolgono notevolmente l'uso della fotografia esprimendosi in un prodotto editoriale concreto. Su un altro binario mi è quindi sembrato interessante lasciare emergere qualche elemento della rete sociale che si colloca alla base della costruzione iconografica di un volume come a quella di ogni altra impresa scientifica. La consultazione di archivi di solito poco frequentati e accessibili, come quelli formati in conseguenza dello svolgersi delle attività ordinarie delle case editrici, ha consentito di dare un nome ad alcuni dei protagonisti del processo di costruzione e selezione delle immagini. Ciò apre a tutta una serie di possibili approfondimenti biografici che, a mio avviso, potrebbero rilevarsi significativi per la ricostruzione del processo di formazione delle identità visive del paesaggio italiano contemporaneo, anche nel campo della storia sociale del turismo.

Il *Paesaggio di Sestini: vedute d'insieme e caratteri fisiografici*. – Nel volume di Sestini, comparso nel bel mezzo di quel periodo cruciale per l'introduzione del tema del paesaggio nella scena culturale italiana, cioè gli anni tra il 1961 e il 1964 (Quaini, 2006b), si contano 211 fotoincisioni e 94 tra carte e profili schematici su 232 pagine. In prevalenza si tratta di fotografie stampate a granformato, in bianco e nero (126) e quadricromia (85), molte delle quali a piena pagina e tutte inserite in fascicoli autonomi rispetto al testo e alla cartografia. I punti di ripresa delle inquadrature si collocano a distanze medie e lontane, fino all'utilizzo della foto aerea obliqua.

L'indagine visiva del paesaggio si concretizza costantemente in inquadrature «oggettivanti», che abbracciano vaste porzioni di territorio di cui si tenta il più possibile di circoscrivere i confini naturali (creste montuose, linee costiere ecc.). Quando è presente, l'elemento-guida principale è il rilievo, che si impone con la sua forte presenza come caratteristica unificante dei rapporti spaziali (figg. 2, 3, 4 e 5).

A un primo sguardo, a livello compositivo le fotografie sembrano tentare il più possibile di uniformarsi agli «standard di obbiettività» codificati nel corso del Novecento per la fotografia di documentazione scientifico-naturalistica: nettezza, frontalità, orizzontalità, vista diretta, assenza di effetti di luce e di primi piani, quasi l'immagine dovesse essere prodotta direttamente dalla «matita della Natura», per riprendere il titolo dell'opera celebre di Fox Talbot ⁽¹²⁾. Caratteristiche – emergerà tra poco – confermate indirettamente dallo speleologo ed entomologo Leonida Boldori, con Giuseppe Vota, Mario Martello e il direttore dell'Ufficio redazionale di «Conosci l'Italia» Federico Antonini ⁽¹³⁾, tra i principali responsabili della creazione dell'apparato fotografico finale ⁽¹⁴⁾.

(12) Anche in questo campo la letteratura storica è ormai cospicua. Mi limito a segnalare il recente lavoro di Zannier (2008), in particolare il capitolo quarto.

(13) Leonida Boldori (1897-1980) è l'unico dei tre sui quali è stato possibile reperire studi biografici (Bucciarelli, 1980; Moretta, 2007). Viene da domandarsi quanto i suoi interessi naturalistici abbiano condizionato tutto il dispositivo iconografico del volume oltre che la scelta di singole foto.

(14) Così specifica il presidente del TCI Cesare Chiodi (lettera ad Aldo Sestini del 29 luglio 1960): «Alle illustrazioni del testo e fuori testo provvederà, naturalmente sotto la Sua guida, il nostro Ufficio Redazionale, così come le cartine e le piante saranno redatte e disegnate dal nostro Laboratorio Cartografico. Quando sarà possibile saremo lieti di ricevere copia del sommario del volume. Quello che è per noi più urgente, per le ragioni a Lei ben note, è l'elenco (il più completo possibile anche se non definitivo) dei tipi di paesaggio che Ella si ripromette di descrivere, perché possa costituire una base di ricerca del materiale fotografico necessario e delle eventuali fonti cartografiche. Il suo testo dovrebb-



Fig. 1 – *La costa di Sanremo verso Capo Nero*

Il paesaggio della Riviera che emerge dalla quinta vegetale rimanda l'inquadratura alla tradizione pittorico-paesistica popolare del «primo piano cartolina» e si addice alla vocazione turistica del luogo rappresentato

Fonte: Sestini (1963): fig. 76. Immagine da originale conservato presso l'Archivio Fotografico del Touring Club Italiano

Boldori, Vota, Martello e Antonini coordinano una minuta rete di collaboratori locali coinvolti in maniera determinante nella fornitura degli originali fotografici destinati a illustrare *Il paesaggio*. Un variegato mondo borghese, educato a un particolare tipo di sguardo, che andrebbe indagato più a fondo, ancora in gran parte partecipe di un'appropriazione scientifica e di una visione sociale all'esplorazione del territorio nazionale che colloca i suoi modelli nel solco tracciato dai grandi divulgatori otto-novecenteschi – tra essi lo stesso fondatore del TCI, Luigi Vittorio Bertarelli (Di Mauro, 1982, pp. 391-412). Vi ritroviamo soggetti interessati soprattutto alle scienze naturali, per professione o per passione personale e collezionistica: docenti universitari e liceali, cultori di geologia, zoologia, botanica, membri di gruppi scoutistici, speleologici e alpinistici eccetera, molti dei quali nati – come Sestini, classe 1904 – negli anni compresi tra la fine dell'Ottocento e la prima guerra

be pervenirci entro il marzo 1961, ossia in tempo per poter effettuare con l'indispensabile anticipo le campagne fotografiche necessarie al completamento e al perfezionamento del materiale raccolto», Archivio Storico del Touring Club Italiano (d'ora in poi ASTCI), 1878, 426/4, *Conosci l'Italia, Il paesaggio vol. VII, corrispondenza in ordine alfabetico coi collaboratori*. Ringrazio Luciana Senna ed Elisabetta Porro del Centro di Documentazione del Touring Club Italiano per l'assistenza accordatami.



