

“Giocatori divergenti”: strategie fotografiche per il New Climatic Regime

Abstract

The pace of transformation related to climate change is today an unavoidable issue that places the environment at the center of photographic practices. The aim of this essay is to survey and conceptualize a new area of photographic research characterized by the shift from the notion of ‘landscape’ – implying a unique, anthropocentric point of view – to that of ‘environment’ – suggesting a multiplicity of viewpoints, strategies, and “divergent players” that have become crucial for the understanding of the New Climatic Regime.

Keywords

CLIMATE CHANGE; INVESTIGATION; DISTANCE; MONTAGE; OWNERSHIP; GEOGRAPHY; FICTION

L' accelerazione dei fenomeni causati dal cambiamento climatico costituisce oggi una questione inevitabile e urgente, sia per la rapidità del processo in corso, sia per l'impatto globale, nei fatti così come nella percezione collettiva. Un effetto del *riscaldamento globale* è stato l'aver catalizzato in un solo concetto, in un solo termine, in un solo fenomeno, disastri ambientali e storie di comunità, battaglie locali e questioni politiche di decenni, ereditando contemporaneamente un immaginario visivo che dagli anni Settanta e Ottanta ha contribuito a portare all'attenzione del pubblico la questione ambientale.

Il paesaggio sembra sempre più assomigliare alla propria immagine, a un simulacro difficilmente distinguibile dalla matrice, a un santuario vuoto che amplifica un sentimento di perdita e un senso di colpa per ciò che è stato, piuttosto che aumentare, come invece sarebbe auspicabile, l'attenzione a evitare errori ulteriori. Inevitabilmente questo tocca molto da vicino la fotografia, che ha avuto un ruolo importante, anche se a volte ambiguo ed estetizzante, nella restituzione in immagine dei luoghi. Come è stato affermato recentemente:

—
Il paesaggio è questo essere problematico più grande con il quale i fotografi ci mettono a confronto. Presente ovunque, è l'inconfessabile cui ci aggrappiamo quando tutto vacilla; ciò di cui subiamo la perdita, ciò per cui soffriamo la rovina. Ciò che non ha nome e che non osiamo pronunciare al rischio di sembrare nostalgici ⁻¹.
—

In questo testo affrontiamo, dal punto di vista fotografico, il passaggio paradigmatico in corso verso questa nuova sensibilità dai confini ancora incerti. Procedendo per approssimazioni, sondando alcune modalità e strategie messe in atto da fotografi e artisti, senza risolvere né pretendendo di mappare, tentiamo di delineare un possibile campo di ricerca e azione per il presente e l'immediato futuro, ipotizzando anche una possibile genealogia, seppur discontinua e non lineare, attraverso tracce o anticipazioni nel recente passato, partendo dall'Italia e allargando lo sguardo al contesto internazionale.

Osserviamo che cosa significhi materialmente abbandonare un saper fare consolidato, cambiare gli strumenti di analisi e rappresentazione, chiedendoci quale impatto e quale influenza possano avere i metodi, i dispositivi (più ancora che gli esiti formali) e le strategie messe in gioco sulla percezione collettiva dei fenomeni che affrontano. La produzione artistica internazionale ha infatti elaborato negli ultimi anni strategie e pratiche fotografiche inedite, in qualche modo divergenti rispetto alla propria tradizione, anche tramite l'utilizzo di nuovi strumenti, spesso allargando lo spazio di lavoro a modalità collettive di indagine, ricerche di lungo periodo e un'intensa pratica dei luoghi. Nelle parole del saggista e antropologo Matteo Meschiari,

—
alcuni giocatori divergenti hanno cominciato a capire che il gioco non è mera cinematografia o letteratura, non è arte o intrattenimento, ma è una pratica di ricerca indiretta, un allenamento virtuale per trovare una soluzione accettabile al problema reale dell'estinzione della specie. I giocatori migliori sono quelli che hanno fatto un passo ulteriore, e che cioè hanno capito che non esiste differenza tra *fiction* e mondo reale e, secondo loro, l'abbattimento del diaframma è indispensabile per cambiare le regole durante il gioco. [...] se il giocatore comincia a credere che cinema e letteratura siano solo un grado molto rudimentale di scienza, che la scienza sia solo una forma molto strutturata di *fiction*, allora quello che va cercato in via prioritaria per giocare e sopravvivere è una stele di Rosetta dell'immaginario. [...] Nella ricerca della stele di Rosetta occorre rendersi conto di due cose: l'immaginario è una tecnologia, questa tecnologia si è rotta ⁻².
—

Questo scarto importante, dal punto di vista unico di matrice rinascimentale a una coralità di contributi, è forse uno degli elementi più rilevanti del cambiamento in atto, che consegna agli autori del futuro prossimo una prima indicazione di metodo per affrontare il tema della

crisi ambientale, luogo del conflitto definitivo. Si delinea la necessità di una visione-bene comune, la costruzione di comunità di ricerca, in stretta relazione con i discorsi scientifici ⁻³. In questo quadro, il fotografo-artista diventa fotografo-ricercatore. Una mappatura dei lavori realizzati negli ultimi due decenni in questa prospettiva, pur senza alcuna pretesa di esaustività, può suggerire nuove indicazioni metodologiche e suggestioni operative.

Oltre il paesaggio: l'emergere della questione ambientale

Negli anni Ottanta e Novanta veniva messo in atto quello che forse è il più grande avvelenamento di massa in un Paese occidentale, con il sistematico interrimento nel territorio campano, da parte dei potenti clan camorristici locali, di rifiuti tossici provenienti da molte fabbriche del Nord Italia e d'Europa. Basterebbe questo riferimento a quella che dall'inizio del Duemila è conosciuta come "terra dei fuochi", per leggere a posteriori alcune parole scritte da Luigi Ghirri nel 1991 come una sorta di triste presagio, da parte di una generazione di autori che si era posta l'obiettivo di "far tornare il paesaggio al centro delle problematiche della rappresentazione" ⁻⁴:

—
Credo che, al di là di tanti discorsi e dibattiti intorno ai problemi dell'ecologia, non si è mai sufficientemente messo in rilievo come il paesaggio, i luoghi che le persone abitano, non vengono più rappresentati [...]; tutti sembrano essersene dimenticati. A me pare che il paesaggio, i luoghi, l'habitat, siano come un territorio nascosto dove si può perpetrare qualsiasi scempio: tutto avviene senza nessun controllo visivo. L'incapacità di guardare all'esterno determina così la possibilità di deturpare qualsiasi luogo senza che nessuno se ne accorga ⁻⁵.

—
Proprio a partire da quel periodo, il paesaggio italiano è stato senza dubbio iper-rappresentato, ma nonostante ciò è stato ulteriormente, e forse irrimediabilmente, deturpato. Va rilevato come l'uso della parola 'paesaggio' sia divenuto nel frattempo sempre più problematico, al punto da stimolare la ricerca di altri termini ⁻⁶ – ad esempio 'luogo', 'spazio', 'territorio' – per esprimere la complessità di un concetto difficile da definire ⁻⁷. Occorre dire che alcune significative esperienze fotografiche italiane degli anni Novanta si erano aperte ad una pratica multidisciplinare e corale, ma il rapporto quasi esclusivo con alcune discipline aveva in qualche modo limitato il lavoro dei fotografi su tematiche settoriali – "non luoghi", "paesaggi ibridi" o dell'"attraversamento", "città diffusa" – tutte incentrate sui cambiamenti in atto nella città contemporanea e quindi di derivazione e applicazione urbanistica ⁻⁸. Si tratta di un limite disciplinare che sembra riguardare anche campagne fotografiche pubbliche più recenti, dove è indicato un "rischio paesaggio", ma sempre entro il perimetro teorico dell'architettura ⁻⁹.

Oggi, dopo anni impegnati a definire una teoria del paesaggio, ci si è forse resi conto di essersi allontanati sempre più dal problema reale,

mentre ora l'emergenza climatica in atto riorienta il nostro sguardo e le nostre pratiche verso tematiche ambientali ⁻¹⁰. Ma quale immagine i fotografi hanno restituito – o possono costruire – di questo ambiente?

L'attivismo legato alla salvaguardia e alla protezione dell'ambiente, ben radicato negli Stati Uniti fin dalla fine del XIX secolo, aveva vissuto un periodo di grande successo tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento anche grazie alla spinta propulsiva della fotografia nel coinvolgimento dell'opinione pubblica su questi temi ⁻¹¹. In Italia alcuni episodi eclatanti avevano alimentato una decisa presa di coscienza dei danni prodotti dall'inquinamento, anche se la loro iconografia sembra affidata esclusivamente alle immagini di cronaca ⁻¹². Anche tra gli autori che nel 1975 avevano partecipato alla celebre mostra *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* erano emerse sensibilità e preoccupazioni legate alle violente modificazioni antropiche del territorio (ad esempio Frank Gohlke) ⁻¹³, arrivando a indicare precise azioni programmatiche attraverso un forte impegno etico (come nel caso di Robert Adams) ⁻¹⁴. A fronte di queste posizioni, tuttavia, occorre ricordare anche una voce critica come quella di Allan Sekula, che all'epoca suonava come un campanello d'allarme:

—
Even though the landscape was shown to be humanly transformed, often in absurd ways, there was no strong sense of human or social agency. By 1976, I was joking that this was the 'neutron bomb' school of photography: killing people but leaving real estate standing ⁻¹⁵.

