



**Università
di Genova**

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,
ANTICHISTICA, ARTI E SPETTACOLO**

Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'arte

Tesi di Laurea

La fotografia del paesaggio in Italia.

Analisi storico-critica della pratica fotografica di Olivo Barbieri e Massimo Vitali

Relatore: Prof. Alessandro Ferraro

Correlatore: Prof.ssa Paola Valenti

Candidato: Tamara Nicod

Anno Accademico 2025/2026

INDICE

INTRODUZIONE.....	4
PARTE 1	7
Capitolo I: Evoluzione della fotografia e del paesaggio	8
I.1 Dall’eredità pittorica alle prime campagne documentarie: costruire l’immagine dell’Italia..	8
I.2 La propaganda del regime e il primo dopoguerra: Evans vs Cartier Bresson.	11
I.3 Anni 60: tra avanguardie e contestazioni.....	15
I.4 Anni 70: teorizzazioni e laboratori.....	16
I.5 Anni 80: committenza pubblica e ricerca.....	19
I.6. Verso un’omologazione dello sguardo.....	21
I.7 2000 e digitale.....	22
Capitolo II: Le influenze internazionali: Francia e America.....	24
II.1 Francia	24
II.1.1 Atget e le origini	24
II.1.2 Dall’umanesimo fotografico: anni 40-60	26
II.1.3 La svolta della DATAR.....	27
II.2 Landscape americano	31
II.2.1 Survey come conquista del West	31
II.2.3 New Topographic.....	35
II.3 Conclusione	36
PARTE DUE.....	38
III. Olivo Barbieri.....	39
III.1. Biografia e formazione.....	39
III.2 Primi progetti e approccio innovativo.....	41
III.3 Progetti collettivi successivi.....	42
III.4 Evoluzione degli anni ‘90 – 2000	45
III.4.1 Virtual Truths: fuoco selettivo e <i>tilt-shift</i>	45
III.4.2 Ersatz Lights e lo studio della luce.....	50
III. 5 Site Specific e elaborazioni digitale	51
III.6 Parchi a tema	54
III.6.1 Parks	54
III.6.2 American Monument (2017).....	54

Conclusione.....	56
IV. Massimo Vitali.....	56
IV.1 Biografia e formazione.....	57
IV. 2 Progetti.....	59
IV. 3 La scelta del formato	61
IV.4 Tra necessità tecnica e volontà creativa.....	62
IV.4.1 La messa a fuoco	62
IV.4.2 L’elevazione.....	64
IV.5 Il metodo.....	66
IV.6 Il paesaggio.....	67
IV.7 La dimensione del tempo e il montaggio.....	68
V. Conclusione.....	70
VI. CONCLUSIONE: Nuove direzioni della fotografia del paesaggio.....	73
Appendice A.....	76
Appendice B.....	90
Bibliografia.....	116
Sitografia	118

INTRODUZIONE

Il presente elaborato nasce dall'intento di analizzare l'evoluzione della fotografia del paesaggio in Italia, considerando non solo la sua storia interna ma anche il dialogo con il panorama internazionale, al fine di comprendere come si sia costruita, trasformata e ridefinita nel tempo l'immagine del territorio e dell'identità nazionale.

Il primo capitolo ricostruisce le tappe fondamentali della fotografia di paesaggio in Italia, a partire dall'eredità pittorica ottocentesca fino all'epoca contemporanea. Viene esaminato il passaggio dalla veduta pittorica alla documentazione fotografica, evidenziando come la fotografia abbia inizialmente ereditato codici e modelli visivi dalla tradizione artistica precedente.

Durante il Novecento, la fotografia si è progressivamente distaccata da questa funzione celebrativa per assumere ruoli molteplici: strumento di propaganda in epoca fascista, mezzo di documentazione sociale e civile nel secondo dopoguerra, attraverso l'influenza di autori come Walker Evans e la pratica neorealista italiana. Progetti come *Un Paese* di Paul Strand e Cesare Zavattini o le campagne di Urbanistica hanno contribuito a delineare un approccio più critico e riflessivo alla realtà urbana e rurale, anticipando quella che sarebbe stata la fotografia contemporanea.

Con gli anni Sessanta e Settanta, le avanguardie artistiche e le teorizzazioni sul mezzo fotografico hanno aperto nuovi percorsi, che culminano in esperienze come la mostra *New Topographics* negli Stati Uniti e i progetti di committenza pubblica in Italia e Francia negli anni Ottanta, quali *Viaggio in Italia* di Luigi Ghirri o la *Mission Photographique de la DATAR*, segnando un'attenzione crescente verso la documentazione dei mutamenti del territorio e la memoria dei luoghi.

Il secondo capitolo amplia la prospettiva al contesto internazionale, soffermandosi in particolare su Francia e Stati Uniti, due realtà centrali per lo sviluppo della fotografia di paesaggio. In Francia, Eugène Atget e successivamente la fotografia umanista di Henri Cartier-Bresson e Robert Doisneau hanno suggerito una visione attenta al quotidiano e alla trasformazione urbana, mentre negli Stati Uniti autori come Walker Evans hanno coniugato documentazione sociale e riflessione estetica. Tali esperienze hanno influenzato profondamente la fotografia italiana, favorendo la nascita di pratiche innovative e una maggiore consapevolezza critica sul ruolo dell'immagine fotografica.

Per quanto riguarda la Francia, si parte dalle esperienze di Eugène Atget, considerate fondative per un approccio analitico e non celebrativo al paesaggio urbano, fino alla fotografia umanista del

secondo dopoguerra e alla svolta rappresentata dalla Mission Photographique de la DATAR negli anni Ottanta, che ridefinisce il rapporto tra fotografia, territorio e identità nazionale. In ambito statunitense, si analizzano le prime campagne di esplorazione del West, la tradizione documentaria legata alla Farm Security Administration e l'importanza della mostra *New Topographics*, momento chiave nella ridefinizione del paesaggio come spazio antropizzato e ordinario.

Attraverso questo percorso storico-critico, la ricerca intende dimostrare come la fotografia di paesaggio non sia mai stata una semplice registrazione neutra del territorio, ma un dispositivo culturale complesso, capace di influenzare la percezione collettiva dei luoghi, di riflettere tensioni sociali e politiche e di contribuire attivamente alla costruzione dell'identità visiva di una nazione. Questo lavoro si concentra infine sull'analisi di due fotografi contemporanei ovvero: Olivo Barbieri e Massimo Vitali — che hanno contribuito a ridefinire il paesaggio fotografico italiano. La loro produzione, osservata attraverso testi, interviste e progetti, permette di comprendere come la fotografia del paesaggio non sia un fenomeno statico, ma un campo dinamico, attraversato da tensioni tra tradizione, innovazione e committenza, capace di interrogare la realtà e restituire visioni alternative dell'Italia contemporanea.

Olivo Barbieri nato a Carpi nel 1963 e sviluppa una pratica fotografica caratterizzata dall'uso di tecniche innovative per osservare la città dall'alto. A partire dagli anni Ottanta, Barbieri sperimenta con la fotografia aerea, l'uso di modellini e successivamente droni e apparecchiature speciali, creando immagini in cui il paesaggio urbano appare come un microcosmo ordinato e geometrico. La sua serie *Site Specific* (1990-2000) esplora le trasformazioni dell'urbanistica contemporanea, mettendo in evidenza le regole strutturali che governano lo sviluppo delle città. Con il passare degli anni, il suo lavoro si orienta su una riflessione critica sull'urbanizzazione e sul rapporto tra architettura e ambiente, spostando lo sguardo dall'osservazione panoramica a un'analisi concettuale dei territori trasformati dall'uomo.

Il secondo artista analizzato è Massimo Vitali, originario di Como, nasce nel 1944 ma buona parte della sua formazione e della sua carriera all'estero. La sua fotografia indaga la relazione tra spazio e comportamento umano, concentrandosi soprattutto su scenari di aggregazione collettiva come spiagge, stadi o piazze. A partire dagli anni Settanta, Vitali documenta la società contemporanea attraverso grandi formati e inquadrature panoramiche dall'alto, dove l'umanità diventa parte integrante del paesaggio. Le sue immagini, pur conservando un'attenzione estetica, mostrano una società in trasformazione, in cui il paesaggio naturale e costruito funge da sfondo narrativo per

l'osservazione sociale. La serie più nota, *Beach People*, mette in luce l'interazione tra individuo e spazio, restituendo un'istantanea delle dinamiche culturali e comportamentali della società italiana ed europea degli ultimi decenni.

La produzione di Barbieri e Vitali rappresenta, in modi differenti, l'evoluzione della fotografia del paesaggio in Italia: da strumento documentario e celebrativo a mezzo critico e concettuale, capace di riflettere le trasformazioni urbane, sociali e culturali. Analizzare il loro lavoro permette di comprendere come la fotografia del paesaggio continui a essere un campo dinamico e poliedrico, in cui tradizione e innovazione dialogano con la storia e le istanze contemporanee.

Dopo questo excursus storico, emerge una riflessione sulle sorti della fotografia del paesaggio oggi. La produzione e la diffusione delle immagini sono radicalmente mutate. La fotografia è più accessibile, immediata e globalizzata, le barriere tra nazionalità e culture fotografiche si riducono, e la post-produzione digitale e l'intelligenza artificiale aprono scenari fino a pochi anni fa impensabili. Artisti contemporanei come Stefano de Luigi e Giacomo Costa testimoniano alcune delle molteplici direzioni che la fotografia può intraprendere: dalla rilettura critica del reale alla costruzione di paesaggi manipolati o immaginari, nei quali il confine tra documento e finzione si fa sempre più sottile.

In definitiva, pur trasformata dai cambiamenti tecnologici e dalle nuove pratiche visive, la fotografia del paesaggio mantiene la sua funzione originaria: leggere, interpretare e raccontare il mondo, offrendo al contempo possibilità inesplorate per ridefinire il rapporto tra osservatore, spazio e società.