Fig. 2 – *Paesaggi dell'Appennino emiliano, Rocca di Canossa*

L'elemento compositivo riferibile analogicamente al contenuto dell'intera immagine, in altre parole il dato spaziale che dà profondità e interesse visivo alla fotografia, è di natura geomorfologica. Il bianco e nero della figura, evidenziando i volumi, lo sottolinea in modo particolare. È un modello che si ripete in tutto il volume curato da Sestini

Fonte: Sestini (1963): fig. 79



Fig. 3 – *Appennino umbro-marchigiano, M. Catria*

Fonte: Sestini (1963): fig. 94 (originale a colori)



Fig. 4 – *Paesaggio costiero dell'Appennino lucano, presso Maratea*

Fonte: Sestini (1963): fig. 143 (originale a colori)

mondiale ⁽¹⁵⁾. A questo gruppo si accosta poi un'altra fondamentale maglia professionale, composta questa volta dagli operatori di studi e agenzie fotografiche locali chiamati a collaborare all'impresa editoriale anche attraverso l'organizzazione di specifiche campagne, complementari a quelle realizzate dal servizio fotografico interno al TCI ⁽¹⁶⁾.

(15) Nomi, qualifiche professionali e sfere di interesse emergono dall'analisi della documentazione conservata presso l'ASTCI, 1878, 426/4. Tra questi, per fare solo un esempio, si ritrova il nome di Alessandro Brian (1873-1969) naturalista genovese allievo di Arturo Issel, autore di numerose pubblicazioni scientifiche e di due guide per escursioni nell'Appennino Parmense (1903) e Piacentino (1910) per la locale sede del Club Alpino. Sulle singole figure sarebbe interessante indirizzare indagini mirate per identificare l'eventuale esistenza di fondi fotografico-documentari a queste riconducibili. Archivi che possono oggi configurarsi come interessanti fonti per la recente storia della rappresentazione del paesaggio italiano e come strumenti per la decifrazione realistica delle sue dinamiche materiali.

(16) Interessante potrebbe configurarsi, in questo caso, uno studio comparato del «linguaggio» fotografico di «professionisti» e «amatori» gravitanti attorno al TCI e operanti sul tema del paesaggio, confrontando eventualmente, oltre ai materiali pubblicati, anche quelli inediti che potrebbero essere conservati in archivi, collezioni o altri fondi documentari. Un patrimonio (analogo a quello conservato negli archivi fotografici degli istituti geografici delle università, recentemente preso in considerazione da Tania Rossetto, 2005; su questa linea si sviluppa il recente, complesso, lavoro di Raffaella Rizzo, 2011) in massima parte ancora da individuare, nella speranza che, come frequentemente accade dopo la scomparsa dei soggetti produttori o la chiusura degli studi professionali, il materiale non sia andato totalmente disperso. Grazie alla documentazione raccolta presso l'archivio editoriale storico del TCI è possibile «mappare» su base regionale la posizione dei fotografi locali i cui nomi sono riportati anche nelle didascalie del volume curato da Sestini.

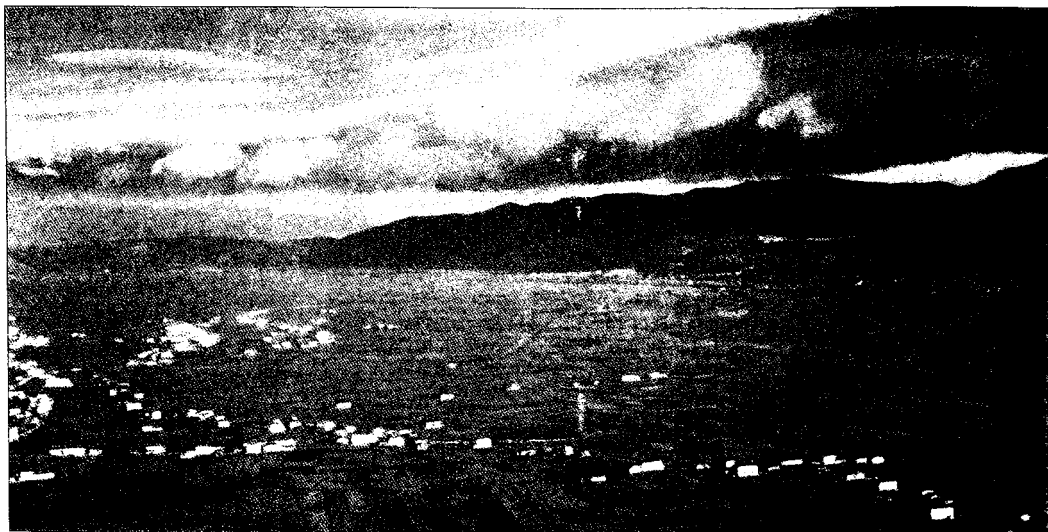


Fig. 5 – *Fra le conche campano-lucane, il Vallo di Diano*

Fonte: Sestini (1963): fig. 144 (originale a colori)

Seguendo le parole di Boldori: il paesaggio che le fotografie devono sforzarsi di restituire, pena lo scarto, va interpretato non «come lo può intendere un artista ma un geografo»⁽¹⁷⁾. Quindi niente preziosità di coserelle da niente esaltate con ombre e chiariscuri a capolavori d'arte, ma rappresentazioni della Natura su ampi orizzonti»⁽¹⁸⁾.

Si trova qui, ovviamente, traccia della stretta supervisione formale e contenutistica di Sestini. In riferimento a una lettera inviata dal direttore generale del TCI Giuseppe Vota (12 dicembre 1959), riportante una critica mossa nei confronti del titolo «un po' troppo austero per un grande pubblico» (in alternativa si proponeva *Le bellezze del paesaggio*), Sestini scrive: «mi sembra chiaro che coloro che pensano a «Le bellezze del paesaggio», pensano il contenuto del volume in modo diverso da quanto fu da noi progettato. Infatti se pur gli accenni ad una considerazione «visiva» e «estetica» del paesaggio non mancheranno, si era inteso fin dall'inizio di offrire una descrizione del paesaggio geograficamente inteso, nelle sue caratteristiche concrete, fisiche e umane. Francamente non so neppure se ci sarebbe sufficiente materia per un volume della mole prevista, se il paesaggio fosse descritto nel senso più comunemente inteso; o almeno, io dubito che riuscirei a comporlo»⁽¹⁹⁾.