—
Come è stato recentemente osservato,

—
la valutazione delle conseguenze dei *New Topographics* sulla gestione dei paesaggi è ancora tutta da fare. C'è stato davvero un contributo alla denuncia di azioni sconsiderate? O non è stato che un invito a sopportare l'insopportabile de-estetizzazione del mondo ⁻¹⁶?

—
Non è questa la sede per dare una risposta, né per occuparci dei rapporti complessi, ancora in larga parte da studiare e approfondire, tra la fotografia americana e quella italiana e in particolare di come la prima sia stata assimilata e tradotta negli anni successivi nel nostro Paese ⁻¹⁷. L'impressione è che le immagini siano servite per indagare le mutazioni dello spazio esterno molto meno di quanto il paesaggio sia stato invece utile per indagare le mutazioni della fotografia. Ci sembra però importante rilevare come a un certo punto alcuni protagonisti avessero manifestato una certa insofferenza verso la reiterazione di quello che rischiava di diventare uno stilema, qualcuno riconoscendo il rischio di "insensatezza dello sguardo per eccesso di visibilità" (Luigi Ghirri) ⁻¹⁸, qualcun altro perché sentiva di non avere "più nulla da imparare in quel campo" (Lewis Baltz) ⁻¹⁹.

Dei molti progetti curati e realizzati da Ghirri, interessano la dimensione corale e il tentativo di avviare una discussione ampia, seppur

circoscritta di necessità alle discipline umanistiche. “La casa e le Stagioni” era il sogno coltivato dal fotografo emiliano negli ultimi anni della sua vita: aprire la sua casa di Roncofiesse, trasformare un piccolo fienile attiguo in un “luogo delle arti” dove invitare amici a esporre, a colloquiare, a fare musica, dove, ha scritto Giorgio Messeri,

—
ci si poteva accorgere ancora delle stagioni, dei fiori che sbocciano e appassiscono, delle cose che muoiono per poi rinascere. Luigi credeva che se molti adesso sono infelici è perché vivono fuori dal tempo delle stagioni ⁻²⁰.

—
Un luogo di incontro, di condivisione e di scambio di saperi nella convinzione che esista un unico linguaggio, che può essere declinato in modi diversi, in cui la fotografia ha una sua specificità, ma è solo una parte del processo di conoscenza ⁻²¹. Il nome del progetto, purtroppo mai realizzato a causa della sua prematura scomparsa, indicava anche la volontà di Ghirri di attivare una relazione con le stagioni, intese primariamente come stagioni del pensiero e della vita umana, ma crediamo plausibile, vista la sua biografia, poter allargarne il senso anche a una dimensione biologica di sintonia con l’ambiente circostante. Le sue ultime immagini quasi meteorologiche, della neve e della nebbia, in cui si compie la cancellazione del paesaggio, stanno forse a indicare che anche quella stagione (del paesaggio) stava per passare, anche se non è dato sapere che cosa sarebbe accaduto dopo. La lezione ghirriana della necessità di un approccio corale, di una moltiplicazione dei punti di vista e della condivisione dei saperi per resistere alle spinte individualistiche, rimane e riecheggia in molti progetti fotografici italiani anche in anni recenti ⁻²².

Di Baltz è utile citare il lavoro realizzato all’interno del progetto *Venezia-Marghera. Fotografia e trasformazioni nella città contemporanea* ⁻²³, avviato e curato da Paolo Costantini nel 1997 e concluso, dopo la prematura scomparsa di quest’ultimo, con una seconda campagna fotografica nel 1999. Il 13 maggio 1998, nell’aula bunker del Tribunale di Mestre, si era aperto il procedimento giudiziario contro i vertici di Eni-chem, Edison e Montedison. Avviato da un’inchiesta del 1994, era stato definito “il processo del secolo”, per i danni alla salute, alla vita dei lavoratori e all’ambiente perpetrati da uno dei simboli dell’economia italiana degli anni Settanta e Ottanta: il Petrolchimico di Porto Marghera.

Va rilevato che in quella occasione Baltz sembra staccarsi decisamente dai colleghi, soprattutto dal punto di vista progettuale, realizzando un montaggio di immagini di diversa provenienza a cui associa brevi testi tra il descrittivo, l’aneddotico e l’evocativo, attivando quello che oggi chiameremmo un diverso ‘immaginario’. Lo fa smontando e rimontando l’idea stessa del luogo attraverso un’acuta ironia e un rapporto *image-text* dialettico e paritario, dove anche la messa in pagina diventa parte essenziale dell’opera ⁻²⁴. L’immagine della nave da crociera Wonder in costruzione, commissionata dalla Disney a Fincantieri

e della quale (come si legge nella didascalia) è severamente proibito riprendere fotografie, segue quella di un'altra grande nave che sta transitando davanti a San Marco, mentre nella pagina successiva del catalogo compare la storia della Frunzanesti, un'imbarcazione sequestrata per quindici mesi dalle autorità italiane, insieme all'equipaggio composto da sei marinai rumeni, in seguito al fallimento dell'armatore. In un'altra doppia pagina si fronteggiano l'immagine storica in bianco e nero di un impianto industriale, la cui didascalia ricorda che la committenza fotografica consegnava il mondo industriale al dominio del pittoresco, e un'immagine notturna di Porto Marghera ripresa da Venezia, la cui vista è occupata quasi per intero dallo stabilimento Enichem, emblema del rapporto conflittuale tra garanzia e tutela della salute. Baltz, che già da tempo si era allontanato dai suoi lavori precedenti di carattere 'topografico', sembra usare l'occasione veneziana per proporre una riflessione sul potere dell'industria e sul turismo di massa a scala globale, anticipando alcuni temi e modalità delle ricerche recenti ⁻²⁵.

Un altro lavoro pertinente alla nostra analisi, tratto dalla stessa campagna fotografica veneziana, è quello di John Gossage. Come già accaduto per Baltz, nessuno stabilimento "aveva autorizzato a fotografare progetti in fase di realizzazione. Tutto ciò che riguardava il passato andava bene, ma il presente era fuori discussione" ⁻²⁶. Nella zona in cui aveva realizzato gran parte del suo lavoro, un ingegnere gli aveva spiegato che proprio sotto i loro piedi "si trovavano sepolte tonnellate di rifiuti tossici talmente pericolosi da non poter essere eliminati" ⁻²⁷. Questi ed altri fatti spingono Gossage ad usare in alcune sue fotografie un fondale di carta bianco, su cui sistema gli oggetti ritrovati durante le sue esplorazioni negli spazi industriali dismessi, fotografandoli come fossero prove di un reato ⁻²⁸. Questa citazione di alcune famose immagini presenti nel libro *Evidence* di Larry Sultan e Mike Mandel, che raccoglieva appunto immagini provenienti da diversi archivi polizieschi e scientifici ⁻²⁹, serve a indicare la volontà di Gossage di investigare attraverso il proprio lavoro le possibili cause della recente morte dell'amico curatore Paolo Costantini. Anche questa strategia sottile di Gossage, basata su una "fiction based on fact" si ritrova tradotta, in maniera più o meno esplicita, in molti lavori contemporanei ⁻³⁰.

Ci sembra che le ultime opere citate, nel loro rifiuto di trasformare i luoghi in "rovine immaginarie" ⁻³¹ o anche nella presa di distanza da una visione nostalgica di un paesaggio ormai perso per sempre, possano in qualche modo anticipare un approccio declinato al presente, premesse per una figura di fotografo-esploratore-ricercatore che tenteremo di affrontare in seguito.

Un sistema di relazioni

Che scarto c'è tra paesaggio e ambiente, dunque? Secondo la definizione più diffusa, il paesaggio è tutto lo spazio abbracciato dall'occhio e tradotto nel quadro. Ciò implica che non può esistere o non si può parlare di paesaggio senza che ci sia un osservatore. Anche accettando l'ipotesi

filosofica che questo sguardo sia ricambiato e che il luogo ‘guardi’ a sua volta chi lo sta guardando, lo scambio bidirezionale rimane sulla stessa direttrice in un rapporto uno a uno. Ambiente è invece l’insieme delle condizioni fisico-chimiche e biologiche che permettono e favoriscono la vita delle comunità di esseri viventi, un sistema di relazioni tra organismi. È un termine che suggerisce da un lato l’esigenza di una pluralità di punti di vista (fino alla possibilità di assenza di punti di vista), dall’altro l’esistenza di una struttura biologica che prevale sul dato percettivo.