PARTE 1

Capitolo I: Evoluzione della fotografia e del paesaggio

I.1 Dall'eredità pittorica alle prime campagne documentarie: costruire l'immagine dell'Italia

L'idea dell'Italia come terra di storia, arte e bellezza si è formata nel tempo grazie a una molteplicità di sguardi, sia di chi ha vissuto questi luoghi dall'interno sia di chi li ha osservati da visitatore. Pittura e fotografia hanno avuto un ruolo fondamentale in questo processo: non si sono limitate a registrare ciò che esisteva, ma hanno contribuito a fissare immagini, atmosfere e suggestioni destinate a durare nella memoria. Attraverso queste rappresentazioni si è andata delineando una visione condivisa del paesaggio italiano, capace di riflettere esperienze personali e sentimenti collettivi, intrecciando dimensione pubblica e privata.

Sia i dipinti paesaggistici che le fotografie vengono inizialmente utilizzati nei confronti del paesaggio con la volontà di registrare e documentare. Prima dell'avvento della fotografia, tale compito spetta alla pittura. I paesaggi realizzati con uno stile estremamente realistico e ricco di dettagli rispondono a finalità turistico-commerciali come per le vedute di Canaletto e dei vedutisti veneziani, realizzate per essere vendute ai viaggiatori del Grand Tour. Oppure per scopi cameralistico-amministrativi, fornendo immagini precise e funzionali alla conoscenza e al controllo dei luoghi¹. Tuttavia, quando la fotografia subentra, la pittura viene meno alle finalità sopracitate e può a quel punto svincolarsi dalla rappresentazione dettagliata della realtà, sperimentando nuove forme espressive come l'impressionismo e il divisionismo, e lasciando tale il compito alla reazione fotochimica dell'apparecchio fotografico. Il paesaggio dipinto riacquista così "nuove-antiche sfumature malinconiche, sentimentali"².

Anche le fotografie paesaggistiche si rivolgono, almeno inizialmente, a un pubblico straniero, e rispondono alle esigenze della documentazione archeologica o di rievocazione di luoghi apprezzati dal viaggiatore. Sebbene il mezzo cambi, il linguaggio con il quale i paesaggi vengono raccontati è tuttavia lo stesso. Persino il pubblico di riferimento non cambia. I codici dell'immagine pittorica di paesaggio vengono infatti direttamente trasferiti nella ripresa fotografica. Lo vediamo in fotografi come Guido Rey (1861-1935), di origini biellesi, che realizza numerose fotografie del paesaggio alpino dal quale traspare lo stile del sublime pittorico. Oppure Wilhelm von Gloeden

¹ Paolo Luca Bernardini, "Pittura, paesaggio, Paese: la costruzione artistica dell'identità italiana." *Frontiere*, 11 aprile 2025, p.1

² Ivi p.4

(1856-1931), fotografo di origini tedesche, che realizza numerose immagini di nudo che utilizzano come sfondo il paesaggio classico di Taormina, creando una sorta di *tableaux vivant* che molto ricorda i quadri di soggetto mitologico.

La fotografia del paesaggio, dunque, almeno in un primo momento, ricalca l'eredità della cultura pittorica. L'interesse, o meglio, la richiesta da parte dello stesso pubblico di soggetti ben precisi, influenza a sua volta il canone di rappresentazione del paesaggio. Le scene ricorrenti sono: la straordinaria bellezza del Mediterraneo, i monumenti, le architetture e i siti archeologici. Tali richieste portano a una ricodificazione dello spazio e a una mutata percezione dei caratteri ambientali³.

Riassumendo, l'insieme di questi tasselli, prima contribuisce a generare un retaggio potente e duraturo nell'immaginario dell'Italia, difficile da scalfire. Costruendo un'immagine precisa, forse più attinente alle aspettative di chi guarda l'Italia dall'esterno che alla realtà vissuta da chi la abita. Anche le prime campagne fotografiche realizzate per documentare l'Italia nel corso dell'ultimo Ottocento, e poi quelle del ventennio fascista, ereditano una visione molto dedita alla narrazione pittorica, pur proclamandosi indagini oggettive del territorio. Tra le più importanti, nonché tra le prime in ambito italiano, vi sono le campagne realizzate dai fratelli Alinari. A partire dal 1852, a Firenze, nasce la ditta familiare Alinari, la prima azienda ad essere ammessa al servizio dei Musei Vaticani, del Louvre e di vari musei italiani. Quest'ultima produce un vasto repertorio di immagini che non costituiscono solamente un importante archivio, ma diventano la base delle illustrazioni dell'editoria italiana, contribuendo così a costruire un repertorio nazionale in un'Italia unificata da poco.

Nello sguardo di Vincenzo Alinari, al quale si deve la pubblicazione di *Paesaggi italici nella Divina Commedia* del 1921-1922, l'approccio al paesaggio italiano rimane moderatamente classico nonostante le novità portate dalle avanguardie⁴. La rappresentazione dei luoghi resi celebri dalla Divina Commedia viene meditata e realizzata così da essere consonante alla fascinazione e suggestione emotiva data dal testo. “Le rappresentazioni sono realizzate attraverso il codice del pittorialismo e si qualificano come elemento di profonda e consapevole riflessione”. La peculiarità della sua opera consiste principalmente nell'abilità di trasformare i luoghi reali in paesaggi ideali

³ Angelo Maggi, *Paesaggio italiano e fotografia: storia e identità visiva di un territorio*, “Paesaggi e storia”, 2012, p.130.

⁴ Maggi, 2012, p.132.

e la sua visione non è mai oggettiva ma legata alla tradizione storica e letteraria ancora fortemente correlata ai modelli pittorici⁵.

Un'altra casa editrice di grande rilievo, fondata alcuni decenni dopo, è il Touring Club Italiano. Associazione culturale, senza scopo di lucro, nata nel 1894 da un gruppo di giovani imprenditori milanesi. Nel corso del Novecento si distingue come importante casa editrice di collane fotografiche e guide turistiche, tra le quali merita menzione la collana: *Attraverso l'Italia, L'Italia in 0 immagini*, 1956. Una sorta di atlante fotografico del Bel Paese con fotografie divise per regioni. Se le campagne dei fratelli Alinari mirano a diffondere una visione ideale e celebrativa del paesaggio italiano, legata a storia, arte e monumenti, le collane fotografiche realizzate per il Touring Club consolidano un'immagine più divulgativa e turistica dell'Italia. Una sorta di atlante visivo del paesaggio italiano. Utile per formare uno sguardo collettivo sull'Italia. Ad ogni modo nessuno dei due approcci mira a descrivere un'Italia reale, ma piuttosto una versione aderente alle aspettative e alla mitologia precedentemente citata. Inoltre, più il Paese progredisce nel percorso dell'industrializzazione, più sembra voler consolidare questa immagine cristallizzata di sé, ignorando completamente i profondi cambiamenti effettivi in atto.⁶

A rafforzare questa visione contribuiscono anche altri media, come la televisione e le cartoline, che operano su registri diversi ma complementari. In particolare, l'intervallo RAI della prima fase della televisione italiana trasmette immagini in bianco e nero raffiguranti campagne, greggi di pecore, montagne, laghi, piazze, chiese, castelli e resti archeologici. Sebbene tali immagini si presentino come semplici rappresentazioni del territorio, esse veicolano una specifica selezione visiva che concorre alla diffusione, all'interno delle case degli italiani, di una determinata idea del paesaggio nazionale, riconducibile alla nozione di "*bel paese*".

A questa narrazione visiva si affiancano le sopracitate cartoline paesaggistiche, il cui linguaggio è lo stesso delle vedute pittoriche del Sette e Ottocento. Piazze brulicanti di persone, una visione a grand'angolo, qualche scena di vita quotidiana dipingono l'immagine di un'Italia ricca di tradizione e dall'aura classica, e la trasmettono a livello internazionale.

Tutti questi aspetti agiscono sinergicamente per delineare, anche in maniera inconsapevole, un'iconografia ben precisa dell'identità nazionale italiana, che non solo condiziona (e continua a

⁵ *Ibidem*.

⁶ Arturo Carlo Quintavalle, *Viaggio in Italia. Appunti*, Il Quadrante, Alessandria, 1984, p.7.

condizionare) lo sguardo degli stranieri, ma contribuisce anche a formare la coscienza che gli italiani hanno di sé stessi.

I.2 La propaganda del regime e il primo dopoguerra: Evans vs Cartier Bresson.

Un secondo momento forgiante per l'immagine italiana, e propulsore per quanto riguarda le campagne fotografiche, è il periodo fascista. In tale contesto la fotografia non solo è uno strumento indagatore ma viene utilizzata come strumentalizzazione politica. La fotografia, in epoca fascista, diventa uno strumento al tempo stesso di documentazione e di promozione delle trasformazioni urbane proposte dal regime. Le città iniziano a espandere i loro confini, lo spazio storico e soprattutto quello peri-urbano, cambiano. L'obiettivo del governo è quello di dare spazio a viali ampi e scenografici, pensati per le parate e per isolare i grandi monumenti storici, rivestendo una finalità celebrativa con cambiamenti che spesso si rivelano radicali e distruttivi. A prescindere da tutti questi cambiamenti, che mutano radicalmente il volto della città, il fascismo rimane tuttavia anch'esso ben ancorato a quel retaggio visivo che caratterizza "l'idea" di Italia.