(17) Sull'accostamento e la separazione tra la figura dell'artista e quella del geografo – a partire dall'uso e dalla produzione di iconografia fotografica – si dovrebbe condurre una riflessione più approfondita. Segnalo per ora le annotazioni di M. Quaini in riferimento alla figura di Max Sorre (Quaini, 2006b, pp. 159-160).

(18) ASTCI, 1878, 426/4. La citazione è tratta da una lettera inviata il 2 febbraio 1962 a un referente vicentino, Aldo Allegranzi, per la richiesta di fotografie relative all'altopiano di Tonezza, al Grappa, alle valli d'Astico e del Brenta e alle piccole Dolomiti di Campogrosso.

(19) ASTCI, 1878, 426/4. Sul sostanziale rifiuto da parte di Sestini a identificare il paesaggio con un certo tipo di rappresentazione «artistica» si veda ancora Quaini (2006b, pp. 153-154 e n. 17).



Figg. 6-7 – Paesaggi brianzoli

La prima immagine – uno dei rari casi in cui emerge il tema iconografico della città – è accostata a quella della cascina a corte della Brianza meridionale, unico esempio di insediamento rurale documentato fotograficamente nel volume

Fonte: Sestini (1963): figg. 53 e 54. Immagini da originali conservati presso l'Archivio Fotografico del Touring Club Italiano

Dal punto di vista conoscitivo, la svalutazione sestiniana della connotazione estetico-visiva del paesaggio si traduce nella volontà di limitare il più possibile l'interpretazione soggettiva del fotografo, argomento sul quale abbiamo visto esprimersi efficacemente Boldori. Questa disposizione compositiva si allinea a un'altra più generale scelta interpretativa: considerare visivamente gli aspetti antropici del paesaggio come sfondo rispetto a quelli geomorfologici. Oltre all'interpretazione individuale è, infatti, lo stesso elemento umano a non assumere mai, direttamente, valore di soggetto principale delle inquadrature scelte. Il suo «peso» visivo è limitato, anche quando inevitabilmente emergono con forza i caratteri dell'insediamento, tanto da apparire quasi come un semplice metro di misura delle proporzioni rispetto a quello fisico (fig. 8). La resa di certi elementi più tipicamente «agrari» o dell'esplosione degli agglomerati urbani e industriali nella pianura (figg. 6-7) è a volte risolta attraverso inquadrature aeree oblique che, grazie all'alta quota, rendono poco evidenti i singoli dettagli e, creando fughe prospettiche, esaltano la regolarità geometrica delle forme e uniformano i contrasti. Anche nel suo micro-sistema iconografico *Il paesaggio* vuole così riflettere una situazione fisica di lunga durata programmaticamente legata dalla particolare fase storica, tanto che nel testo lo stesso «paesaggio urbanizzato» diviene esso stesso «tipo»⁽²⁰⁾. D'altronde, dell'origine strutturale e della rottura di certi equilibri Sestini, in questa pubblicazione, non intende discutere⁽²¹⁾.

Privilegiare «ampi orizzonti» significa poi inevitabilmente scartare dall'inquadratura elementi territoriali troppo caratterizzanti, in nome di una «tipicità» che rimanda direttamente alla logica dei «tipi»⁽²²⁾. Già il 5 gennaio 1959, dopo le prime consultazioni avute con il curatore, Giuseppe Vota aveva scritto a un collaboratore fotografico piemontese (Francesco Della Beffa): «per ciò che riguarda il paesaggio italiano i nostri criteri di scelta devono forzatamente tendere non a temi locali che si ripetono frequentemente, ma soprattutto a visioni d'insieme tipiche di determinati aspetti e zone, che raggruppano in quadri sintetici il volto del nostro Paese»⁽²³⁾. Ma privilegiare la visione d'insieme significa rivelare ancora una volta la persistenza di schemi formali consolidati e renderebbe ancora più interessante, anche se di difficile attuazione, un'indagine volta a identificare le origini della cultura visiva di alcuni degli «anonimi» (storicamente parlando) fotografi coinvolti nel progetto⁽²⁴⁾.

Il contrasto tra la fondamentale caratteristica della fotografia di legarsi all'episodio locale e l'astrazione di elementi singoli operata attraverso i tipi contiene una contraddizione concettuale non facilmente risolvibile che si traduce, come già notava Tania Rossetto (2004, p. 895) in una costante riproposizione di «fasi elementari» (vedute panoramiche) del paesaggio e, nonostante i rimandi interni, in una sostanzialmente indipendenza di percorso tra apparato fotografico e testo. Quest'ultimo risulta più strettamente connesso alle altre espressioni grafiche: rappresentazioni schematiche e stralci di cartografia topografica rea-

(20) Assimilato a quelli di derivazione geomorfologica come nel caso de *Il Paesaggio urbanizzato del Milanese* (Sestini, 1963, pp. 57-58).

(21) «Non affronteremo, ma solo richiameremo, la questione dell'armonia dell'impronta umana nel paesaggio. Armonia che va intesa tanto in rapporto al paesaggio naturale, in cui l'opera degli uomini si inserisce, quanto in rapporto a un precedente paesaggio già umanizzato. Sono note le lagnanze che spesso si muovono a riguardo della deturpazione di paesaggi di particolare bellezza o specialmente caratteristici» (*ibidem*, p. 11).

(22) La scarsa significatività scientifica attribuita alla dimensione locale del paesaggio in una gerarchia delle rilevanze che si rifà alla netta distinzione tra «paesaggio sensibile o visivo» e «paesaggio geografico razionale» è spiegata dallo stesso Sestini nell'introduzione (*ibidem*, pp. 9-12).

(23) ASTCI, 1878, 426/4. Lettera al professor Francesco Della Beffa, 5 gennaio 1959.