Se estendiamo questa definizione al nostro campo di interesse, potremmo dedurre quello che forse è chiaro da tempo, ovvero che la fotografia non è solo uno strumento di analisi, ma è parte integrante di sistemi più complessi di conoscenza. Già Marshall McLuhan, in *Understanding Media* (1964), sosteneva che “nessun *medium* esiste o ha significato da solo, ma soltanto in un continuo rapporto con altri *media*” e che “il contenuto di un *medium* è sempre un altro *medium*”⁻³², fornendo in questo modo la base del concetto di ‘rimediazione’⁻³³, per cui ogni *medium* si appropria di tecniche, forme e significati sociali di altri *media* e cerca di competere con loro o di rimodellarsi in nome del reale. Sempre McLuhan, in *The Medium is the Massage* (1967), parlava di un ambiente

—
in cui i *media*, in quanto ‘extensions of man’, prolungano gli organi sensoriali dell’uomo creando un ‘environment’ sensoriale e mediale che condiziona profondamente tutte le forme dell’esperienza, della conoscenza e della vita sociale e culturale⁻³⁴.

—
L’idea del *medium* come ‘ambiente’ avanzata da McLuhan è stata ripresa da diversi studi recenti che trattano i *media* in termini fisici, geologici, ambientali ed ecologici o metereologici, “interpretando la ‘vita sensibile’ come un’incessante produzione di immagini con cui configuriamo e *scolpiamo* il ‘medio’ in cui siamo immersi”⁻³⁵. Secondo Neil Postman, teorico dell’ecologia dei *media*, questi ultimi

—
non sono dei meri strumenti per facilitare le cose. Sono degli ambienti [...] all’interno dei quali noi scopriamo, modelliamo ed esprimiamo in modi particolari la nostra umanità⁻³⁶.

—
L’ecologia dei *media* indaga l’influenza dei mezzi di comunicazione sulla percezione e la comprensione, verificando come la nostra interazione con essi faciliti od ostacoli le nostre possibilità di sopravvivenza. Tutto questo trova conferma anche nelle recenti ricerche nel campo delle neuroscienze che studiano i meccanismi della percezione:

—
Il termine ecologia indica semplicemente la relazione interattiva tra le cose e lo spazio fisico nel quale esistono. È un sinonimo di ambiente, però coglie meglio la natura fluida, inestricabilmente connessa delle cose che vi sono contenute. [...] la conclusione logica è che la nostra ecologia plasma a tutti gli effetti il nostro cervello (e che il cervello

rimodellato si traduce in cambiamenti del comportamento che a loro volta plasmano il nostro ambiente).

[...] Il cervello è un apparato inesorabilmente connettivo, il sistema ipersociale per eccellenza. In quanto tale, si occupa di relazioni. Al cervello non interessano gli assoluti ⁻³⁷.

Proprio per questo, il contesto è tutto. Senza avventurarsi in facili omologie tra ecosistemi naturali, meccanismi neurali e sistemi di rappresentazione che molti lavori fotografici recenti sembrano attuare, appare evidente che le interconnessioni praticamente infinite tra contesti naturali e antropici possono essere affrontate visivamente in maniera più efficace da sistemi di relazioni che accolgono nel proprio campo di azione un maggiore grado di complessità. Non si tratta semplicemente di logiche di accumulo di materiali diversi o di ibridazione di generi, né di una questione di *bricolage* o di assemblaggio estemporaneo basato sull'estetica dell'associazione casuale del web (Google search, *timelines* social), ma della costruzione di strutture aperte, di contesti relazionali utili alla produzione, lettura e ricezione del progetto, su più livelli e da pubblici differenti. Sembra dunque emergere un approccio olistico, immaginativo e per certi versi speculativo, che rimette in discussione l'approccio documentario partendo dalle sue criticità ⁻³⁸.

Se quindi è vero che non esiste paesaggio senza un punto di vista, mentre l'ambiente può invece fare a meno dell'essere umano ⁻³⁹ (traendone probabilmente giovamento), sembra quasi delinearci un ribaltamento da una visione antropocentrica a una ecocentrica. Possiamo allora paragonare lo scarto tra paesaggio e ambiente a quello tra una pratica fotografica passata, più contemplativa e solipsistica, a una contemporanea, più relazionale e immersiva.

Una certa distanza. Oltre la prospettiva degli dèi e dei turisti

La scala planetaria del fenomeno cui ci riferiamo pone anzitutto la questione fondamentale della scala di rappresentazione. Per Jeff Wall,

Per realizzare un paesaggio dobbiamo ritrarci a una certa distanza – dobbiamo essere abbastanza lontani da separarci dalla presenza immediata di altre persone (figure), ma non troppo lontani da perdere la capacità di distinguerle in quanto attori operanti in uno spazio sociale [...]. Quindi per me, il paesaggio in quanto genere è connesso alla visibilizzazione delle distanze che dobbiamo mantenere tra noi, al fine di poterci riconoscere l'un l'altro per ciò che – secondo variabili in continua evoluzione – sembriamo essere. È solo da una certa distanza (e da una certa angolazione) che possiamo riconoscere il carattere collettivo della vita dell'individuo, o la realtà collettiva di coloro che – in altre condizioni – sembrano così persuasivamente individui ⁻⁴⁰.

La definizione quasi metrica che Wall teorizza rispetto al genere 'paesaggio' costituisce un riferimento utile per tutte quelle pratiche che

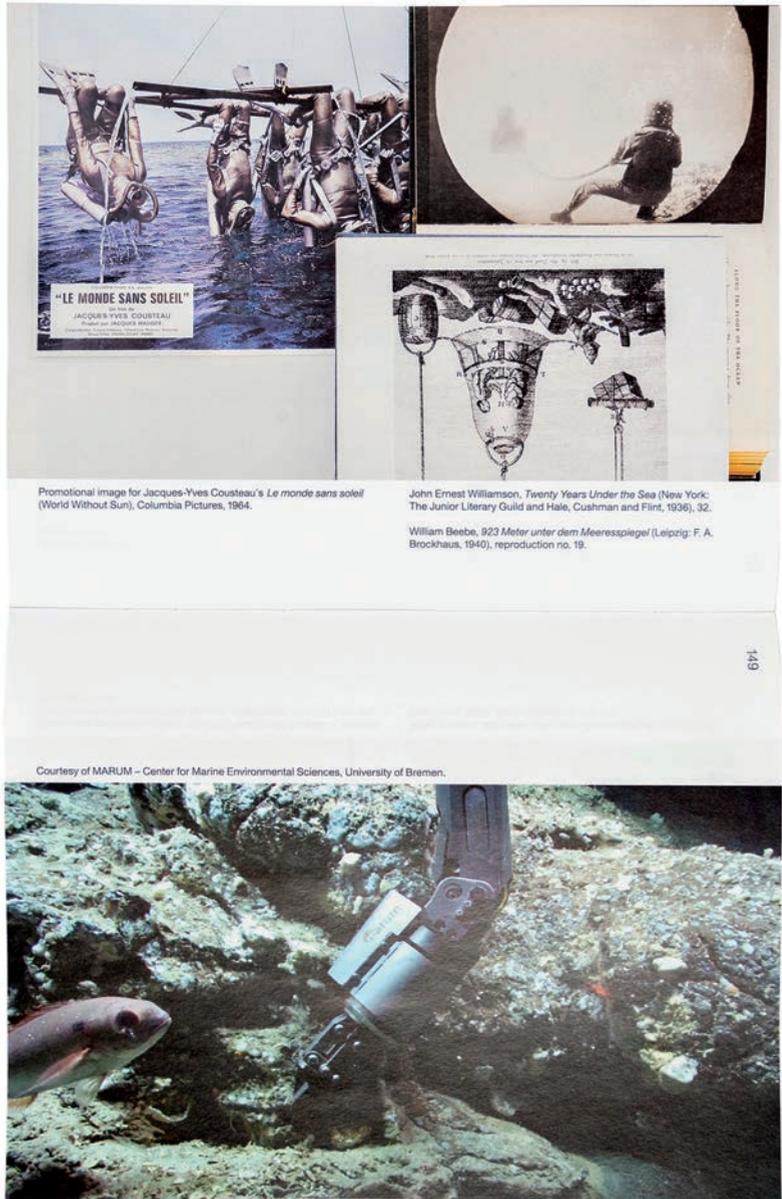
cercano di evitare derive estetizzanti e si concentrano invece sull'indagine, sulla definizione di uno spazio politico. L'immagine auspicata da Wall si struttura in un sistema di relazioni, è rivelatrice di dinamiche e rapporti di interdipendenza, è in grado di rappresentare le connessioni tra gli elementi. Considerando l'ambiente come sistema di cui l'essere umano fa parte, questo tipo di immagine si pone come alternativa alla spettacolarizzazione fotografica dei fenomeni legati al cambiamento climatico, tanto più fotogenici quanto più la distanza tra soggetto dell'indagine e autore aumenta, con il rischio di annullare la possibilità di comprensione. È la prospettiva aerea che lo scrittore islandese Jón Kalman Stefánsson ha definito "degli dèi e dei turisti" ⁻⁴¹ e che si ritrova nelle fotografie realizzate da Edward Burtynsky per il suo *Anthropocene Project*, a proposito delle quali è stato osservato:

—
We read them as sublime, terrifying, disturbing—but the repetition of long, wide-angle views and frames full of overwhelming detail actually conceals information rather than revealing it. In aestheticizing consumption, the works neutralize it, significantly diminishing their power as documents of our time ⁻⁴².
—

È inoltre interessante rilevare come negli ultimi decenni il progressivo annullamento dei generi fotografici classici abbia reso comune lo scambio dei ruoli e dei metodi di lavoro. Se da un lato, ad esempio, vediamo entrare in ambito fotogiornalistico pratiche artistiche come *fiction*, messinscena o riappropriazione (con tutti i problemi etici conseguenti), dall'altro assistiamo all'applicazione di dispositivi giornalistici ⁻⁴³ o di strumenti di indagine scientifica all'interno di progetti artistici.