Tra gli strumenti privilegiati di questa propaganda vi sono sicuramente le riviste, poiché la stampa rappresenta storicamente un canale fondamentale per la circolazione delle immagini fotografiche; affiancata, in misura crescente, dal cinema e in seguito dalla televisione. Al centro di questa operazione si colloca la rivista *Urbanistica*. Nata nel 1933 come organo dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, è utilizzata come principale veicolo di propaganda per il nuovo "*piano divoratore*", propenso a "*allargare le strade, eliminare gli spazi verdi e ricoprire i fiumi finendo con il creare una città cementificata*", il tutto in favore di un'estetica razionalista⁷. Un altro editoriale significativo del periodo è *Il Notiziario Urbanistico*, curato da Vincenzo Civico a partire dal 1932. Nasce come bollettino della sezione piemontese dell'Istituto Nazionale di Urbanistica (INU), e ha lo scopo di raccogliere e diffondere informazioni tecniche e normative riguardanti l'urbanistica, i piani regolatori e le politiche edilizie in Italia e all'estero. Allo stesso tempo contribuisce enormemente alla diffusione delle idee urbanistiche sostenute dal regime fascista, appoggiando il cosiddetto "*piano divoratore*" sopracitato. La propaganda fascista include fotografie delle

⁷ Annunziata Berrino, Alfredo Buccaro (a cura di), *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, Tomo I: Costruzione, descrizione, identità storica, CIRICE – FedOA, Napoli, 2016, p.537

trasformazioni urbane in corso, le quali vengono orchestrate secondo una narrazione rigorosamente controllata, finalizzata a valorizzare i cambiamenti intervenuti mediante la rappresentazione volumetrica degli edifici, la definizione dei nuovi spazi pubblici e l'isolamento degli elementi monumentali.

Tuttavia, un aspetto positivo di questa fase è il crescente interesse che inizia a svilupparsi non solo nei confronti dell'urbanistica, ma soprattutto nei confronti del paesaggio che cambia; segnando così l'inizio di un dibattito su questi temi e sul ruolo che la fotografia ha in tale dinamica. Nel periodo post-bellico, Urbanistica inizia a sostenere un'idea più precisa di come le città debbano essere ricostruite, insistendo particolarmente sul tema dello *skyline*. Il caso più chiaro è quello di Giovanni Astengo che applica delle mascherature colorate a fotografie dello *skyline* di Assisi. Tali maschere evidenziano come le costruzioni moderne stonino con la città medievale, mostrando così la "rovina recente": i palazzi recenti rompono perciò con l'armonia urbana, spingendo verso una svolta conservatrice post-bellica.

Ovviamente tale visione non è l'unica vigente, anzi le critiche nei confronti di questa narrazione illusoria sono molto presenti; e soprattutto, a partire dal periodo post-bellico, alcuni individui iniziano a prendere dichiaratamente le distanze. Un contributo significativo a tale prospettiva è quello del fotografo-architetto Alberto Lattuada che nel 1941 realizza il progetto *Occhio quadrato*. Una raccolta di 26 fotografie che rappresentano un unicum nell'iconografia della città italiana. Il fotolibro preannuncia quello che sarà lo stile neorealista e la scoperta del "vero" paesaggio italiano. Lattuada rivolge il suo sguardo verso gli aspetti più marginali dell'ambiente costruito. Evitando metodicamente di riprendere elementi architettonici di rilievo e spazi pubblici monumentali, anticipa così un atteggiamento che sarà poi ampiamente ripreso dalla successiva fotografia contemporanea.^{[1][2][3][4][5][6][7][8][9][10][11][12][13][14][15][16][17][18][19][20][21][22][23][24][25][26][27][28][29][30][31][32][33][34][35][36][37][38][39][40][41][42][43][44][45][46][47][48][49][50][51][52][53][54][55][56][57][58][59][60][61][62][63][64][65][66][67][68][69][70][71][72][73][74][75][76][77][78][79][80][81][82][83][84][85][86][87][88][89][90][91][92][93][94][95][96][97][98][99][100]}Tale lavoro è debitore all'operato di Walker Evans che lo stesso Ghirri definisce come "un modello poetico, quasi un alter ego artistico, improntato a *«un atteggiamento di «pudore» e di «tenerezza» nei confronti del mondo»* (Frongia, 2010:85). Evans nel 1938 pubblica *American Photographs*, libro associato alla mostra che si tiene nello stesso anno al MOMA di New York. Tale progetto è composto da un corpus di lavoro accumulato in dieci anni e condotto in vari luoghi e fasi: dalle strade di Manhattan e di Brooklyn, a Cuba, Atlanta, New Orleans, oltre che nelle cittadine della Pennsylvania o della Virginia. *American Photographs* è un volume che unisce la volontà di documentazione alla riflessione estetica. Evans non si limita al reportage "giornalistico" ma ha un approccio più critico e distaccato. Meno legato all'attualità immediata e maggiormente

interessato alla costruzione di un'immagine "oggettiva" e simbolica dell'America, le sue fotografie sono pensate. Ogni inquadratura e dettaglio sono scelti per trasmettere determinate informazioni e un preciso significato sociale.

Evans nella sua carriera è sempre interessato alla trasformazione della città contemporanea; e anche lui, come gli autori che animeranno poi vari progetti come *Viaggio in Italia*, porta un'altra nozione di "urbanità". Svincolata da quell'iconografia legata alla metropoli e dalle categorie precostituite (la metropoli, *Middletown*, la *main street*, la *wilderness*). Evans preferisce mostrare "le logiche contraddittorie e spesso irrisolte delle nuove relazioni urbane dell'America in crisi"⁸.

Tale interesse nei confronti dell'elaborato di Evans è alimentato, e alimenta a sua volta, la nuova corrente che si sviluppa in Italia: il neorealismo. Questa corrente si sviluppa nel secondo dopoguerra e si caratterizza per l'attenzione rivolta alle condizioni concrete dell'esistenza e alle conseguenze materiali e sociali del conflitto. Il neorealismo esercita un'influenza significativa non solo in ambito letterario, ma anche nel cinema e nelle arti figurative, orientandone i linguaggi verso una rappresentazione diretta della realtà e un esplicito impegno di tipo etico e sociale. In questo quadro, la pratica artistica assume anche una funzione testimoniale, volta a documentare e rendere visibile il reale. Lo stesso obiettivo presente nei film di Rossellini e De Sica e, in letteratura, con Pavese e Vittorini, anima anche i fotografi, che intendono raccontare la realtà quotidiana e sociale senza abbellimenti o idealismi. Mostrando la povertà e le difficoltà di una nuova Italia. I fotografi iniziano così a adottare un linguaggio diretto, vicino alla cronaca dando vita alla fotografia documentaria. Anche per questo aspetto la fotografia inizia a rivestire un impegno civile e una narrazione sociale.

Manifesto di tale concezione è il lavoro di Paul Strand e Cesare Zavattini intitolato *Un Paese* del 1955 pubblicato da Einaudi e dedicato a Luzzara. Una sorta di fotolibro che sposa lo sguardo natio e "interno" di Cesare Zavattini, unito a quello dello straniero di Paul Strand. Tale libro si pone come un ponte tra la fotografia americana e quella italiana, un rapporto che a partire da quegli anni diventa sempre maggiore oltre ad avere un impatto determinante nella fotografia italiana del dopoguerra⁹. La rappresentazione fotografica del paesaggio non è più pura e semplice attrazione spettacolare, ma inizia ad acquistare progressivamente una varietà di funzioni e di usi differenti;

⁸ Antonello Frongia, *Il paesaggio della crisi di Walker Evans*, In Alberto Bertagna (a cura di), *Paesaggi fatti ad arte*, Collana "Quodlibet Studio. Città e Paesaggio", Macerata, Quodlibet, 2010, p.86

⁹ Maggi, 2012, p.136

grazie al rapido sviluppo delle tecniche di stampa. I fotolibri e le riviste specializzate costituiscono così un laboratorio di sperimentazioni per la fotografia paesaggistica.

Con un approccio differente e in contemporanea con il Neorealismo Italiano e la fotografia documentaria americana; in Francia nasce l'agenzia Magnum Photos, destinata a diventare una delle più importanti agenzie fotografiche al mondo. Tale agenzia comprende artisti come Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour, George Rodger, William Vandivert e Rita Vandivert. Quest'ultima ha la capacità di documentare un'ampia area geografica, attraverso gli occhi e lo stile dei suoi fotografi. La sua fotografia più spontanea e meno meditata rispetto a quella di Evans incarna l'idea di reportage per eccellenza e viene ampiamente presa come modello non solo francese, ma internazionale. Tale modello viene portato avanti almeno fino agli anni '70, quando il reportage inizia a entrare in crisi.

In questo periodo rimangono dunque preponderanti due tendenze: la prima è quella neo-americana, che deriva dalla FSA (Farm Security Administration) dove negli USA personaggi come Walker Evans e Dorothea Lange documentano negli anni '30 la crisi americana con immagini documentarie secche e essenziali. Tale visione trova eco in Italia in riviste come *Il Politecnico* (fondata da Elio Vittorini) e *Il Mondo* di Mario Pannunzio. Entrambe promuovono l'uso della fotografia come documento sociale e civile, inscrivendola in un progetto culturale e politico, all'interno del quale essa viene concepita come strumento privilegiato di conoscenza della realtà, in stretta connessione con il neorealismo¹⁰.

In parallelo vi è la seconda tendenza legata a Magnum Photos dove, come abbiamo già anticipato, la fotografia ha un altro tipo di approccio. Questa è più interessata al racconto dell'attimo decisivo. È una fotografia più internazionale, meno legata all'impegno politico diretto e più concentrata sull'arte del racconto visivo. Questa linea in Italia attrae molti fotografi che cercano di aprirsi a un linguaggio europeo ma di fatto seguono lo stile del reportage narrativo della Magnum.

Nel complesso, il percorso delineato mostra come la fotografia del paesaggio e della città italiana non possa essere ricondotta a una linea evolutiva unitaria o a un'unica funzione. Dalla strumentalizzazione propagandistica del periodo fascista alle esperienze neorealiste e documentarie del dopoguerra, fino al confronto con i modelli internazionali, la fotografia si configura piuttosto come un campo attraversato da tensioni, posizioni divergenti e pratiche eterogenee. Se da un lato essa viene impiegata come strumento di controllo, celebrazione o narrazione ufficiale, dall'altro

¹⁰ Quintavalle, 1984, p.9

emerge come spazio critico, capace di interrogare le trasformazioni del territorio e di restituire visioni alternative dell'urbanità e del paesaggio. In questo senso, la costruzione dell'immagine dell'Italia appare come il risultato di un dialogo continuo tra sguardi interni ed esterni, tra intenti ideologici e istanze documentarie, senza mai approdare a una rappresentazione definitiva o univoca.