(24) Sull'importanza della ricostruzione delle tradizioni fotografiche locali aveva già riflettuto Quintavalle (1979, pp. 3-14).

lizzati in base ad «abbozzi» delineati dal principale curatore ⁽²⁵⁾. Questa identità di Sestini, più disegnatore che fotografo, contrasta con la realtà biografica personale ⁽²⁶⁾. Curiosamente quella che a noi appare un'ottima occasione per fare sfoggio delle proprie doti tecniche e interpretative non viene colta. Anche nell'impaginazione si coglie il minore interesse dell'autore nei confronti della fotografia, inserita solo a completamento del processo redazionale e corredata di brevi didascalie non direttamente dovute alla sua penna ⁽²⁷⁾.

I paesaggi umani: *discorso per immagini*. – Sono 512 su 224 pagine le fotografie (tutte a colori) che animano *I paesaggi umani*, con una grande variabilità di formati di stampa (da un minimo di 6x4 cm fino all'immagine a tutta pagina), inquadrature (dal «micro-spazio» in primo piano all'immagine satellitare) e nel numero di immagini per pagina (con una media superiore a 3). La fotografia si raccorda esclusivamente alla didascalia e costituisce un dispositivo indipendente rispetto al testo principale.

In un impianto che nella divisione dei capitoli per grandi aree «omogenee» rimanda ancora a una logica di macro-regionalizzazione naturale, le principali novità che interessano l'apparato fotografico si legano, oltre che alla moltiplicazione delle immagini, alla scomparsa dei profili schematici e delle carte topografiche a favore delle carte tematiche (comunque in numero limitato rispetto alle foto) e, per quanto riguarda i soggetti, alla comparsa di temi specifici. Certamente il punto di partenza è ancora una volta legato alla messa in evidenza dei fattori geomorfologici, ma la percentuale di foto dedicate alla loro illustrazione diminuisce sensibilmente, mentre si alza esponenzialmente quella relativa alla loro modificazione funzionale, all'illustrazione di soggetti rivalutati dalla «nuova» geografia umana – come la forma e la disposizione degli insediamenti rurali (ma con aperture attualizzanti come quella sugli effetti del loro abbandono; vedi figg. 8-9) – e di più recenti criticità ambientali, come quelle legate ai cambiamenti nell'uso del suolo e ai conseguenti passaggi, traumatici, tra gli assetti urbani e industriali storici e quelli di nuova costituzione (figg. 10-11-12). Nelle immagini è ovviamente generale l'attenzione dedicata alla presenza attiva dell'uomo, colto negli ambienti di vita e durante lo svolgimento delle pratiche sociali e produttive di costruzione del paesaggio stesso.

(25) ASTCI, 1878, 426/4, *Lettera del Direttore generale avv. Mario Martello a Aldo Sestini*, 16 maggio 1962.

(26) Si veda il recente volume a cura di Cassi e Meini (2010) che ha rivelato l'ottima conoscenza da parte di Sestini della tecnica fotografica e, espressa nella organizzazione di un complesso archivio di immagini, la sua attenzione verso le potenzialità documentarie del mezzo. Nella stessa collana del TCI «Conosci l'Italia», nel volume dedicato a *L'Italia fisica* (1957), all'interno del capitolo VIII da lui curato (*Monti e pianure. L'Appennino e le isole*), Sestini dà prova di questa dimestichezza firmando le foto identificate col numero 123: *M. Velino, Campo Felice, bacino carsico*; 127: *Monte Alburno*; 131: *le «Crete Senesi»*; 140: *Sardegna: colline granitiche*.

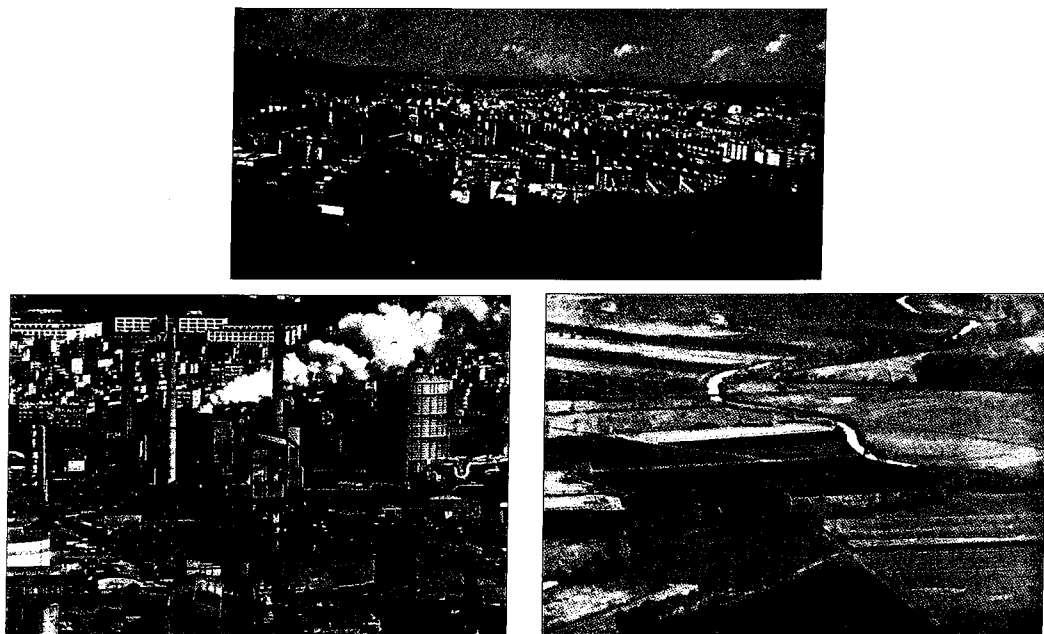
(27) ASTCI, 1878, 426/4, *Lettera del Direttore generale avv. Mario Martello a Aldo Sestini*, 16 maggio 1962: «tutto il testo già inviato è in corso di paginazione, nel senso che ne è stato predisposto l'inserimento delle cartine e dei disegni, distribuendo la composizione nelle pagine, ove viene lasciato il necessario spazio disponibile per le illustrazioni [...] è stato completato, con un breve sopralluogo, il materiale fotografico riguardante i primi quattro capitoli, per l'illustrazione dei quali è già stata fatta la paginazione delle tavole ad essi assegnate ed è già in lavoro la preparazione delle didascalie da sottoporre alla Sua revisione». Tutto ciò non fa che confermare un dato: che il valore scientifico attribuito da Sestini all'immagine fotografica andasse poco oltre la sua pratica capacità esemplificativa e che la sua funzione interpretativa fosse considerata assolutamente secondaria rispetto alla cartografia.