È questo il caso di Armin Linke. Nella pluriennale ricerca dell'artista, la cui pratica ha sempre riguardato il tema dell'amministrazione burocratica della natura, un rilievo particolare assume *Prospecting Ocean*, un progetto interdisciplinare dedicato alla nuova frontiera della ricerca mineraria negli oceani e agli intrecci che essa instaura tra industria, politica, cultura ed economia ⁻⁴⁴. Commissionata dalla Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Academy di Vienna, la ricerca è durata tre anni e ha portato Linke a viaggiare tra organizzazioni scientifiche, conferenze delle Nazioni Unite, associazioni legali, luoghi della Jamaica e della Papua Nuova Guinea, incontrando e intervistando scienziati, attivisti e altri soggetti. Il risultato è un video multicanale e una serie di fotografie che vengono presentati, insieme ad altri materiali, in una mostra e in un libro scritto dalla curatrice Stefanie Hessler ⁻⁴⁵, con un saggio visivo dello stesso Linke (fig. 1) e una prefazione di Bruno Latour. Sebbene l'artista ci abbia abituati a un uso molto disinibito delle tecniche fotografiche, alternando immagini prese con macchine di grande formato a istantanee realizzate con fotocamere compatte dotate di flash automatico, in questo caso sembra emergere una volontà 'mimetica' che fa assomigliare le immagini a registrazioni realizzate per finalità scientifiche. È come se Linke avesse scelto di rinunciare a una

Armin Linke,
Historical and Current
Views of the Deep.
 Riproduzioni in Hessler
 2019, pp. 148-149



visione autoriale in favore di una fotografia 'funzionale', che non deve essere interpretata, ma che mostra semplicemente i dati di fatto senza particolari finalità estetiche. La mostra e il libro che l'accompagna, esito di un progetto collaborativo stratificato, sembrano avere uno scopo informativo e di approfondimento, offrendo diversi livelli di lettura che mirano ad attivare e mettere in discussione l'immaginario dello spettatore rispetto ai temi trattati, incitandolo a guardare sempre più a fondo,



02

Yann Gross & Arguiñe Escandón,

Shanay-timpishka, 2019.

Fitotipia, 75 x 55 cm.

Courtesy of the artist

fin nelle profondità degli abissi marini dove le attività umane non sono ancora presenti. Anche il video di 56 minuti, che per la maggior parte mostra scene di interni – contraddicendo le aspettative di chi immaginerebbe il blu profondo dell’oceano – lascia ben poco spazio alla poesia e alla contemplazione.

All’estremo opposto di queste visioni ampie e quasi epiche negli esiti formali, si affermano pratiche che attuano uno *zoom in* radicale rispetto al soggetto, con una modalità quasi tattile e materica. Il progetto *Aya* – nella lingua Quichua: fantasma, spirito – di Yann Gross e Arguiñe Escandón cerca una rappresentazione radicale e contemporanea della foresta amazzonica peruviana⁻⁴⁶. Gli autori hanno sviluppato, durante un lavoro triennale, una tecnica di impressione e stampa a partire dalle proprietà fotosensibili di alcune specie vegetali (fig. 2).

Yann Gross & Arguiñe

Escandón,

Radioactivity monitoring,
2021.

Fotografia digitale.

Courtesy of the artist



L'emulsione organica e la radiazione solare emergono come gli elementi decisivi, relegando il ruolo degli autori all'inquadratura o per meglio dire alla mediazione tra i soggetti rappresentati e la loro immagine organica, biologica, ecologica, realizzata con la stessa sostanza di cui sono materialmente composti. In un altro progetto tutt'ora in corso, Gross e Escandón stanno conducendo un'indagine sulla gestione degli ecosistemi. Uno dei capitoli della ricerca è dedicato alla caccia al cinghiale in Svizzera, che ogni anno contribuisce a regolare il numero degli esemplari sul territorio. Nelle regioni del Graubünden e del Ticino, tuttavia, si sono registrati valori troppo alti di radioattività per il consumo a uso alimentare della carne dei cinghiali abbattuti. Il fenomeno è collegato all'incidente nucleare di Chernobyl nel 1986: le sostanze radioattive sono presenti negli strati più profondi del terreno e assorbite dai funghi

di cui si nutrono i cinghiali. Così gli animali abbattuti devono essere esaminati e scartati se il livello di contaminazione eccede i 600 becquerels/kg (fig. 3). A prescindere dagli esiti formali, pare interessante evidenziare un ulteriore lavoro in cui la scala microscopica dell'osservazione entra a far parte dell'indagine artistica.

A chi appartengono le immagini

Harun Farocki ha dedicato il suo percorso artistico ai documenti visivi in quanto testimoni della violenza del nostro tempo, attraverso un lungo e paziente lavoro di ricerca d'archivio e montaggio. Farocki recupera dalle istituzioni ciò che esse non vogliono mostrare, gli scarti, le immagini censurate o dimenticate per renderle al pubblico, alla comunità dei cittadini. Il montaggio realizzato dall'artista è un dispositivo che funziona come operatore politico in grado di disegnare nuove configurazioni, rovesciando i punti di vista. Georges Didi-Huberman evidenzia come questo gesto abbia a che fare con ciò che Giorgio Agamben definisce "profanazione":

—

Se consacrare (*sacrare*) era il termine che designava l'uscita delle cose dalla sfera del diritto romano, profanare significava per converso restituire al libero uso degli uomini. [...] Per questo occorre strappare ogni volta ai dispositivi – a ogni dispositivo – la possibilità di uso che essi hanno catturato. La profanazione dell'improfanabile è il compito politico della generazione che viene ⁻⁴⁷.

—

L'atto di smontare un immaginario (da parte dell'artista), così come quello di guardare e ricomporre (da parte dell'osservatore, del pubblico) sono quindi azioni, entrambe necessarie, di resistenza di fronte al potere precostituito. Generano una comunità che ha la possibilità di riscrivere un immaginario, e così facendo riposizionare se stessa attivamente. La lezione radicale di Farocki è quindi che le immagini costituiscono un bene comune, fatto non scontato e significativo nel momento in cui l'emergenza ambientale legata al cambiamento climatico è globale e coinvolge l'umanità intera. Alcuni dei progetti qui presentati agiscono in questa direzione, trovando distanze, dispositivi e modalità adeguate alla rappresentazione di storie individuali e collettive paradigmatiche, in grado di attivare comunità e di restituire volti e voci. Nei casi migliori, queste opere riescono a rendere visibili meccanismi complessi legati al sistema economico globale, concause dell'emergenza ambientale in atto. Le strategie adottate da questi artisti rivelano la necessità di un cambio di paradigma, sia per quanto riguarda il modello di sviluppo globale, sia per la metodologia visiva chiamata a rappresentarlo.