I.3 Anni 60: tra avanguardie e contestazioni

Con gli anni Sessanta, l'insieme di avvenimenti politici e culturali favorisce un clima di cambiamento. Vi è una forte agitazione da parte degli operai e dei movimenti sindacali che vogliono rivendicare migliori condizioni di lavoro, facendosi sentire attraverso numerose manifestazioni e scioperi. Movimenti studenteschi aumentano soprattutto sul finire degli anni Sessanta e i conflitti sociali legati all'opposizione tra il nord industrializzato e il sud agricolo sono sempre più forti.

Parallelamente, una serie di fattori concorre a rendere tale periodo particolarmente teso; tra essi, un ruolo centrale è svolto dagli aspetti economici, come l'impatto dell'industrializzazione di massa, emersa durante il cosiddetto "boom economico". La ricostruzione post-bellica, unita all'espansione di settori chiave come quello automobilistico, siderurgico e chimico, produce forti cambiamenti nelle fisionomie delle città, ma non solo; perché a cambiare non è solamente l'ambiente ma le vite e la quotidianità delle persone. Con l'aumento delle fabbriche al nord vi è una forte migrazione dal sud e dal nord-est rurale verso le città industriali (Torino, Milano e Genova). In questo contesto la dualità tra nord industriale e sud rurale si sente più che mai, e questa opposizione si fa persistente anche nella mitologia visiva del paese, resistendo per decenni.

Tutti questi aspetti creano un ambiente dinamico e sovversivo, ed è in questo quadro che si collocano le avanguardie. Con il tempo la fotografia si emancipa dalla semplice registrazione di eventi e dalla funzione documentaria, iniziando a sperimentare e trasformandosi, in alcuni casi, persino in uno strumento di finzione. La fotografia inizia così il suo percorso verso l'autonomia, giungendo in alcuni casi ad elevarsi ad opera d'arte¹¹.

Merito di tale cambiamento lo dobbiamo alla forte azione delle neoavanguardie: Pop Art, Land Art, Performance, Arte Concettuale e Narrative Art orientano la fotografia in nuove direzioni.

¹¹ Michel Poivert, *La fotografia contemporanea*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2021, p.17

La Pop Art fa eco a quella necessità di inserire il reale e il quotidiano nelle immagini, trascinando nel mondo dell'arte oggetti della cultura "popolare": pubblicità, foto usate dall'editoria etc., andando alla ricerca di un nuovo senso del rapporto tra vita e arte (Berrino e Buccaro, 2016:539). L'arte concettuale, ma non solo, anche la Performance e la Land Art, utilizzano inoltre la fotografia per "salvare l'arte contemporanea da una smaterializzazione di cui l'arte concettuale sarebbe la testimonianza"¹². Da qui inizia un percorso di sperimentazione della fotografia che porta al superamento del linguaggio tradizionale e dunque a un'emancipazione dalle "restrizioni" che quest'ultimo impone.

Cambia dunque lo status ontologico della fotografia che diventa importante in quanto tale e non solamente come testimone o documento. Questo scatto le permette di svincolarsi dalle convenzioni tradizionali creando un nuovo linguaggio. È proprio negli anni '60 e in seno a tali riflessioni che inizia un importante approccio semiologico che dura vent'anni e che potremmo definire un momento di forte teorizzazione, soprattutto all'estero e in particolare in America. Per l'Italia dobbiamo invece aspettare il decennio seguente¹³.

I.4 Anni 70: teorizzazioni e laboratori

Anche gli anni '70 sono anni di teorizzazioni molto importanti. Fino ad allora il suo statuto come bene culturale (dal punto di vista giuridico) è ancora in fase di costruzione e lontano all'orizzonte, in quanto sarà raggiunto solamente nel 1999. Tuttavia gli anni Settanta sono anni di grandi conquiste e cambiamenti per la fotografia. Tra i vari eventi possiamo citare per primo il Convegno di Modena *La fotografia come bene culturale*, e utilizzarne la data come vero e proprio momento di svincolo per la fotografia¹⁴.

Nel 1973 alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, curata da Daniela Palazzoli e Luigi Carluccio. Il tema centrale della mostra è quello di indagare il modo in cui la fotografia, sin dalla sua nascita (con Niépce), ha cambiato radicalmente la rappresentazione del mondo, ponendosi come un "medium" o "remedium" che permette alla natura di disegnare se stessa, spesso entrando in competizione con la pittura. Questo confronto, che negli anni Settanta investe soprattutto la

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Roberta Valtorta, *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino, 2013, p.6

natura e lo statuto dell'immagine fotografica, apre progressivamente la strada a una riflessione più ampia sul ruolo della fotografia all'interno del sistema culturale. In tale prospettiva, pochi anni dopo nel novembre del 1979, organizzato dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena, e curato da un comitato scientifico composto da Andrea Emiliani, Massimo Ferretti, Daniela Palazzoli e Italo Zannier, ha luogo un dibattito che pone dei punti fermi per ciò che concerne la fotografia e la sua metodologia. Durante tale convegno vengono affrontati diversi punti fondamentali. Innanzitutto, si discute di come tutelare la fotografia come bene culturale, riconoscendola non soltanto come bene di consumo, ma come patrimonio da conservare, studiare e considerare a pieno titolo fonte storico-culturale. Si propone poi l'adozione di una schedatura standardizzata che raccolga tutte le informazioni utili (autore, data, luogo, ecc.), e si valuta il ruolo delle istituzioni insieme alle funzioni culturali che la fotografia può assumere. Vengono inoltre definite le metodologie per studiarla come documento storico.

Nello stesso anno vi è un altro importante avvenimento in territorio italiano, ovvero la rassegna nazionale svoltasi a Venezia dal titolo *Venezia '79 la fotografia*, la prima di dimensioni così imponenti che comprende anche mostre statunitensi oltre a workshop e conferenze. Questo è uno dei primi tentativi di mettere in contatto l'ambiente italiano con quello oltreoceano.

In concomitanza di questi due importanti eventi vi sono anche numerose uscite editoriali di rilievo quali Franco Vaccari con la sua raccolta di saggi *Fotografia e inconscio tecnologico*, pubblicata dalla casa editrice Punto e Virgola per iniziativa di Luigi Ghirri. Tale volume inizialmente non ha grande successo ma nel tempo esercita la sua influenza sulle produzioni fotografiche di tipo concettuale e sugli studi teorici. La stessa casa editrice pubblica anche il catalogo della mostra antologica di Paolo Monti. In quegli anni vengono alla luce anche gli *Annali Einaudi*, l'edizione italiana di *Arte e Fotografia* di Scharf, e sulla soglia del nuovo decennio le conferenze di Roland Barthes e la pubblicazione di *La camera chiara*.

Tale produzione editoriale è il prodotto di un procedimento di teorizzazione iniziato negli anni precedenti e che finalmente apporta i suoi frutti. La fotografia negli anni Settanta non è più solamente uno strumento meccanico. Non basta la competenza tecnica in quanto non è più solamente un mezzo operativo, ma una pratica culturale complessa, capace di produrre senso, memoria e conoscenza; una pratica che deve, e può, essere studiata e teorizzata.

Sempre negli anni '70, sul versante statunitense, si tiene un'altra esposizione di cruciale rilevanza per la definizione e l'affermazione di una fotografia paesaggistica alternativa rispetto alla

tradizione canonica. La mostra *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, allestita a Rochester (NY) tra il 1975 e il 1976, riunisce otto autori americani — Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore e Henry Wessel Jr. — e i coniugi tedeschi Bernd e Hilla Becher.

Fin dalla scelta del titolo emerge la direzione teorica del progetto: una fotografia dal carattere oggettivo e analitico, vicina a un paradigma quasi scientifico. Non è casuale, infatti, il riferimento alla topografia, intesa come “descrizione, grafica o numerica, di tutte le particolarità del terreno e la loro rappresentazione in carta” (Treccani). L’esposizione sancisce l’avvio, dapprima negli Stati Uniti e successivamente in Europa (e dunque anche in Italia), di un approccio radicalmente rinnovato della rappresentazione del paesaggio; non più esclusivamente lirico, monumentale o consacrato alla natura incontaminata, bensì orientato alla documentazione dei contesti ordinari, marginali, altresì considerati comunemente “banali”¹⁵.

Nello stesso periodo il reportage tradizionale entra progressivamente in crisi, lasciando spazio a una fotografia più riflessiva e meditata. Le trasformazioni della realtà si presentano ormai troppo complesse e accelerate per poter essere restituite in maniera esaustiva attraverso il semplice scatto rubato. Fino a quel momento, il fulcro dell’attenzione è l’uomo, con le sue azioni e i suoi comportamenti: non a caso si tratta di anni caratterizzati da una forte agitazione sociale, segnata da manifestazioni, disordini, tensioni rivoluzionarie e conflitti. Il reportage si nutre dell’azione; tuttavia, con il progressivo venir meno di tale clima, emerge quasi improvvisamente la consapevolezza dei mutamenti intervenuti nel paesaggio e nel contesto quotidiano. In questo quadro, il reportage si scontra con i propri limiti, e tale mutamento di prospettiva favorisce una rinnovata attenzione nei confronti del paesaggio, il quale, per lungo tempo, assolve la funzione di semplice quinta scenografica all’azione umana. Complice di tale crisi è anche l’avvento della televisione, molto più veloce nella diffusione delle notizie e delle immagini, e la censura, in alcuni casi sentita come limitante¹⁶.

Molti fotografi iniziano così a distaccarsi dal foto-reportage per adottare uno sguardo più orientato verso l’urbano. Mimmo Jodice, Gabriele Basilico, Mario Cresci, Luigi Ghirri... ognuno a modo

¹⁵ Claudio Marra, *Fotografia e paesaggio oggi* <https://www.youtube.com/watch?v=xqUR9ZJcf4c> (data ultima consultazione: 10 settembre 2025)

¹⁶ Roberta Valtorta, *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino, 2013, PP.:63-64

proprio abbandona, più o meno consapevolmente, il reportage sperimentando e analizzando con sguardo proprio l'ambiente, lontano dalla velocità narrativa.