Figg. 8-9 – *Insedimenti umani*

Nella prima immagine l'abitato di Stilo funge da quinta per mettere in evidenza la movimentata morfologia della retrostante vallata dello Stilaro. Nessuna attenzione è dedicata all'abitato nelle sue caratteristiche organizzative e tanto meno alla casa diroccata in primo piano. Nella seconda immagine il soggetto è inequivocabilmente l'insediamento rurale che diventa spunto per introdurre nella didascalia il tema dell'abbandono delle sedi alpine: «Naturalmente, quando le risorse non bastarono, l'emigrazione fu una valvola di sicurezza che consentì di mantenere un certo equilibrio fra l'uomo e l'ambiente. Quando poi, in tempi recenti, intere vallate si spopolarono, le sedi più lontane e più elevate furono le prime ad essere abbandonate, come dimostra il villaggio di Pelaud poco a monte di Rhêmes-Notre-Dame, ridotto quasi a macerie»

Fonti: Sestini (1963): fig. 161; *I paesaggi umani* (1977a): fig. 14 (originali a colori)

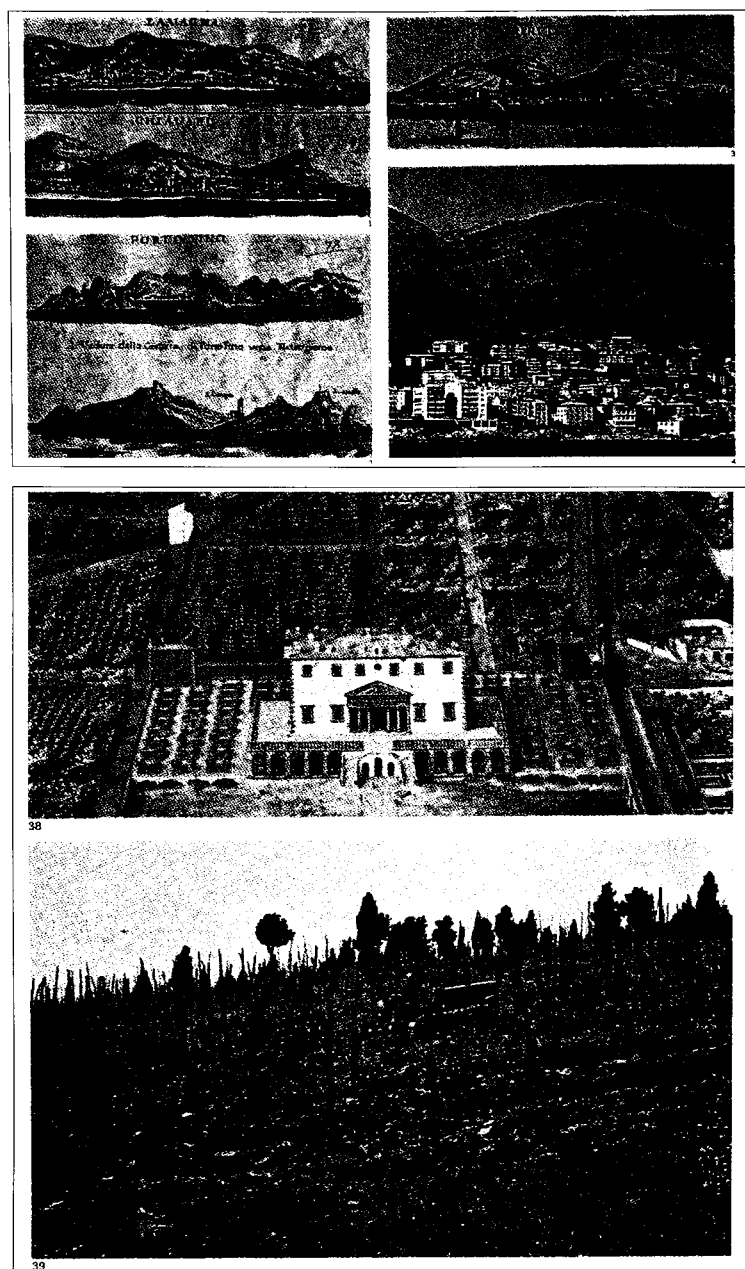


Figg. 10-11-12 – *Paesaggi campani*

Le tre fotografie illustrano il tema dei cambiamenti nell'uso del suolo e dell'avanzare della città negli spazi rurali, sviluppato nella didascalia: «Agglomerati compatti di case invadono il lussureggiante entroterra agricolo della Napoli moderna (fot. 28), città che ha conosciuto negli ultimi anni una notevole espansione edilizia. Lo sviluppo del capoluogo campano è avvenuto in modo caotico e tumultuoso e ad aggravare la situazione sono intervenute le industrie ubicate nell'area suburbana, come mostra l'immagine degli impianti metallurgici di Bagnoli (fot. 29). Sede di un'antica civiltà testimoniata dai templi di Paestum. La piana del Sele è stata per lungo tempo una zona malarica e solo dal 1929 imponenti opere di bonifica ne hanno trasformato il paesaggio e le condizioni di vita. Un paesaggio ordinato prevale oggi nella piana del Sele [fig. 30]: il corso del fiume canalizzato attraversa campi regolari e coltivati su cui sorgono le case della bonifica, mentre dell'antico paesaggio rimangono residui di boschi»

Fonte: *I paesaggi umani* (1977a): figg. 28, 29 e 30 (originali a colori: la prima è realizzata con obiettivo grandangolo, le altre con teleobiettivo)