Atlas Bormida è un'opera digitale collettiva esplorabile online, esito di un lavoro culturale e investigativo condotto a più voci in Valle Bormida dal 2013 al 2016 ⁻⁴⁸. Oggetto dell'indagine sono i luoghi interessati dalla prima battaglia ambientale italiana, condotta dalla comunità locale contro l'ACNA (Azienda Coloranti Nazionali e Affini) di Cengio sul

Home del sito del
progetto *Atlas Bormida*
(2013-2018)
con fotografie
di Andrea Botto.
In <www.atlasbormida.eu>

7. Miraggi

LA PRIMA PIAZZA DI ALTARE

Intervista a Elio Bormioli e Vincenzo Ricchebuono, Altare
Di Marina Paglieri

Arrivi ad Altare e rimani colpito dagli scheletri delle antiche vetrerie, vestigia di un passato glorioso che permangono nel centro del paese. Perché questo comune, porta d'ingresso della Valle Bormida ligure, che dista 12 km da Savona, all'arte del vetro si è dedicato sin dall'XI secolo e intorno a questa si è sviluppato. Resta, a memoria, un magnifico Museo dell'Arte Vetraria, che ha sede in un edificio liberty, fatto costruire nel 1906 da monsignor Bertolotti, un prelado del posto, per la sorella, su progetto dell'ingegnere Niccolò Campora. E restano competenze tramandate di generazione in generazione, appannaggio dei più anziani, che cercano di trasmetterle ai giovani, non senza difficoltà. Il mondo è cambiato e oggi i bicchieri, un tempo realizzati nel forno con tanta cura, si possono comprare più facilmente all'ikea. E la produzione, salvo alcune eccezioni, si è arrestata. Di questa storia, fatta di fatica, tenacia, tecnica e tanto talento, parliamo con Elio Bormioli, classe 1934, maestro vetraio ora in pensione, che quasi ogni giorno passa dal museo e sovrintende a visite guidate, laboratori e dimostrazioni, con il suo allievo Vincenzo Ricchebuono, anche lui con una grossa esperienza alle spalle. Guidano alla conoscenza delle collezioni la conservatrice Giulia Musso e Irene Piccardi, che segue le attività del Mav.




Cercatori d'Oro, Andrea Botto | Casal-Cermelli

Elio Bormioli, come nasce la moderna attività vetraria di Altare?
"È una storia che parte da lontano. Prima dell'800 ogni famiglia aveva il suo forno, un mestiere che passava di padre in figlio e un'attività regolata dagli statuti. Nel 1823, poiché i vetrai non pagavano le tasse, la popolazione si è ribellata e questo ha portato all'abolizione degli statuti da parte dei Savoia. Molti alaresi allora sono partiti da qui, per fare fortuna altrove: come i Bormioli, che sono andati a Parma, dove avrebbero legato il loro nome ai noti contenitori per gli alimenti. Chi è rimasto, per potere continuare a lavorare ha dato vita, nella notte di Natale del 1836, alla Società Artistica Vetraria, la prima cooperativa nata in Italia, che rimarrà attiva fino al 1978. Io mi chiamo Bormioli, è un nome comune da queste parti, ma come vede sono ancora qui".

Come ha iniziato a fare il vetraio?
"Sono entrato alla SAV a 14 anni e ci sono rimasto per 40. Ho cominciato come tutti dal fornetto: si chiudeva lo stampo e si prelevava il vetro. Poi da garzone sono approdato alla "prima piazza", la più importante. La piazza, come si può intuire, è l'area intorno al forno dove si lavora. Facevo vetri d'uso, oggetti per la casa, bottiglie, bicchieri, perché questa era la caratteristica qui ad Altare: se volevi dedicarti a produzioni artistiche, lo facevi per conto tuo, per passione, oppure emigravi altrove. Io in realtà in prima piazza ho poi fatto soprattutto vasi per la chimica e la farmacia, essiccatori per esempi, o alambicchi".



Archivio Museo dell'Arte Vetraria Altarese

È un mestiere difficile?
"Sì, infatti c'era gente che dopo 30 anni non era buona a fare niente. Ci vogliono talento, forza e passione. Se avessi avuto anche solo una minima parte della passione che ho messo nel lavoro per lo studio, mi sarei laureato. È un mestiere faticoso, si lavora in un ambiente caldo, con il forno che raggiunge i 1000 gradi: ma l'ho fatto sempre volentieri".

Vincenzo: "Mi inserisco perché Elio è troppo modesto. Lui faceva oggetti complessi, di grandi dimensioni, per esempio ha realizzato un cilindro per il silos del grano, con una levata di 22 kilogrammi. Si prendeva delle belle responsabilità. E un lavoro difficile, si lavora una pasta fluida che deve essere fatta ruotare perché non si deformi, pensi un po' quanta forza è necessaria con gli oggetti di grandi dimensioni. Poi ci vuole occhio per controllare la pastosità del vetro e grande abilità nel dare la forma al vetro, con l'antica e sempre valida tecnica del 'vollo'".



Archivio Museo dell'Arte Vetraria Altarese

Elio, lei era il capo?
"Guardi, di capi non ce n'erano. Ogni piazza aveva 3 maestri, due soffiatori e un apritore, poi quattro garzoni, i cosiddetti terzi, che facevano la levata, ovvero

confine tra Piemonte e Liguria, dinamitificio convertito in fabbrica chimica che per cento anni ha legato il proprio nome all'inquinamento dei terreni e delle acque della valle. L'opera si presenta come una collezione di storie, un'opera corale di disvelamento, uno spazio dove visioni, documenti, esperienze sonore e racconti si innescano a vicenda (fig. 4). Il progetto, curato e partecipato da chi scrive, rende manifesto ciò che non è immediatamente visibile o riscoperto da un punto di vista decentrato rispetto alle narrazioni consolidate, evitando rappresentazioni semplicistiche e celebrative. *Atlas Bormida*, ispirato inizialmente a *The Sochi Project* ⁻⁴⁹, è stato realizzato secondo una metodologia sostanzialmente inedita in Italia, che orienta una modalità di indagine e di lavoro sul campo collettiva e multifocale, verso la realizzazione di un ambiente digitale e interattivo. La ricerca si compone di lavori autoriali, immagini fotografiche e video, mappe, pubblicazioni, interviste, opere sonore. Non si tratta di un contenitore digitale, ma di una struttura meticciosa in cui ogni linguaggio esce dalla propria *comfort zone* per diventare altro in relazione ai diversi contenuti. Questo risulta particolarmente evidente nel sovrapporsi del lavoro sonoro *Underplace* di Alessandro Sciaraffa, che si sviluppa in 28 tracce audio, che possono essere scelte, attivate e disattivate in ogni stazione di *Atlas Bormida*: una colonna sonora interattiva composta da suoni subacquei, onde radio VLF (*very low frequency*), pale eoliche e dighe auscultate come organi e voci del luogo.

Come per tutti i prodotti culturali inseriti in più ampi progetti di valorizzazione territoriale, si pone il problema della restituzione dei prodotti realizzati. Da questo lato *Atlas Bormida* ha dato vita a un non scontato processo di adozione del progetto da parte della comunità locale, che ha organizzato nel tempo proiezioni settimanali dei vari contributi del progetto nei diversi paesi della valle, favorendo l'incontro di coloro che a suo tempo furono protagonisti della battaglia ambientale e riattivandone le istanze. Più in generale, il metodo adottato per lo sviluppo di *Atlas Bormida* parte dalla constatazione che per capire, e dunque affrontare, la complessità, sono necessarie connessioni che legano uno all'altro i fenomeni in atto così come le loro rappresentazioni ⁻⁵⁰.

In questo quadro, le immagini sono dunque degli attivatori, dei modi per agire sulla realtà modificandola e stimolando processi di conoscenza. Avere le conoscenze per usarle al meglio significa possedere le chiavi d'accesso a una sorta di memoria o immaginario condivisi, perché

—

le immagini e la visione non sono entità astratte e sovrastoriche. Al contrario sono sempre qualcosa di concreto e storicamente condizionato. Sono immagini materiali e sguardi incarnati che circolano in un contesto le cui coordinate sono definite da una serie di fattori al tempo stesso tecnologici e mediali, sociali e politici ⁻⁵¹.

—

In molti lavori recenti che affrontano il tema del *New Climatic Regime* emerge dunque un tentativo di superamento del lavoro unicamente

fotografico, spesso tramite la costruzione di dispositivi più complessi (così come complesso è il soggetto di indagine/osservazione), che vanno ben al di là della reiterazione delle pratiche di montaggio del passato o la semplice decontestualizzazione. Ad accomunarli è l'idea di una struttura che “annulla ogni illusione di continuità e spinge lo spettatore a prendere posizione, per riflettere sulle immagini e sul loro sviluppo” ⁻⁵².

Da questo punto di vista è utile sottolineare la grande diffusione di immagini scientifiche e l'uso che ne fanno gli artisti, anche alla luce delle esperienze di *visual culture studies* e della ‘svolta iconica’ nel campo delle scienze umane e sociali e in diversi settori delle scienze naturali. Sono soprattutto le immagini non-artistiche ad attirare l'attenzione degli artisti contemporanei, quelle immagini funzionali che non hanno particolari finalità estetiche, ma che devono assolvere al compito di visualizzare un fenomeno o un'azione. Si tratta essenzialmente di immagini “deboli, ma la loro fragilità, dovuta al fatto che si tratta di immagini indipendenti, è compensata dai poderosi riassetto delle aspettative pittoriche di chi le osserva” ⁻⁵³.

L'alternanza di registri diversi all'interno di una stessa struttura, che ritroviamo spesso nei progetti editoriali o espositivi contemporanei, obbliga l'osservatore a guardare le immagini con un'attenzione speciale per mappare una propria narrativa personale. In questa prospettiva,

—
l'esercizio dello sguardo, lungi dall'essere una passiva ricezione di uno spettacolo, opera per selezione, comparazione, interpretazione: ed è proprio grazie a questi processi di associazione e dissociazione che può realizzarsi l'“emancipazione” dello spettatore, che questi può riconoscersi come attore ⁻⁵⁴.