I.5 Anni 80: committenza pubblica e ricerca

La trasformazione post-industriale trova il proprio riflesso nell'affermazione della fotografia di paesaggio e di ricerca. È proprio a partire dagli anni '80 che prende avvio una serie di progetti, realizzati su committenza pubblica e proseguiti fino agli anni 2000, ideati con l'intento di documentare quel cambiamento che, in alcuni casi, sembra ormai concluso, mentre il ricordo di ciò che vi era prima appare perduto¹⁷.

Un'iniziativa pionieristica di particolare importanza è *Viaggio in Italia*, ideato da Luigi Ghirri e pubblicato nel 1984. Questo progetto è considerato una pietra miliare della fotografia italiana contemporanea e rappresenta una sorta di manifesto della Scuola Italiana di Paesaggio dagli anni Ottanta in poi. Tale progetto, esposto alla Pinacoteca di Bari, si interroga proprio sull'identità visiva dell'Italia. I suoi autori mettono da parte l'idea di viaggio esotico, in favore di un reportage sensazionale, svolgendo lo sguardo sulla realtà e sul paesaggio che ci sta intorno. Tale progetto cerca di ricollegarsi alla realtà, rappresentandola; nello stesso momento in cui tutte le altre forme d'arte e media sembrano prenderne le distanze¹⁸. Il paese che si vuole far emergere dalle fotografie è quello vero, riconosciuto dal turista ma non solo. Come sottolinea Arturo Carlo Quintavalle, l'immagine dell'Italia è spesso costituita da antichi riferimenti che presentano “*solo il sud secondo il realismo, i monumenti del settentrione e le spiagge, e poi tante cartoline con i cani, gli innamorati, i tramonti e le albe*”. Gli artisti che partecipano al progetto vogliono svincolarsi da questi cliché, restituendo un'immagine “antierocica, anti-mitica, quotidiana e non retorica” del Paese¹⁹. Per quanto la filosofia di tale progetto sia una novità in ambito italiano, quest'ultimo deve tale presa di coscienza in parte agli sviluppi che qualche anno prima hanno luogo oltreoceano con Walker Evans negli anni '30 e la mostra *New Topographics* negli anni '70, che danno sicuramente una spinta in tale direzione.

Nel medesimo anno, in Francia, viene avviato un altro progetto di altrettanta importanza, la *Mission Photographique de la DATAR (Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale*,

¹⁷ Ivi. p.66

¹⁸ Valtorta, 2013, p.19

¹⁹ (Basilico, 2004).

un ente governativo francese creato nel 1963 per pianificare e gestire il territorio nazionale), alla quale segue un altro progetto: la *Mission photographique transmanche*. La grande campagna voluta dal governo francese dura ben cinque anni. Gli intenti sono simili a quelli di *Viaggio in Italia*, ovvero documentare il territorio negli anni della trasformazione dovuta all'urbanizzazione, all'industrializzazione e al cambiamento delle campagne; e allo stesso tempo superare l'iconografia tradizionale del "bel paesaggio" francese fatto di castelli e campagne pittoresche. Tale progetto influenza a lungo i comportamenti sia dei fotografi che degli enti pubblici di tutta Europa, in quanto il suo impianto teorico e organizzativo diventa un modello per numerose altre esperienze. Questa impresa coinvolge più di 20 fotografi non solo francesi, ma anche internazionali, tra cui Gabriele Basilico per l'Italia²⁰.

L'uomo inizia a provare disagio davanti al cambiamento ambientale che lui stesso provoca. Le riflessioni su questa tematica sono presenti non solo nei progetti citati ma si riflettono anche sul piano legislativo con la legge Galasso del 1985, sulla tutela del territorio, orientata a contenere e regolamentare l'attività edilizia attraverso i piani paesistici regionali. Inizia così la crescita di un'attenzione anche di tipo culturale e non solo normativo verso lo Stato del paesaggio da parte di enti pubblici e istituzioni che negli anni utilizzano sempre di più la fotografia come strumento di indagine. In questo contesto nascono una serie di progetti di committenza pubblica destinati ai fotografi, ormai investiti di un ruolo culturale e sociale. Essi sono dapprima chiamati a documentare i territori in trasformazione e, successivamente, a indagare le tracce di un'identità sopravvissuta, quella che viene definita la 'memoria dei luoghi'. Tra i progetti italiani possiamo citare: *Trouver Trieste* (1985), *Paesaggio a Nord Ovest* (1986), *Esplorazioni sulla Via Emilia: dal fiume al mare* (1986) e molti altri in cui vi è un sodalizio tra fotografi e scrittori come *Traversate del deserto*, che punta a essere internazionale comprendendo fotografi e scrittori che arrivano da tutta Europa; o il progetto svizzero: *L'Arclémannique, exploration poétique d'un lieu* (1988), o ancora *Il racconto del nostro presente* (1989). Questa alleanza tra scrittori e fotografi è realizzata per recuperare la funzione descrittiva sia dell'immagine che della scrittura, le due si completano vicendevolmente, contestualizzandosi reciprocamente e costruendo così un'immagine a 360 gradi del paesaggio e della sua memoria²¹.

²⁰ Valtorta, 2013, p.34

²¹ Valtorta, 2013, p.40

I.6. Verso un'omologazione dello sguardo

Intorno alla fine degli anni '80 i progetti di "lettura del territorio" si moltiplicano in tutto il paese, fino a dare vita a tante piccole DATAR che si svolgono anche a livello locale, generando nei fotografi comportamenti talvolta imitativi e per certi versi accademici. Una sorta di lavoro all'unisono. Gli stessi enti pubblici finiscono con il realizzare scelte di tipo routinario, definite sostanzialmente impreparate alla gestione e alla socializzazione della cultura. La continua richiesta di progetti simili, unita, in parte, alla volontà di questi stessi fotografi di rifarsi a un linguaggio comune, e all'influenzarsi reciprocamente (inconsciamente e non) porta a un'omologazione dello sguardo e del linguaggio. Alcuni personaggi che partecipano in primis a tali tendenze, quando se ne distaccano ne criticano la piattezza. Come Roberto Salbitani che nel 1992 definisce tali fotografie asfittiche, ferme alla superficie delle cose, "una realtà di facciata, omologata, omogenea"²².

A tali iniziative deve nondimeno essere riconosciuto il merito di convogliare l'attenzione generale verso il tema ormai scottante della crisi del paesaggio nella post-modernità; e di sollecitare gli enti pubblici a una qualche sensibilità, prima inesistente. La nascita, a partire da tale situazione, di un linguaggio accademico dimostra la portata effettiva del fenomeno. Alcuni dei fotografi che partecipano a questi progetti collaborano anche con il Touring Club Italiano; altri invece portano avanti delle ricerche al di fuori della committenza, a livello individuale. Come Gabriele Basilico che si occupa di una grandissima analisi della città di Milano o Mimmo Jodice per quanto riguarda la città di Napoli.

Sempre relativa alla cittadina di Milano viene realizzato *Archivio dello spazio*. Una lunga serie di campagne fotografiche durate ben 10 anni, dal 1987 al 1997, che coinvolgono cinquantotto fotografi italiani sul territorio della provincia di Milano. Tali campagne si svolgono nel progetto di rilevazione denominato "progetto beni architettonici e ambientali della provincia di Milano", diretto da Achille Sacconi. Le antiche architetture del passato, in contraddizione con il nuovo ambiente industrializzato, sembrano quasi incoerenti, inserite all'interno di un territorio ormai totalmente votato alla produzione e allo scambio commerciale. Il progetto, pensato come contenitore operativo, ma anche teorico, della fotografia del paesaggio italiana di fine secolo, può essere interpretato come una sorta di punto di arrivo di una grande stagione di idee di lavoro che

²² Ivi. 44

cominciano con *Viaggio in Italia* e che esprimono un senso di corralità oltre che di necessità di una continua condivisione del lavoro. Tale progetto è talmente convincente sul piano istituzionale da costituire il punto di partenza per la creazione del museo di fotografia contemporanea nato nel 2004 nella sede di Villa Ghirlanda, a Cinisello Balsamo; uno dei beni architettonici rilevati e fotografati durante il progetto da Mimmo Jodice²³.

I.7 2000 e digitale

All'inizio degli anni Duemila non vi sono più dubbi circa il ruolo centrale che la fotografia riveste nella contemporaneità e sulla poliedricità dei suoi impieghi, che spaziano dal documento all'oggetto artistico, dalla memoria storica a quella culturale, estendendosi ulteriormente nel panorama digitale odierno.

Secondo Poivert, i regimi di storicità della fotografia si articolano in sei forme principali. La storicità ereditata descrive una fotografia che, pur influenzata dai modelli precedenti, mantiene un carattere sperimentale alla ricerca di nuovi linguaggi e tecniche. La storicità di crisi emerge quando i cambiamenti sociali e culturali rendono insufficiente il linguaggio documentario tradizionale. La storicità di legittimazione riguarda la ricerca di riconoscimento della fotografia nel campo artistico, mentre la storicità del destino attribuisce all'immagine una funzione performativa, legata a eventi o contesti specifici con finalità di azione o intervento sociale. La storicità dell'utopia evidenzia la tendenza della fotografia contemporanea a farsi riconoscere come mezzo estetico e concettuale. Infine, la storicità di ricomposizione, legata all'avvento del digitale, tenta di ristabilire un rapporto con la memoria, combinando immagini del passato e del presente per creare nuove narrazioni e significati.