È la dimensione dinamica che il sistema iconografico de *I paesaggi umani* cerca di restituire: attraverso l'uso costante del colore, che rimanda alla più immediata esperienza visiva, e soprattutto attraverso la moltiplicazione dei dettagli che fissano in concreto le mutazioni legandole a un preciso momento storico. In quest'ottica si collocano gli accostamenti tra immagini riprese dal vero e materiale iconografico precedente all'introduzione del mezzo tecnico (figg. 13 e 14): cartografia, disegni, dipinti (mentre manca ancora un uso della fotografia storica in una prospettiva comparativa) a evidenziare continuità, discontinuità e disarmonie col passato. Tutto ciò comporta la percezione di una più esplicita presenza del soggetto individuale che interpreta il paesaggio da «dietro la macchina», selezionando non solo le più impersonali (e a volte mistificatorie) visioni d'insieme, ma una numerosa serie di singoli elementi ritenuti significativi per una più corretta, successiva, interpretazione relazionale. Il percorso concettuale, che procede dalla veduta al dettaglio, dovrebbe quindi idealmente concludersi con il ritorno a uno sguardo d'insieme attuato però con maggiore consapevolezza.



Figg. 13-14 – *Paesaggi toscani e liguri*

Esempi di utilizzo di fonti iconografiche storiche accostate alla fotografia «attuale» nel volume *I paesaggi umani*. Manca ancora una corrispondenza topografica precisa tra le foto e i luoghi rappresentati negli acquerelli e nel dipinto

Fonte: *I paesaggi umani* (1977a): figg. 1, 2 e 3: vedute dei borghi costieri della Riviera ligure di Levante tratte dall'*Atlante Linguistico* di Francesco Maria Accinelli; fig. 4: moderni insediamenti a Genova Quarto; fig. 38: Poggio a Caiano in un dipinto di G. Utens; fig. 39: meccanizzazione della viticoltura toscana (originali a colori)

Le innovazioni iconografiche appena individuate trovano corrispondenza nei più profondi mutamenti non solo stilistici, ma anche e soprattutto epistemologici, maturati nei quattordici anni che separano *Il paesaggio* da *I paesaggi umani* e che sappiamo derivare dall'approccio storicista inaugurato da Lucio Gambi, dall'incontro della geografia con le scienze umane e sociali e dalla convinta apertura verso l'analisi dei problemi territoriali del paese. Uno sguardo non più di semplice conoscenza ma di interpretazione «posizionata» dei meccanismi profondi di cui il paesaggio è il prodotto, attraverso l'adozione di più esplicite narrazioni che aprono alla sperimentazione e alla progettualità anche dal punto di vista della costruzione dell'immagine. A questo *input* rimanda anche l'abbinamento al volume principale di uno più snello dedicato agli *Itinerari* (1977b) la cui novità, come ci informa il direttore editoriale Umberto Bonapace, sta nella volontà di fornire «un codice di lettura per saper vedere il paesaggio italiano e penetrarne la facciata turisticamente oleografica». All'interno del progetto «l'illustrazione non avrà carattere episodico, ma costituirà un discorso fotografico, omogeneo per qualità e contenuto, relativo a certi temi trattati o appena sfiorati nei saggi» (28). Un «discorso» che anima le scelte iconografiche del volume maggiore (fig. 15), ma che ancora una volta si rivela parallelo a quello testuale.

Alla restituzione di questa «complicazione» visiva del concetto di paesaggio – oltre alla più forte presenza professionale delle agenzie fotografiche – partecipa, anche con campagne *ad hoc*, un gruppo di esperti del livello di Gianni Berengo-Gardin, Italo Zannier, Paolo Monti, Toni Nicolini, e si fa sentire la presenza di geografi-fotografi come Eugenio Turri. Intorno a essi abbiamo a disposizione molti più dati per ricostruire le personali scelte compositive. Forti di una più vasta consapevolezza tecnica e critica e di una più decisa militanza intellettuale, questi interpreti vanno a sostituire la più minuta rete di fornitori di immagini che aveva caratterizzato la raccolta iconografica del volume di Sestini. Una rete che nel frattempo si è estinta insieme a una modalità catalogatoria di guardare al paesaggio.

A «saper vedere», quindi a «leggere» il paesaggio come prodotto delle relazioni storiche localizzate sul territorio sarà di lì a poco dedicato da Gambi (che non aveva partecipato direttamente alla stesura dei saggi che compongono *I paesaggi umani*) un apposito lavoro destinato alla scuola secondaria superiore (Gambi, 1979): in esso la didascalia si limiterà a riportare brevissime indicazioni relative alla collocazione spaziale del punto di ripresa e sarà finalmente la lettura intensiva, la scomposizione degli elementi memorizzati nella singola fotografia (nel suo rimando diretto alla dimensione materiale del paesaggio, punto di partenza locale per un'analisi comparativa di più vasti processi nascosti dietro le evidenze visive) a fare da guida al testo unendosi a esso in un unico dispositivo.

I paesaggi umani si colloca quindi a ridosso dell'apice di un percorso scientifico e culturale volto a rifondare su basi critiche il rapporto tra analisi geografica del territorio e uso dell'immagine fotografica consapevolmente intesa come sofisticato strumento conoscitivo. Percorso che a livello istituzionale tocca in parallelo tappe fondamentali: il passaggio delle competenze in tema di tutela del paesaggio dallo Stato alle Regioni (DPR 8/1972; DPR 616/1977); il progressivo riconoscimento della fotografia come bene culturale; l'avvio delle campagne per il «Rilevamento dei beni artistici e culturali» della Soprintendenza alle gallerie di Bologna (Emiliani, 1969 e 1970; Castagnoli e altri, 1971; Bertacci e altri, 1972; Gambi, 1974), nelle quali la fotografia documentaria gioca un ruolo essenziale; l'uscita di *Antropologia del paesaggio* (Turri, 1974) e dell'agile, ma ricco di nuove sollecitazioni, *Fotografia geografica/Geografia della fotografia* (Bergami e Bettanini, 1975). In quest'ultimo

(28) ASTCI, 1868, 424/1, *Capire l'Italia, I paesaggi umani* (vol. I), *sopralluoghi, elenco collaboratori e corrispondenza*.