—
Monsanto: une Enquête Photographique, del fotografo franco-venezuelano Mathieu Asselin, è qualcosa di più di una “inchiesta fotografica” come dichiarato nel titolo ⁻⁵⁵. Risultato di un lavoro di cinque anni condotto tra Vietnam e Stati Uniti, il libro colleziona ed espone le campagne di disinformazione condotte negli Stati Uniti e nel resto del mondo dalla multinazionale di biotecnologie agrarie Monsanto, attraverso *pamphlet* illustrativi, pubblicità (fig. 5), video documentari, alcuni dei quali estremamente significativi, come il documentario *House of the Future* ⁻⁵⁶. Asselin fornisce al lettore/osservatore un alfabeto-base della propaganda della potente multinazionale, non risemantizzando, ma semplicemente rimontando in sequenza i contenuti e operando un disvelamento graduale. Più che le fotografie dell'autore, appartenenti a una tradizione documentaria ormai consolidata e storicizzata (fig. 6), sono questi materiali a risultare particolarmente efficaci nel considerare il potente immaginario di Monsanto, letale quanto un'arma e, come tale, passibile di essere smontato e disinnescato. Alternate senza soluzione di continuità alle fotografie realizzate da Asselin, queste immagini contribuiscono a realizzare un efficace corto-circuito che sfida l'artista

Without chemicals, life itself would be impossible.



Some people think anything “chemical” is bad and anything “natural” is good. Yet nature is chemical.

Plant life generates the oxygen we need through a chemical process called photosynthesis. When you breathe, your body absorbs that oxygen through a chemical reaction with your blood.

Life is chemical. And with chemicals, companies like Monsanto are working to help improve the quality of life.

Chemicals help you live longer. Rickets was a common childhood disease until a chemical called Vitamin D was added to milk and other foods.

Chemicals help you eat better. Chemical weed-killers have dramatically increased the supply and availability of our food. But no chemical is totally safe, all the time, everywhere. In nature or the laboratory. The real challenge is to use chemicals properly. To help make life a lot more livable. -Monsanto Company 1977

For a free booklet explaining the risks and benefits of chemicals, mail to: Monsanto, 800 N. Lindbergh Blvd., St. Louis, Mo. 63166, 314-635-4100.

Name _____

Address _____

City & state _____

Zip _____

Monsanto

Without chemicals,
life itself would be impossible.

05

Mathieu Asselin,
*Monsanto® printed
advertising, 1977.*

Appropriazione di una
campagna pubblicitaria
dalla serie *Monsanto:*
*A Photographic
Investigation.*
Courtesy of the artist

e l'osservatore in un processo attivo di costruzione di senso. Si tratta di una pratica documentaria “mobile”, all'incrocio tra giornalismo, arte e attivismo, che mette in questione la proprietà e il potere delle immagini:

—
it is conspicuous that current approaches often understand the continuous interaction of construction and deconstruction of documentary assertions of reality as a precondition for their own practice, thus arriving at the intersection between documentary and power. Projects today frequently express the resulting understanding of the documentary as a context-determined and mobile concept – specifically characterised by the need to continuously question and confirm – by integrating different materials and sources –⁵⁷.

—

La questione geografica: *fiction* e immaginari

Quando sembra, a fine del XX secolo, che tutto lo spazio sia già mappato fotograficamente, tanto da terra quanto zenitalmente, e che la fotografia abbia perso un suo ruolo storico, quello di strumento della ricerca geografica, ecco che l'accelerazione dei fenomeni fisici che interessano il pianeta a causa del cambiamento climatico riportano il *medium* al centro della scena, insieme ovviamente ad altri dispositivi e linguaggi.

Mathieu Asselin,

Van Buren, Indiana, 2013.

Dalla serie *Monsanto:*

A Photographic Investigation.

Fotografia digitale.

Courtesy of the artist



La fotografia non intesa qui come strumento in grado di certificare una determinata realtà, la stratificazione dei tempi, il completamento di un'immagine globale immutabile o sostanzialmente statica, ma come premonitrice di scenari prossimi, incerti e preoccupanti. Se da un lato la fotografia è chiamata a questo compito tra il documentario e il rabdomantico, dall'altro ha la possibilità di agire efficacemente sugli immagini, attivandoli, modificandoli e se necessario sabotandoli:

—
 The New Climate Regime forces us to rethink the conception of the space we inhabit and therefore asks a new question to geography. [...] It is a welcome particularity of the Anthropocene that artists are not peripheral but central to the definition of the scientific and political problem at hand ⁻⁵⁸.

—
 Queste parole sono tratte da *A Moving Border. Alpine Cartographies of Climate Change* ⁻⁵⁹, un libro del 2019 che non si dichiara come fotografico, ma che alterna testi, mappe e immagini fotografiche di panorami alpini innevati apparentemente incontaminati dalla presenza umana. A uno sguardo più attento, tra le nevi, appaiono esili strumenti di misurazione, come ferri chirurgici su un corpo fragile. In altre fotografie nulla, tranne la didascalia, sta ad indicare il vero soggetto dell'immagine, cioè il confine. La ricerca cita espressamente le vicende accadute al confine italo-francese della Val Susa negli ultimi anni, durante i quali i movimenti di persone senza documenti che cercano di raggiungere il nord Europa sono stati sempre più criminalizzati, allo stesso modo dell'assistenza e del soccorso ai migranti.



07

Delfino Sisto Legnani,
Italian Limes: Project
Report.

Riproduzione in
Ferrari / Pasqual / Bagnato
2019, pp. 186-187

La gestione dei flussi da parte della polizia francese e italiana ha generato molti dibattiti sulla natura del confine. *A Moving Border* è in parte una risposta a questa emergenza. Al di là di qualunque discorso retorico sul tema del confine alpino, il progetto indaga l'inevitabile materialità della linea astratta che separa i paesi sulle mappe. Il confine coincidente con lo spartiacque, a causa del cambiamento climatico in atto, si scioglie, si sposta. Il processo geofisico dell'arretramento dei ghiacci ha reso necessaria l'introduzione di un nuovo concetto, quello di "confine mobile", previsto da un accordo bilaterale del 2009 tra Italia e Svizzera. Viene così rimesso in discussione il concetto stesso di confine, tramite la sua costante misurazione e rappresentazione. Un elemento politicamente duro e invalicabile si rivela paradossalmente fragile di fronte agli elementi naturali, subendo spostamenti fisici come anche di significato.

A Moving Border pone e verifica anche la fondamentale questione di come si possa rappresentare una realtà in rapido mutamento. Tra le altre, le fotografie di Delfino Sisto Legnani illustrano, nella migliore accezione del termine, il processo di ricerca (fig. 7). Documentando i rilievi sul confine e rappresentando la superficie mutevole delle cose, esse per così dire misurano le misurazioni, mettendo in atto nuove verifiche fotografiche. Il progetto è anche una riflessione sui limiti delle rappresentazioni convenzionali di fronte all'accelerazione dei fenomeni causati dal cambiamento climatico. La prima a essere chiamata in causa è la cartografia, ma per estensione il limite può essere riferito a tutte le immagini. La ricerca insinua la necessità di forme ibride, di mappe e immagini che siano in movimento tanto quanto i soggetti indagati, perché ogni rappresentazione è un oggetto politico.

Joan Fontcuberta,
La tanières des
hydropithèques.
 Installazione, Grotte
 de Barles (Haute
 Provence), 2011.
 Courtesy Musée Gassendi



A un'altra scala agiscono i fossili di *Hydropitecus*, le sirene marine che Joan Fontcuberta ha ricostruito e fotografato a partire dal 2000 come opere permanenti e *site specific*, innestate nella roccia con la complicità di alcune istituzioni museali europee (fig. 8), proponendo allo spettatore un'inedita scrittura finzionale dell'estinzione di una specie mai esistita. Queste opere producono un effetto di straniamento facendo deflagrare pregiudizi e previsioni: non forniscono una nuova verità in sostituzione di una precedente, ma con l'irruzione dell'inatteso, del discordante e dell'eterogeneo attivano lo sguardo dell'osservatore, che si trova all'improvviso sbalzato fuori dalla *comfort zone* dello spettatore passivo.