Tali fasi si succedono, e talvolta si sovrappongono, nel corso degli ultimi decenni, fino a condurre all'odierna fotografia che, oltre a vantare una rivoluzione tecnica significativa con l'avvento del digitale, subisce un cambiamento profondo negli approcci concettuali. Autori come Joan Fontcuberta (1955) e Paolo Gioli (1942-2022) conducono sperimentazioni volte a interrogare le pratiche di registrazione e le ambiguità della ricezione, mentre fotografi quali Philippe Gronon (1968) e Liz Deschenes (1966) incarnano un approccio minimalista alla disciplina. O ancora Valérie Belin (1964) o Eduard Belé (1972) si occupano di fotografia cosiddetta "impostata" ovvero

²³ Ivi pp.46-51

teatralizzata (Poivert, 2021:228). Le tipologie di sperimentazione a livello materiale, e che riguardano anche tutte le nuove possibilità di post-produzione, oltre alle nuove tipologie di linguaggio, cambiano profondamente gli assiomi della fotografia.

Con l'avvento del digitale, la fotografia conosce un'espansione senza precedenti, diventando un fenomeno di massa. La facilità di produzione e diffusione delle immagini, amplificata dai tempi rapidissimi di condivisione garantiti dal World Wide Web e dai social media, rende obsoleta la necessità di strumenti tradizionali come la macchina fotografica, sostituiti dalla diffusa disponibilità di dispositivi mobili dotati di capacità fotografiche avanzate.

Tuttavia, con specifico riferimento alla fotografia paesaggistica, ci si potrebbe domandare se abbia ancora senso parlare di una categoria autonoma di fotografia “del paesaggio” e quali implicazioni tale definizione implichi. Un interrogativo in tal senso è sollevato da Claudio Marra durante la conferenza del 13 giugno 2024 a Ravenna, per l'inaugurazione della mostra di Massimo Baldini *ITALIA RIVISITED #1*. Si tratta, a tutt'oggi, di una questione aperta e dibattuta, dal momento che la fotografia paesaggistica, al pari della fotografia nel suo complesso, continua a essere attraversata da un processo di metamorfosi.

La presente introduzione intende delineare un quadro di riferimento generale entro cui collocare l'operato di due fotografi contemporanei ancora attivi, Olivo Barbieri e Massimo Vitali, i quali si dedicano in maniera significativa alla rappresentazione del paesaggio e vivono in prima persona alcune delle dinamiche sopra richiamate. Prima di analizzare nello specifico la loro produzione, è parso opportuno soffermarsi, per quanto possibile, sull'evoluzione complessiva della fotografia paesaggistica.

Capitolo II: Le influenze internazionali: Francia e America

Come abbiamo brevemente accennato, non è possibile parlare di fotografia contemporanea in Italia senza considerare ciò che accade nel resto del mondo.

In un contesto sempre più interconnesso, comprendere il dialogo con altre realtà diventa fondamentale. Per analizzare in modo più completo e consapevole la situazione italiana, è quindi necessario soffermarsi sul panorama internazionale, con particolare attenzione a due aree centrali per lo sviluppo del linguaggio fotografico contemporaneo: la Francia e gli Stati Uniti.

In questo capitolo esamineremo alcune tappe chiave dell'evoluzione della fotografia paesaggistica in questi paesi, mettendo in luce le principali trasformazioni e le influenze culturali che esse hanno esercitato sul pensiero e sulla pratica fotografica successiva, fino alle ricadute nel contesto italiano contemporaneo.

II.1 Francia

II.1.1 Atget e le origini

La nascita della fotografia in Francia, nei primi decenni dell'Ottocento, non si limita a una questione tecnica: metodi come il dagherrotipo e il positivo diretto su carta di Hippolyte Bayard modificano radicalmente il modo in cui la realtà può essere rappresentata. In questo contesto, Eugène Atget assume un ruolo decisivo, imponendo una visione della fotografia che supera la mera documentazione o la pittorica idealizzazione dei soggetti.

Le prime fotografie di Parigi realizzate da Atget con la tecnica del collodio umido non rappresentano semplicemente un avanzamento tecnico: esse mostrano come l'evoluzione della fotografia abbia messo in discussione le gerarchie tradizionali dei soggetti da ritrarre.²⁴La scelta di Atget di concentrarsi sul banale e sul quotidiano non è casuale, ma implica una ridefinizione critica del valore visivo e culturale, suggerendo che la realtà ordinaria meriti attenzione tanto quanto i

²⁴ La maggiore accessibilità del mezzo, favorita dalla riduzione dei costi, alleggerisce la pressione di dover immortalare solo ciò che era considerato "importante" o degno di nota. In questo contesto, ciò che prima era trascurato come angoli di strada, dettagli architettonici, strumenti di lavoro, scorci quotidiani, acquisisce legittimità documentaria.

monumenti o i soggetti celebrativi.²⁵Tornando più volte sugli stessi luoghi e soggetti, Atget mostra come la realtà urbana cambi continuamente in base alla luce, all'inquadratura e al momento del giorno. Così, anche spazi e oggetti apparentemente fissi o familiari appaiono sempre nuovi, rivelando la natura provvisoria e contingente della città.

Secondo il professore ordinario di Storia della fotografia dell'Università Alma Mater Studiorum di Bologna Claudio Marra, è ad Atget la nascita del genere della fotografia del paesaggio fu il primo a concentrarsi su soggetti che avrebbero poi ispirato Walker Evans e, successivamente, progetti come la *New Topographics*, la *DATAR* e *Viaggio in Italia*.

Le fotografie di Atget si configurano come fotografie commerciali, pensate per pittori, artigiani (come fabbri o scultori), per amatori della vecchia Parigi e per la creazione di un archivio ufficiale della città. Tuttavia, esse non sono rivolte a un destinatario univoco, ma vengono realizzate sapendo che saranno poi acquistate da chi le riterrà utili ai propri scopi. Fu proprio la varietà di queste categorie di destinatari che alimentarono una scelta di soggetti che noi possiamo definire “banali”, e che ai tempi difficilmente avrebbero conquistato per il loro valore estetico. Sterili terreni di campagna, alberi da frutto, strumenti di lavoro, dettagli di piante e di elementi architettonici (come porte, ringhiere, battenti, *coin*²⁶ di strada e vetrine di vecchi negozi) costituiscono i soggetti delle prime raccolte, spesso animate da poche figure umane, ritratte più per il loro mestiere che per un interesse personale. Tra queste ricordiamo *Paris pittoresque*, *Petit métiers* (1910), *Voitures* (1910) ed *Enseigne et vitrine boutique à Paris* (1913).

Molti di questi hanno eco nei lavori di Walker Evans anni dopo. Sicuramente il contatto tra i due deve molto alla figura di Berenice Abbott, che lavora brevemente come assistente di Man Ray e vede per la prima volta i lavori di Atget proprio nel suo studio. Nonostante i soggetti trattati dai due siano dunque simili, l'intento dei due fotografi è nettamente differente. Atget si occupa di fotografie commerciali realizzate per pittori e artigiani, e proprio per questo si interessa al banale, ai dettagli che abitualmente non verrebbero fotografati; mentre Evans negli anni '30, nella collaborazione con la FSA tra il 1935 e il 1937, utilizza soggetti analoghi ma con un intento critico

²⁵ Atget non fu il primo a fotografare il paesaggio urbano, ma si distingue per un approccio radicalmente diverso rispetto ai predecessori. Charles Marville, attivo tra gli anni '50 e '70 dell'Ottocento, privilegiava grandi lastre lente e un'impostazione pittorica che celebrava l'architettura, i monumenti e gli spazi pubblici della città. Atget, al contrario, adotta una modalità di ripresa chiara e analitica, interessata alla realtà quotidiana più che alla spettacolarità.

²⁶ *Coin*: angoli

e investigativo. La sua fotografia acquista una valenza sociale e politica, indagando gli effetti della crisi e le politiche rurali dell'amministrazione Roosevelt.²⁷ Se Atget registra la realtà con una curiosità silenziosa e quasi contemplativa, Evans la osserva con uno sguardo analitico. Evans riprende la disciplina della documentazione osservata metodicamente e senza inflessioni nostalgiche.²⁸

II.1.2 Dall'umanesimo fotografico: anni 40-60

È soprattutto l'evoluzione più recente della fotografia francese a offrire spunti di particolare interesse per la nostra indagine: la fotografia paesaggistica dagli anni Quaranta in poi diventa uno strumento privilegiato per interpretare e rappresentare i profondi cambiamenti sociali, economici e culturali del paese nel secondo dopoguerra.

A partire dagli anni Quaranta e Cinquanta nasce una fotografia definita *umanistica*, i cui principali esponenti sono Henri Cartier Bresson, Robert Doisneau, Willy Ronis, Édouard Boubat, Brassai e Izis²⁹ (molti dei quali confluiscono successivamente all'interno della Magnum). Questo gruppo si propone di raccontare la vita quotidiana e la rinascita del popolo francese dopo la guerra, dando origine a un linguaggio visivo di tipo nazionalista che affonda le proprie radici dalla Resistenza e nel processo di ricostruzione del Paese, ponendosi come fine quello di cucire una Francia divisa. La volontà di quotidianità nasce dalla volontà di distaccarsi dagli orrori e dalla violenza della guerra, contrapponendosi alle immagini sensazionalistiche che venivano distribuite dai media.

Tutto cambia nel 1968, quando i numerosi attriti di quegli anni (sia sul fronte economico, che sociale e politico) rendono difficile portare avanti la narrativa di unità promossa dalla fotografia umanistica. Quest'ultima perde il suo scopo ed entra così in crisi; nonostante alcuni elementi del genere resistettero fino agli anni 80³⁰.

La compresenza di queste due prospettive ovvero, il fotogiornalismo e la resilienza di una sensibilità umanista, fanno sì che ai fotografi venga richiesta non solo l'abilità di creare una fotografia in maniera oggettiva, ma di avere la compassione per i propri simili. L'attenzione per l'attualità finisce con il sovrapporsi alle pratiche documentarie della cronaca fotografica, che per

²⁷ Frongia, *Il paesaggio della crisi di Walker Evans 1928-1938*, In "Paesaggi fatti ad arte", Alberto Bretagna (a cura di), Collana "Quodlibet Studio. Città e Paesaggio", Quodlibet, Macerata, 2010, pp.82-85.