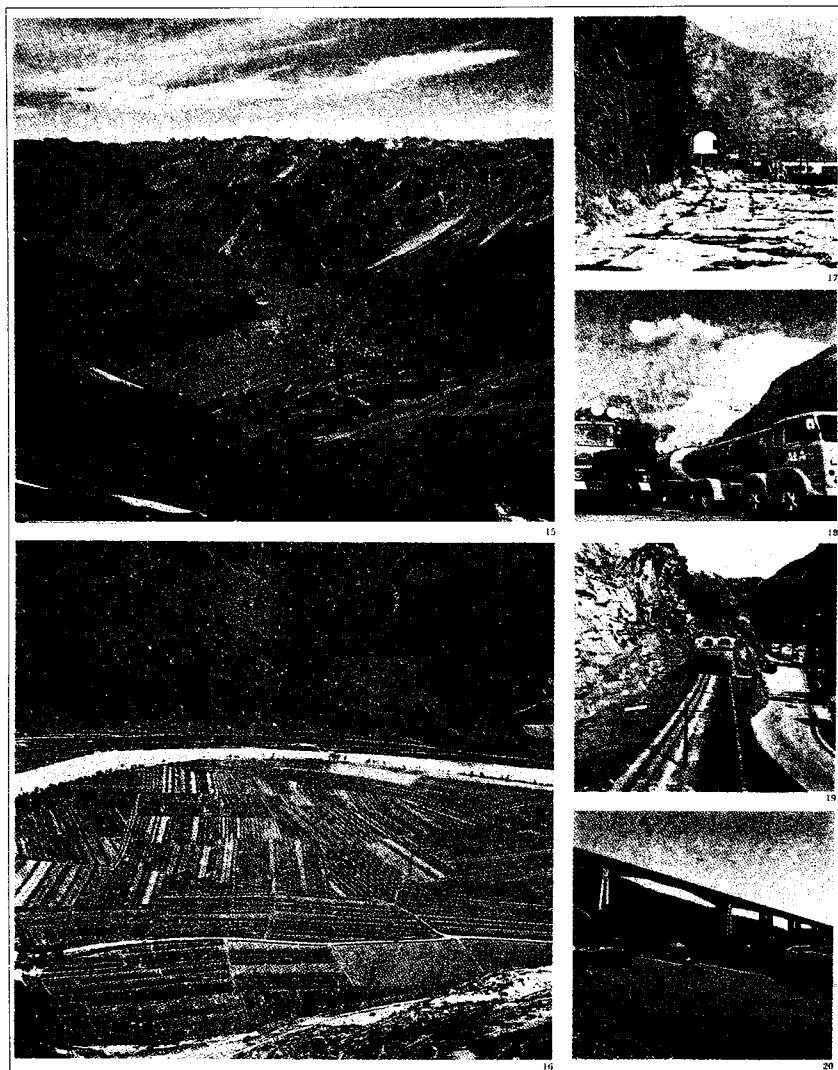


Fig. 15 – Paesaggi e viabilità nelle Alpi

Un eloquente esempio di «discorso fotografico» tratto dal volume *I paesaggi umani* nel capitolo che potremmo definire «a scala interregionale» dedicato al *Mondo Alpino*, curato da Umberto Bonapace. A una veduta panoramica d'insieme della Valtellina – volta a illustrare le caratteristiche morfologiche generali delle valli alpine con un approccio classificatorio che ricorda ancora i «tipi» di paesaggio di Sestini – segue una foto di maggior dettaglio (Val d'Adige) che si focalizza sull'uso agricolo del suolo. Di lato a destra la sequenza narrativa introduce il tema dell'evoluzione storica della viabilità. Questo modo di procedere rimanda alle osservazioni sulla costruzione di un racconto fotografico rilevate da Bergami e Bettanini (1975, pp. 44-46), ma qui la scelta di operare su un'area regionale vasta come l'intero arco alpino non va ancora in direzione di un utilizzo «topografico» della fotografia

Fonte: *I paesaggi umani* (1977a): fig. 15: Valtellina; fig. 16: Val d'Adige (originale a colori); fig. 17: strada romana presso Verrès in Val d'Aosta; fig. 18: autocarri in sosta al traforo del Monte Bianco; fig. 19: ferrovia del Sempione; fig. 20: un tratto dell'autostrada del Brennero presso Vipiteno (originali a colori)

caso una metodologia di decostruzione critica dell'immagine basata sull'esplicitazione degli espedienti tecnico-narrativi comunemente usati dai *media* si unisce a una proposta di inventariazione visiva del territorio che torna oggi d'attualità. A livello teorico il volume ha il merito di riportare il tema dell'osservazione ambientale e territoriale sul piano di una più ampia partecipazione sociale e lancia l'idea della discussione collettiva dei «personali» racconti fotografici.