I sirenidi di Fontcuberta sono dispositivi sovversivi nei confronti di qualunque sapere preconfezionato, configurandosi come una specie di cavallo di Troia nelle mura dell'immaginario prodotto dalle istituzioni culturali. Non si limitano a un rassicurante "è stato", ma esplorano un possibile "potrebbe essere altrimenti", avventurandosi a costruire narrazioni e scenari alternativi. La finzione è forse il modo più efficace di affrontare la realtà, quando la rifondazione degli immaginari è tanto urgente come lo è nell'attualità. Insieme a una costante ridefinizione del campo di osservazione, può costituire uno strumento fondamentale per affrontare il presente. Per ritornare alle parole di Matteo Meschiari,

—
l’immaginazione [...] si coltiva, si allena, si nutre, e quando questo non accade si atrofizza, diventa passiva, si scoraggia. Una persona, un gruppo, un popolo senza immaginazione è automaticamente vittima di chi controlla le immagini al posto suo. Per questo immaginare significa *fare politica* –⁶⁰.
—

Conclusioni

Se fin dalla sua invenzione la fotografia è stata chiamata a registrare i grandi cambiamenti in atto sulla superficie terrestre, non stupisce che oggi, davanti alle modificazioni pervasive e spesso invisibili indotte dall’emergenza climatica, fotografi e artisti stiano mettendo in discussione le possibilità e i limiti del proprio *medium* e dei propri linguaggi. Ciò di cui abbiamo urgenza è “risvegliarci dal sogno della fine del mondo, poiché il nostro agire sulla Terra (la vera Terra) dipende proprio dal nostro risveglio. La fine del mondo è già avvenuta” –⁶¹. Questo è il vero *shock*, il trauma da elaborare, necessario alla nascente consapevolezza ecologica. È la presa di coscienza che tutto ciò che temevamo si è avverato ed è già di fronte a noi, senza che ce ne rendessimo conto, perché è avvenuto poco a poco e non con un’unica grande esplosione atomica, un meteorite o uno sconvolgimento tettonico come ci avevano abituati a pensare gli immaginari da Guerra fredda o i *disaster movies*. Come ha osservato lo scrittore Andri Snær Magnason,

—
quando un sistema crolla, il linguaggio perde ogni presa sul reale. Le parole, invece di catturare cose e concetti come dovrebbero, restano sospese nel vuoto, inapplicabili. Da un giorno all’altro i libri di testo si fanno obsoleti e ogni gerarchia si deforma. Di colpo non sappiamo più trovare termini e concetti che corrispondano alla realtà –⁶².
—

Questo fenomeno non riguarda solamente il linguaggio verbale e scritto, ma qualunque altro codice impegnato nella rappresentazione di un sistema.

Da questo punto di vista la questione ambientale – emersa negli anni Settanta del Novecento, ascesa percettivamente a fenomeno globale negli ultimi anni con l’aggravarsi del cambiamento climatico e oggi all’ordine del giorno con l’emergenza da Coronavirus – ha favorito il mutuo riconoscimento di una pluralità di autori già impegnati in progetti artistici e di indagine su questi temi. Di fronte all’urgenza del soggetto, l’approccio della produzione fotografica è mutato in esplorativo. I fotografi sono divenuti ricercatori, studiosi, geografi, consci della dimensione globale perché l’impatto dell’*Homo Sapiens* sul pianeta è una questione planetaria, anche quando si manifesta localmente, così come le sue rappresentazioni.

La mutazione terminologica da “paesaggio” ad “ambiente” corrisponde a una mutazione delle strategie e delle priorità di ciò che è più

urgente rendere visibile. Per questa ragione i fotografi non dispongono di una mappa con un'unica scala e legenda chiarificatrice, ma tracciano nuvole di punti di un rilievo in corso, concentrandosi su alcune aree e lasciando di necessità inesplorate altre.

Dai lavori qui sinteticamente presentati emerge uno sguardo che muove dalla macro alla micro-scala dei fenomeni. Più ampio, distante e spettacolarizzante è lo sguardo, maggiore è l'impatto atteso sul pubblico; più esso è prossimo alla scala locale, più il metodo diviene sperimentale, autoriflessivo, frammentario. Entrambe queste scale di osservazione possono oggi concorrere a costruire un nuovo sguardo dialettico, una forma di intelligenza connettiva dal valore euristico che restituisca allo spettatore il proprio ruolo di attore.

Note

–¹ Borgherini / Sicard 2020, p. 37.

–² Meschiari 2019, pp. 35-36.

–³ Pare aprirsi una nuova stagione di collaborazione tra arte e scienza, per privare il linguaggio della scienza "del suo status ideologico di fredda impersonalità": Morton 2018 [2013], p. 17.

–⁴ Ghirri 1991, p. 67.

–⁵ *Ibidem*.

–⁶ Si evince non solo dal diffuso dibattito dalla metà degli anni Novanta, ma anche da alcuni titoli di libri o di campagne fotografiche: *L'esperienza dei luoghi*, *Archivio dello spazio*, *Luoghi come paesaggi*, *Storie immaginate in luoghi reali*, ecc.

–⁷ Cfr. Valtorta 2013.

–⁸ Per un'analisi più approfondita sulle diverse esperienze italiane si rimanda a Guerrieri 2019.

–⁹ Si veda "Atlante Italiano003" e "Atlante Italiano007_rischio paesaggio", promosse nel 2003 e nel 2007 dalla Direzione Generale per

l'Arte e l'Architettura Contemporanee del Ministero dei Beni Culturali.

–¹⁰ "Per quanto i governi del pianeta non facciano abbastanza per prendere misure realistiche contro l'effetto serra, e sebbene una stupidità abissale sembri anestetizzare le coscienze, l'Antropocene ha cominciato a modificare come un agente patogeno le strutture tradizionali dell'immaginario terrestre, operando una sostituzione che di colpo ha relegato ammenicoli della nonna come il *locus amoenus*, il *genius loci*, il terzo paesaggio e la stessa wilderness nel baule delle cose inutili" (Meschiari 2019, pp. 16-17).

–¹¹ Tra le esperienze più significative in questo senso si segnala *Sierra Club Exhibit Format Series*, collana editoriale dell'associazione ambientalista Sierra Club, fondata tra gli altri da Ansel Adams, autore delle fotografie di diversi volumi pubblicati.

–¹² Cfr. ad esempio i disastri ambientali di Seveso e di Chernobyl, l'Acna di Cengio, la Farmoplant di Massa e i numerosi movimenti di protesta popolare nati negli anni Settanta e Ottanta.

–¹³ Cfr. Rohrbach 2007.

–¹⁴ Cfr. Adams 1995 [1981].

–¹⁵ Sekula 2011.

–¹⁶ Borgherini / Sicard 2020, p. 31.

–¹⁷ Cfr. Frongia 2019.

–¹⁸ Ghirri 1997, p. 99.

–¹⁹ Baltz 2014, p. 59.

–²⁰ Messori in Sebaste 2017.

–²¹ Da una recente conversazione degli autori con Daniele De Lonti, all'epoca stretto collaboratore di Luigi Ghirri.

–²² Per una panoramica abbastanza esaustiva su progetti realizzati da collettivi italiani composti da autori nati dopo gli anni Settanta si veda la mostra *Laboratorio Italia*, curata nel 2014 da Stefania Rössl e Massimo Sordi (Rössl / Sordi 2014).

- 23 Cfr. Costantini 1997; Mescola 2000.
- 24 Cfr. Baltz 2013.
- 25 Cfr. ad esempio Simon 2013, Ribas 2014, Paglen 2010.
- 26 Mescola 2000, p. 188.
- 27 *Ibidem*.
- 28 Cfr. Gossage 2002.
- 29 Sultan / Mandel 1977.
- 30 Si veda Patterson 2011.
- 31 Mescola 2000, p. 189.
- 32 McLuhan 2008, p. 28.
- 33 Cfr. Bolter / Grusin 1999.
- 34 Pinotti / Somaini 2016, p. 168.
- 35 *Ibidem*.
- 36 Postman 1983 [1979], p. 154.
- 37 Lotto 2017 [2016], pp. 93, 109.
- 38 “Can contemporary artistic documentarism provide us with something more than just reconfirming our own disquietude? Maybe it’s this uncertainty that makes the documentary one of the most innovative forms of contemporary art today; creating new interdisciplinary relationships between ethics, aesthetics, responsibility, fact and fiction, undermining power-structures, economic conditions and political entanglement” (Pinckers 2018).
- 39 Cfr. Goiris 2019.
- 40 Wall 2013, p. 51.
- 41 Stefánsson 2015 [2013], pp. 400-401.
- 42 Wilkinson 2018.
- 43 Alfredo Cramerotti definisce “aesthetic journalism” il fenomeno per cui la ricerca della verità si trasla dai mass media al campo della ricerca artistica (cfr. Cramerotti 2009).
- 44 *Prospecting Ocean*, Istituto di Scienze Marine (CNR-ISMAR), Venezia, 2018. In questo progetto possiamo forse ritrovare un’eco di *Fish Story* di Allan Sekula (cfr. Sekula 2018 [1995]).
- 45 Cfr. Hessler 2019.
- 46 Cfr. Gross / Escandón 2019.
- 47 Cit. in Kirchmayr / Odello 2010, p. 15.
- 48 Disponibile online su <www.atlasbormida.eu> (22.04.2021).
- 49 Disponibile online su <www.thesochipproject.org> (22.04.2021).
- 50 Una posizione simile è in Butera 2021.
- 51 Pinotti / Somaini 2016, p. XIV.
- 52 Bonacossa 2017, p. 102.
- 53 Elkins 2009, p. 180.
- 54 Pinotti / Somaini 2016, p. 125.
- 55 Cfr. Asselin 2017.
- 56 Il documentario, visionabile tramite scansione di un QR code allegato al libro, mostra la *Monsanto House of the Future*, il prototipo di un’abitazione progettata da Monsanto, Disney e MIT, un’attrazione a Disneyland in California dal 1957 al 1967.
- 57 Fromm *et al.* 2020, p. 17.
- 58 Latour 2019, p. 14.
- 59 Cfr. Ferrari / Pasqual / Bagnato 2019.
- 60 Meschiari 2019, p. 13.
- 61 Morton 2018 [2013], p. 18.
- 62 Magnason 2020, p. 12.