²⁸ Olga Smith, *Contemporary Photography in France: Between Theory and Practice*, Lieven Gevaert Series vol.32, Leuven University Press, Belgio, 2022, pp.38-41

²⁹Israelis Bidermanas

³⁰ Ivi, p.33

tutti gli anni 70' rimase lo sbocco professionale principale per coloro che si occupano di fotografia. Tale decennio fu segnato anche dalla nascita di numerose agenzie fotografiche. Prima tra tutte anche in termini di qualità è la Magnum, che nasce nel 1947, seguita dall'agenzia Viva nel 1972, Sipa and Sygma nel 1973 e Cosmo nel 1979. La proliferazione di tali agenzie segna la Francia, e in particolar modo Parigi, come centro mondiale di reportage.

II.1.3 La svolta della DATAR

Dopo la crisi della fotografia umanista e il progressivo assorbimento delle sue istanze nel fotogiornalismo, la fotografia francese comincia a rivolgere il proprio sguardo verso nuove direzioni. In particolare, negli anni 80 emerge un rinnovato interesse per il territorio e il paesaggio, temi attraverso i quali la Francia cerca nuovamente di interrogarsi sulla propria identità culturale. In questo contesto la fotografia di paesaggio viene utilizzata come strumento di riflessione sull'identità nazionale e sul rapporto tra uomo e ambiente.

Nel 1984 il governo di François Mitterrand, oltre a finanziare l'ampliamento e il rifacimento di parte della *Bibliothèque nationale de France* (BNF) e a sostenere numerosi progetti culturali, promuove anche una grande indagine fotografica sulle trasformazioni del territorio francese dovute alla modernità: *la DATAR Mission Photographique*³¹.

Per tale progetto il governo stanziava 3,5 milioni di franchi, che permettono di realizzare diverse pubblicazioni e di organizzare una grande mostra itinerante in Francia e all'estero. Il sostegno economico e organizzativo dell'ente ministeriale DATAR risulta dunque fondamentale per la realizzazione di un'iniziativa di tale portata. Grazie a questo progetto, la fotografia non solo acquisisce maggiore visibilità e prestigio, ma, con l'acquisizione dei materiali, prodotti da tale missione, da parte della Bibliothèque Nationale de France, la pratica fotografica viene investita di una nuova autorevolezza istituzionale.

Tale campagna come abbiamo già accennato nel primo capitolo, è da esempio per numerosi progetti successivi, che vengono definiti tante "piccole DATAR", sia sul territorio Francese (*l'Observatoire photographique national du Paysage* 1991; *le Conservatoire du littoral* 1990) che all'estero (Viaggio in Italia); oltre a essere citata a più riprese in varie mostre tra cui *Pysage*

³¹ i fotografi che parteciparono alla DATAR Mission Photographique : Alain Ceccaroli, Bernard Plossu, Bertrand Desprez, Claude Nori, Denis Roche, Éric Sander, Franck Vogel, François Hers, Gabriele Basilico, Gérard Rondeau, Gérard Uféras, Gilles Mora, Jane Evelyn Atwood, Jean-Christophe Ballot, Jean-François Boudier, Jean-Louis Garnell, Jean-Luc Moulène, John Batho, John Davies, Luc Choquer, Lucien Hervé, Marc Deneyer, Michel Auer, Michel Vanden Eeckhoudt, Patrick Faigenbaum, Raymond Depardon, Sabine Delcour, Thibaut Cuisset.

*Français, une aventure photographique 1984-2017*³². Organizzata da Raphael Bertho e Heloise Connessa, tale mostra, di grandissime dimensioni, comprende ben 167 artisti e più di una centinaia di lavori esibiti all'interno della BnF (*Bibliothèque nationale de France*)³³. L'ampio numero di artisti coinvolti consente di raccogliere una gamma molto vasta di prospettive, e l'esposizione restituisce così una notevole varietà di punti di vista, affermando implicitamente l'idea che ognuno di essi sia egualmente valido.³⁴

Il progetto DATAR, coordinato da Bernard Latarget e François Hers, ha vari meriti: il primo è la scelta di adottare uno sguardo internazionale: includendo nel progetto anche fotografi non francesi come Frank Gohlke, Gabriele Basilico, oltre a Gilbert Fastenaekens e Lewis Baltz, già ben conosciuti in Francia per aver preso parte all'esibizione *New Topographic: Photographs of a Man-Altered Landscape del 1975* (mostra che funziona sicuramente da riferimento). Il secondo è quello di proporre una certa distanza dalla corrente dell'umanesimo fotografico tipico francese. Lo stesso François Hers che prende parte alla collettiva *Viva*, cerca di dare una forma oggettiva alla missione, sostituisce anche alcune formulazioni originali di temi supportati dalla commissione, come il termine "Francia", cambiato con parole più neutre, come "territorio". Infine, per la prima volta si dà importanza all'autorialità delle fotografie. Le precedenti commissioni fotografiche considerano la fotografia come un qualsiasi altro mezzo di documentazione. Ne è un esempio la campagna fotografica realizzata dal *Service du Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme* (MRU, 1945-1979), che ingaggia numerosi fotografi per documentare la ricostruzione post-bellica sul territorio francese. Tuttavia, tale progetto non solo ha regole molto ferree per quanto riguarda lo stile delle fotografie, che è inevitabile che restringono molto la libertà dei fotografi, ma i lavori devono essere anonimi. Vien da sé comprendere come in questo caso non vi sia l'opportunità di espressione di uno stile individuale e, soprattutto, non si riconosca la paternità dei lavori, privando i fotografi del riconoscimento del proprio ruolo creativo e della propria identità artistica. La *Mission Photographique* de la DATAR su questo aspetto fu molto più libera (almeno ufficialmente). Ogni fotografo incluso ha affrontato i temi a lui più congeniali. A Doisneau dobbiamo l'attenzione per la città di Parigi; città che il fotografo aveva ritratto prima della guerra

³² BnF <https://www.bnf.fr/fr/agenda/paysages-francais> (data ultima consultazione: 16 ottobre 2025)

³³ La BnF ha avuto un ruolo fondamentale nella validazione della fotografia in Francia e ha sicuramente beneficiato dei grandi investimenti in cultura fatti da Francois Mitterrand. L'allargamento e il rifacimento di parte della biblioteca, realizzata sì come monumento a se stesso, e alla sua presidenza, fa parte però di un progetto più grande chiamato *les grands projets(1981-1998)*.

³⁴ Olga Smith, 2022, p.127

nel 1949 con *La banlieue de paris* e poi una trentina di anni dopo con il progetto DATAR. Le sue foto sottolineano come la presenza umana nelle *boulevard* trafficate e i caffè tradizionali pieni di persone siano stati sostituiti da pochi personaggi isolati e le nuove architetture. A Raymond Depardon dobbiamo invece la documentazione del mondo rurale. Questo progetto per lui rappresenta un ritorno alle origini in quanto torna alla fattoria di famiglia: *Le Garet*. Le sue fotografie sono in parte un nostalgico sguardo al passato e alla sua infanzia unito alla preoccupazione per il presente e per la classe rurale che sta scomparendo. Le immagini di Depardon riflettono il declino e gli effetti della modernizzazione post-guerra immortalando un paesaggio dominato da vasti centri di distribuzione, tralicci elettrici, cartelli stradali e autostrade.³⁵ La libertà dei fotografi è data dal fatto che la DATAR non è inclusa direttamente nella direzione artistica del progetto. Tuttavia quest'ultima doveva comunque approvare il materiale una volta terminato. Fu in tale occasione che emergono alcune problematiche. Al termine della ricognizione, l'organizzazione si aspetta fotografie che esaltino il territorio nazionale; è quindi facile comprendere perché ne rimanga in parte delusa quando si accorge che le immagini realizzate fanno emergere molte più criticità del territorio indagato rispetto a quello che si aspettassero; anticipando alcuni problemi legati alla modernizzazione e mettendo così in secondo piano il lavoro che l'agenzia svolge per migliorare lo standard di vita e la qualità dell'ambiente.

L'amministrazione, scontenta, esclude addirittura alcuni lavori dalla selezione ufficiale. Una delle fotografie di Doisneau fu per l'appunto scartata dal progetto. La foto in questione rappresentava mamma e figlio a passeggio e sullo sfondo *la Grand Borne*. Inizialmente simbolo di sviluppo e modernità si associò presto alla povertà, il crimine e altri problemi legati alla *banlieue* francese. E lo stato per evitare tali associazioni decide di censurarla. Tale delusione rivela forse retroattivamente la vera ideologia alla base della commissione.

Un altro aspetto di critica, ma questa volta da parte dei giornalisti e di alcuni fotografi, è proprio l'origine eclettica dei fotografi inclusi nel progetto, definita addirittura anti-patriottica. La Francia ha da sempre una fotografia molto legata al senso di nazione, derivante, come abbiamo già detto più volte, dalla fotografia di tipo umanista. Ci si aspetta dunque che il progetto restituisca una visione più "patriottica" della Francia, e quando questo non accade vi è della delusione.

Nonostante alcuni aspetti negativi, tuttavia, tale progetto è una commissione d'arte pubblica, il cui primo a beneficiarne è il pubblico francese. Questo progetto rappresenta così un impegno del

³⁵ Olga Smith, 2022, p.133

governo francese nei confronti della proprietà pubblica, dando luogo all'alleanza fondamentale tra potere politico, identità e cultura che da sempre caratterizza la Francia. Esso stabilisce inoltre che la fotografia è lo strumento principale per documentare il paesaggio, sia nel contesto dell'identificazione nazionale dei luoghi e della conservazione del patrimonio, sia nello studio dell'ambiente e dell'ecologia.

La DATAR segna un momento di svolta non solo nella pratica della fotografia, ma anche nella sua teorizzazione. Negli stessi anni, infatti, in Francia prende forma un rinnovato interesse per il paesaggio. Con l'aumento dei cambiamenti ambientali, sempre più evidenti a causa dell'industrializzazione, fotografi, studenti, istituzioni e curatori si interessano sempre di più alle trasformazioni del territorio. Il periodo definito *les Trente Glorieuses* viene ribattezzato *les Trente Ravageuses* o *Pollueuse*.