Su queste due linee interpretative (quella di Gambi e quella di Bergami e Bettanini) si inseriscono oggi le più interessanti prospettive di impiego scientifico e critico della fotografia di paesaggio: supporto alla decifrazione realistica delle dinamiche territoriali e strumento progettuale nelle mani della società civile in vista della pianificazione paesistica. Proposte che passano entrambe attraverso il maggior valore attribuito alla dimensione locale dell'immagine (si pensi al tema degli «osservatori del paesaggio» legati anche alla tecnica della «fotografia ripetuta») ⁽²⁹⁾, a cui si connettono, nell'era del *web 2.0*, le facilitate possibilità di coinvolgimento pubblico nella creazione di nuovi sistemi geo-iconografici.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERGAMI G. e T. BETTANINI, *Fotografia geografica / Geografia della fotografia*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.
- BERTACCI L. e altri (a cura di), *Territorio e conservazione. Proposta di rilevamento dei beni culturali immobili nell'Appennino bolognese. Atti della Campagna di rilevamento dei beni artistici e culturali dell'Appennino 1972*, Bologna, Edizioni Alfa, 1972.
- BIGNANTE E., *Geografia e ricerca visuale. Strumenti e metodi*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- BUCCIARELLI I., *Leonida Boldori, speleologo ed entomologo*, in «Natura», 1980, 71, pp. 317-328.
- BURKE P., *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002.
- CASSI L. e M. MEINI, *Aldo Sestini. Fotografie di paesaggi*, Roma, Carocci, 2010.
- CASTAGNOLI P.G., A. EMILIANI e A. STORELLI (a cura di), *La valle del Santerno, IV campagna di rilevamento dei beni artistici e culturali dell'Appennino. Diario di lavoro, 11-12-13 giugno 1971*, Bologna, Edizioni Alfa, 1971.
- DE VECCHI C., *La rappresentazione del paesaggio. Funzione documentaria e riproducibilità tecnica*, Milano, CUEM, 2000.
- DI MAURO L., *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità ad oggi*, in *Storia d'Italia*, Annali 5, Torino, Einaudi, 1982, pp. 369-428.
- EMILIANI A., *Per un rilevamento dei beni artistici e culturali di Porretta Terme: mostra documentaria 1969*, Bologna, Tip. Labanti, 1969.
- EMILIANI A., *Una strada nella storia. Le comunicazioni sul versante orientale della valle del Reno, documenti e relazioni, giugno 1969/maggio 1970*, Bologna, Soprintendenza alle Gallerie di Bologna, 1970.
- FARINELLI F., *I segni del mondo*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

(29) Con il collega Orlando Strati ho cercato di affrontare il tema, declinandolo sul caso della Liguria e concentrandomi in particolare sulla tecnica della fotografia ripetuta (Gemignani e Strati, 2011).

- GAMBI L., *Per una cartografia dei patrimoni culturali*, in A. EMILIANI, *Una politica dei beni culturali*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 271-274.
- GAMBI L., *Leggere il paesaggio*, Bologna, Zanichelli, 1979.
- GEMIGNANI C.A. e O. STRATI, *Verso gli osservatori liguri del paesaggio. Una campagna di fotografia ripetuta nel sito UNESCO «Cinque Terre, Portovenere e le isole» (La Spezia)*, in «Rivista Geografica Italiana», 2011, 118, pp. 525-557.
- L'Italia fisica*, Milano, Touring Club Italiano, 1957 (collana «Conosci l'Italia», 1).
- MENDIBIL D., *Dispositif, format, posture: une méthode d'analyse de l'iconographie géographique*, in «Cybergeog», 2008, documento 415 (www.cybergeog.eu/index16823.html).
- MIGNEMI A., *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2003.
- MORETTA D., *Preservation and Representation of a Geological Object «Natural Monument» as a Legislative Definition*, in S. VACKIMES e K. WELTERSBAACH (a cura di), *Wandering Seminar on Scientific Objects*, Max Planck Institute for the History of Science, Preprint n. 339, 2007, pp. 61-79 (consultabile in www.mpiwg-berlin.mpg.de/Preprints/P339.PDF).
- I paesaggi umani*, Milano, Touring Club Italiano, 1977 (a) (collana «Capire l'Italia»).
- I paesaggi umani: itinerari*, Milano, Touring Club Italiano, 1977 (b) (collana «Capire l'Italia»).
- QUAINI M., *L'ombra del paesaggio. L'orizzonte di un'utopia conviviale*, Reggio Emilia, Diabasis, 2006 (a).
- QUAINI M., *Esplorando un biennio cruciale (1963-1964). Per interrogarsi dove risie talento geografico*, in «Memorie geografiche. Supplemento alla Rivista Geografica Italiana», 2006 (b), 6, pp. 141-163.
- QUINTAVALLE A.C., *Il territorio della fotografia*, in *Enciclopedia pratica per fotografare*, Milano, Fabbri, 1979, pp. 3-32.
- RIZZO R., *La fotografia nella geografia italiana. Da «metodo oggettivo» a strumento di ricerca*, tesi di dottorato in Geografia storica, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Genova, 2011.
- ROSSETTO T., *Fotografia e letteratura geografica, linee di un'indagine storica*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», 2004, pp. 877-910.
- ROSSETTO T., *Gli archivi fotografici della geografia italiana*, in «Ambiente Società Territorio: geografia nelle scuole», 2005, 50, pp. 84-86.
- SESTINI A., *Il paesaggio*, Milano, Touring Club Italiano, 1963.
- SMARGIASSI M., *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*, Roma, Contrasto, 2009.
- TURRI E., *Paesaggio e fotografia: il tempo e la storia*, intervento presentato al seminario *L'immagine fotografica nella ricerca antro-po-geografica*, Istituto di Geografia Umana, Università Statale di Milano, Milano, 18 gennaio 1994 (consultabile in www.ocs.polito.it/biblioteca/articoli/turri_2.pdf).
- TURRI E., *Antropologia del paesaggio*, Milano, Edizioni di Comunità, 1974.
- VECCHIO B., *La fotografia come strumento di riflessione sul territorio*, in CASSI L. (a cura di), *La «dimora delle nevi» e le carte ritrovate. Filippo de Filippi e le spedizioni scientifiche italiane in Asia centrale (1909 e 1913-14)*, in «Memorie geografiche. Supplemento alla Rivista Geografica Italiana», 2009, 8, pp. 335-387.
- ZANNIER I., *Alle origini della fotografia scientifica. Una breve storia*, Firenze, Emmebi, 2008.

BETWEEN VIEW AND DETAIL: PHOTOGRAPHY AS GEO-ICONOGRAPHIC DEVICE. *IL PAESAGGIO* (1963) AND *I PAESAGGI UMANI* (1977) BY TOURING CLUB ITALIANO. – This work starts with an analysis of two significant editorial writings for the construction of knowledge about Italian landscape, written in the second half of twentieth century: *Il paesaggio* by Aldo Sestini (1963) and *I paesaggi umani* (1977), both published by Touring Club Italiano (TCI). We aim to highlight the construction of the iconographic apparatus, and in particular the use of photography, as an aid for the expression of conceptual contents contained in textual parts. Access to TCI's historical archive has pointed out different features of social network that rule out the composition choices of the two works, bringing out some issues that – according to the history of geography and the social history of the tourist phenomena – could be further developed in future.