- Adams 1995 [1981]** Robert Adams, *La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995 [ed. orig. inglese 1981].
- Asselin 2017** Mathieu Asselin, *Monsanto: A Photographic Investigation*, Dortmund, Verlag Kettler, 2017.
- Baltz 2013** Lewis Baltz, *Venezia Marghera*, Göttingen, Steidl, 2013.
- Baltz 2014** Lewis Baltz, *Scritti*, a cura di Antonello Frongia, Monza, Johan & Levi, 2014.
- Bolter / Grusin 1999** Jay David Bolter / Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, The MIT Press, 1999.
- Bonacossa 2017** Ilaria Bonacossa, *Photos as Text*, in Andrea Botto, *KA-BOOM. The Explosion of Landscape*, Paris, Éditions Bessard, 2017, pp. 99-103.
- Borgherini / Sicard 2020** Malvina Borgherini / Monique Sicard (a cura di), *PhotoPaysage. Il paesaggio inventato dalla fotografia*, Macerata, Quodlibet, 2020.

Bibliografia

- Butera 2021** Federico M. Butera, *Affrontare la complessità. Per governare la transizione ecologica*, Milano, Edizioni Ambiente, 2021.
- Costantini 1997** Paolo Costantini (a cura di), *Venezia – Marghera. Fotografia e trasformazioni nella città contemporanea*, catalogo della mostra (Marghera, 1997), Milano, Charta, 1997.
- Cramerotti 2009** Alfredo Cramerotti, *Aesthetic Journalism. How to Inform Without Informing*, Bristol, Intellect, 2009.
- Elkins 2009** James Elkins, *La storia dell'arte e le immagini che arte non sono*, in Andrea Pinotti / Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, pp. 155-205.
- Ferrari / Pasqual / Bagnato 2019** Marco Ferrari / Elisa Pasqual / Andrea Bagnato, *A Moving Border. Alpine Cartographies of Climate Change*, New York-Karlsruhe, Columbia Books on Architecture and the City-ZKM, Center for art and media Karlsruhe, 2019.
- Fromm et al. 2020** Karen Fromm et al., *Image/con/text. Dokumentarische praktiken zwischen journalismus, kunst und aktivismus*, Berlin, Reimer Verlag 2020, in <<https://books.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/674>> (22.06.2021).
- Frongia 2019** Antonello Frongia, *La fiaba e la precisione: la mostra Nuovo paesaggio americano/Dialectical Landscapes (1987)*, in "RSF. Rivista di studi di fotografia", vol. 5, n. 9, 2019, pp. 54-77.
- Ghirri 1991** *Viaggio dentro le parole: conversazione con Luigi Ghirri*, in Luigi Ghirri / Arturo Carlo Quintavalle, *Viaggio dentro un antico labirinto*, Bergamo, D'Adamo Editore, 1991, pp. 53-67; poi in Ghirri 1997, pp. 305-314.
- Ghirri 1997** Luigi Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, a cura di Paolo Costantini / Giovanni Chiaramonte, Torino, SEI, 1997 (nuova ed. Macerata, Quodlibet, 2021).
- Goiris 2019** Geert Goiris, *World Without Us*, Amsterdam, Roma Publication, 2019.
- Gossage 2002** John Gossage, *The Romance Industry. Venezia-Marghera 1998*, Tucson, Nazraeli Press, 2002.
- Gross / Escandón 2019** Yann Gross / Arguiñe Escandón, *Aya*, Barcelona, Editorial RM, 2019.
- Guerrieri 2019** William Guerrieri, *Commissioning, Photography and the Crisis of Territorial Political Representation*, in Frits Gierstberg (a cura di), *Framed Landscapes. European Photography Commissions 1984-2019*, catalogo della mostra (Madrid, Museo ICO, 2019), Madrid, Museo ICO, 2019, pp. 218-240; versione orig. italiana *Committenza, fotografia e crisi della rappresentanza politica territoriale*, in <http://www.lineadiconfine.org/ftp/pdf/Guerrieri_testo.pdf> (22.06.2021).
- Hessler 2019** Stephanie Hessler, *Prospecting Ocean*, Cambridge, The MIT Press, 2019.
- Kirchmayr / Odello 2010** Raoul Kirchmayr / Laura Odello (a cura di), *Georges Didi-Huberman. Un'etica delle immagini*, numero monografico di "aut aut", n. 348, ottobre-dicembre 2010.
- Latour 2019** Bruno Latour, *Preface*, in Ferrari / Pasqual / Bagnato 2019, pp. 12-15.
- Lotto 2017 [2016]** Beau Lotto, *Percezioni. Come il cervello costruisce il mondo*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2017 [ed. orig. inglese 2016].
- Magnason 2020** Andri Snær Magnason, *Il tempo e l'acqua*, Milano, Iperborea, 2020.

- McLuhan 2008 [1964]** Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 2008 [ed. orig. inglese 1964].
- Meschiari 2019** Matteo Meschiari, *La grande estinzione. Immaginare ai tempi del collasso*, Roma, Armillaria, 2019.
- Mescola 2000** Sandro Mescola (a cura di), *Identificazione di un paesaggio. Venezia-Marghera. Fotografia e trasformazioni nella città contemporanea*, catalogo della mostra (Marghera, 2000), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2000.
- Morton 2018 [2013]** Timothy Morton, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, Roma, Nero, 2018 [ed. orig. inglese 2013].
- Paglen 2010** Trevor Paglen, *Invisible. Covert Operations and Classified Landscapes*, New York, Aperture, 2010.
- Patterson 2011** Christian Patterson, *Redheaded Peckerwood*, London, Mack, 2011.
- Pinckers 2018** Sunil Shah, *Max Pinckers: On Speculative Documentary*, in "American Suburb X / ASX", 28 luglio 2018, in <<https://americansuburbx.com/2018/07/max-pinckers-interview-speculative-documentary.html>> (22.06.2021).
- Pinotti / Somaini 2016** Andrea Pinotti / Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.
- Postman 1983 [1979]** Neil Postman, *Ecologia dei media. L'insegnamento come attività conservatrice*, Roma, Armando Editore, 1983 [ed. orig. inglese 1979].
- Ribas 2014** Xavier Ribas, *Nitrate*, Barcelona, MACBA, 2014.
- Rohrbach 2007** John Rohrbach, *Accommodating Nature. The Photographs of Frank Gohlke*, Santa Fe, Center for American Places, 2007.
- Rössl / Sordi 2014** Stefania Rössl / Massimo Sordi, *SIFEST#23 Laboratorio Italia*, Villa Renucchio, Pazzini Editore, 2014.
- Sebaste 2017** Beppe Sebaste, *Appuntamento a Casa Ghirri, dove tutto nasceva e tornava*, in "La Repubblica. Il Venerdì", 16 febbraio 2017, in https://www.repubblica.it/venerdi/articoli/2017/02/16/news/appuntamento_a_casa_ghirri-158468460/ (22/06/2021).
- Sekula 2011** Allan Sekula, *Translations and completions*, exhibition notes, *California stories*, Christopher Grimes Gallery, California, 2011, s.p.
- Sekula 2018 [1995]** Allan Sekula, *Fish Story*, London, Mack, 2018 [ed. orig. inglese 1995].
- Simon 2013** Taryn Simon, *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, Gottingen, Steidl, 2013.
- Stefánsson 2015 [2013]** Jón Kalman Stefánsson, *I pesci non hanno gambe*, Milano, Iperborea, 2015 [ed. orig. islandese 2013].
- Sultan / Mandel 1977** Larry Sultan / Mike Mandel, *Evidence*, Greenbrae, Clatworthy Colorvues, 1977.
- Valtorta 2013** Roberta Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 2013.
- Wall 2013** Jeff Wall, *Gestus. Scritti sull'arte e sulla fotografia*, a cura di Stefano Graziani, Macerata, Quodlibet, 2013.
- Wilkinson 2018** Jayne Wilkinson, *What Images Don't Do*, in "Canadian Art", 12 dicembre 2018, in <<https://canadianart.ca/reviews/what-images-dont-do/>> (22.06.2021).