In risposta alla paura di perdere i propri territori, lo Stato francese interviene tramite misure legislative sullo smaltimento dei rifiuti, sull'inquinamento e con un approccio globale alla sostenibilità. Nasce inoltre il *Ministère de l'Environnement* nel 1971. Tutto ciò è accompagnato da un intenso dibattito che porta alla nascita della teoria del paesaggio come nuovo campo interdisciplinare. L'evento simbolico di questa nascita è la pubblicazione di *La théorie du paysage en France* (1995), volume che raccoglie contributi di autori come Alain Roger, Anne Cauquelin, Augustin Berque e Gilles Clément.

Con il periodo contemporaneo, anche in Francia, termina la tradizione culturale che vedeva il paesaggio come natura incontaminata da ammirare. Si apre così la ricerca a un nuovo linguaggio che tenga conto di come l'attività umana cambia l'ambiente, creando paesaggi antropogenici o artificiali.

Ecco come l'attenzione delle fotografie di paesaggio vira dai panorami cartolineschi di retaggio pittorico all'ambiente urbano e a tutto ciò che rappresenta la presenza modificatrice dell'uomo. In questo contesto si realizza il grande progetto del 1989: *La Mission Photographique Transmanche* interessata alla costruzione del canale che unisce la Gran Bretagna con l'Europa. Ventisette fotografi internazionali prendono parte al progetto che dura dal 1987 al 2006. Ogni partecipante realizza un *cahier* in formato leporello (formato che si presta bene al formato panoramico delle foto). Questo progetto fa vedere l'evoluzione di un luogo preciso nel tempo e tutti i cambiamenti che derivano dall'intervento massivo dell'uomo e le sue conseguenze. Con lo stesso fine numerosi progetti cercano di testimoniare i cambiamenti realizzati dall'uomo (costruzione di palazzi, ponti,

strutture). Si mette così a punto una metodologia per cui i fotografi ritornano più volte lo stesso luogo a intervalli regolari, possono essere mesi, anni, decenni, o stagionalmente come per *Les quatre saisons du territoire de Belfort* 1987-1991. Sempre in questo periodo nascono progetti volti alla conservazione, come *Coastal Protection Agency*³⁶, che, come lascia intuire il nome, è un progetto che intende valutare i risultati delle azioni messe in atto per conservare le coste del litorale francese.

La DATAR ispira anche progetti più recenti *France(s) Territoire liquide* (2011-2014). Il fine di tale progetto è sicuramente l'idea di rendere visibile una nazione. Quarantatré fotografi sono riuniti per rappresentare un territorio geografico vasto e eterogeneo da diverse posizioni critiche e estetiche, realizzando così un ritratto del territorio francese che è allo stesso tempo corale e individuale.

Un altro esempio è il progetto *France vue d'ici* (2014-2017)³⁷, realizzato dalla collettiva *Tendente Floue* in collaborazione con Mediapart e ImageSingulière, che si definisce un progetto artistico e cittadino, rispondendo a un bisogno e a un interesse generale di documentare la società francese contemporanea.

Tuttavia, come solleva Jodi Ballesta, spesso i progetti successivi alla DATAR hanno numerosi vincoli. Questi vincoli non corrispondono necessariamente a una lista di regole, ma riguardano la presenza di aspettative, linee guida o parametri che influenzano gli artisti, i quali finiscono così per realizzare “immagini destinate a mostrare, neutralizzare o ‘patrimonializzare’ i territori in questione”, creando immagini più estetiche che significative, spesso simili a semplici “esercizi di stile”³⁸.

II.2 Landscape americano

II.2.1 Survey come conquista del West

La fotografia (del paesaggio) nel contesto Americano di fine Ottocento è inizialmente legata al paesaggio come conquista e scoperta. Con la fine della guerra Civile, gli Stati Uniti si spingono a studiare e documentare le terre del West. La presenza dell'oro e la possibile realizzazione della ferrovia rendono le nuove terre molto allettanti, ma prima di poterle sfruttare è necessario studiarle.

³⁶ Rod Giblett e Juha Tolonen, *Photography and Landscape*, intellect Bristol, UK / Chicago, USA, 2012, p.140

³⁷ Image Singulière <https://imagesingulieres.com/commandes/la-france-vue-dici/> (data ultima consultazione 17 ottobre 2025).

³⁸ Rod Giblett e Juha Tolonen, 2012, p.134

Per questi motivi il Congresso, sotto pressione per gli interessi industriali e minerali, nel 1867 organizza le prime *Survey*. Una più piccola in Nebraska sotto il *General Land Office*; e una più impegnativa, lungo il 40° parallelo, diretta da Clarence King sotto il Dipartimento della Guerra. Per la prima volta le spedizioni non sono più dominate esclusivamente da ufficiali dell'esercito ma l'autorità passa gradualmente ai civili. Prima di tale data la fotografia è già stata utilizzata nelle spedizioni federali ma in maniera sporadica, non da professionisti, e con pochi risultati; accompagnata da una dichiarata preferenza per il disegno tecnico a mano libera considerato più rapido e pratico³⁹.

Nello stesso anno si realizza la *California Geological Survey* alla quale partecipa Carleton Watkins. Il suo modo di fare fotografie è determinante. Le fotografie che scatta nel parco dello Yosemite (es. *Bridal Veil Falls*) sono esposte a New York, Londra e alla *Paris Exposition* del 1867, oltre a essere elogiate dal Congresso. Dà così enorme visibilità alla *survey* californiana. Questo fa anche capire la necessità della realizzazione e promozione di questa tipologia di fotografie, tant'è che nelle successive campagne si includono altri fotografi civili come Timothy H. O'Sullivan. La fotografia anche in questo caso diventa dunque un mezzo di propaganda nazionale capace di comunicare risultati scientifici anche ai non esperti⁴⁰.

Gli Stati Uniti sono un Paese nuovo, giovane che ha bisogno di costruire la propria identità nazionale. Tutti i fotografi che abbiamo citato lavorano al servizio del potere. La fotografia paesaggistica e naturalistica nasce come controllo dei terreni acquisiti e per diffondere un senso di nazionalità ad un territorio nuovo. In questo caso parliamo dell'America ma una dinamica simile è applicabile anche in altri paesi, come ad esempio l'Australia⁴¹.

Di per sé le immagini sono ancora devote al linguaggio compositivo e sublime della pittura. L'estetica dei paesaggi Europei è ricercata nelle fotografie di una terra che deve ancora essere "addomesticata". Fotografi come Carleton Watkins e William Henry Jackson, pur assumendo un ruolo chiave nell'affermazione della fotografia come strumento di propaganda e documentazione scientifica, realizzano immagini ancora fortemente influenzate dal linguaggio pittorico tradizionale. Allo stesso modo, Ansel Adams, un'altra figura fondamentale di questo periodo, pur

³⁹ Robin Kelsey, *Archive Style: Photographs and Illustrations for U.S. Surveys, 1850-1890*, University of California Press, California, 2007, p.80

⁴⁰ Ivi, pp.78-79

⁴¹ cfr. Giblett, Tolonen, 2012, cap.6, 7.

evocando in modo più marcato il sublime nelle proprie immagini, resta legato a molti aspetti compositivi e stilistici della tradizione paesaggistica europea.

Tuttavia, vi sono anche personaggi che pur facendo comunque parte delle Survey sviluppano un linguaggio innovativo come Timothy H. O'Sullivan, che passa dal fotografare i campi di guerra a partecipare nel 1867 a due ricognizioni: *the King Survey* lungo il 40° parallelo e *the Wheeler Survey* delle terre del West lungo il 100°. In tali occasioni si distingue per la sua capacità di creare immagini con una neutralità scientifica, oltre a evocare il misterioso attraverso fotografie con voragini e fessure.

Ad ogni modo il soggetto di questi tre fotografi è principalmente lo stesso: il Western americano che rimane l'immaginario consolidato del paesaggio americano, anche quando si passa dal paesaggio nazionale a quello nucleare, segnato dall'industrializzazione e dalle tensioni atomiche della Guerra Fredda.

II.2.2 FSA, Grande depressione e Walker Evans

Dagli anni '30 l'attenzione si sposta dai soggetti sopra citati alla vita urbana e alle classi operaie. Il paesaggio americano perde progressivamente la sua funzione di conquista e diventa oggetto di contemplazione e riflessione estetica. In concomitanza con il *Worker Photography Movement*, nato a Berlino nel 1926, si sviluppa una complessa rete mediatica internazionale che cerca di realizzare auto-rappresentazioni fotografiche della classe operaia rivoluzionaria. Il movimento si sviluppa in contemporanea alla nascita di alcune riviste di fotografia tedesche, che forniscono un'infrastruttura per la diffusione di organizzazioni simili in Germania, nell'Europa e in America, dove prese forma una fotografia più impegnata socialmente, culminata nelle campagne della FSA⁴². Un altro aspetto determinante nel cambiamento dell'estetica fotografica di questo periodo è l'avvento di nuove tecnologie come macchine fotografiche più piccole e maneggevoli a mano, che rendono il fotografo libero di muoversi più agilmente e di passare inosservato nei luoghi più affollati, mettendo così le basi per il fotogiornalismo.

La nascita, dunque, di queste organizzazioni unite alle Survey della FSA porta all'emergere della fotografia e del cinema documentario alla fine degli anni '20 e inizio anni '30.

⁴² Giblett, Tolonen, 2012, pp. 69-70.

Siamo negli anni della Grande depressione. Dopo anni di prosperità una grave crisi economica e finanziaria si abbatte non solo sugli stati Uniti ma a livello mondiale. Crolla la borsa di New York e, di conseguenza, a cascata, la potenzialità di acquisto del ceto borghese diminuisce, intaccando così la produttività delle aziende, abbassando i salari e provocando ripercussioni anche sui beni di consumo primario, come il settore agricolo, che subiscono un duro colpo.

Fu in questo contesto che nacque la *Farm Security Sistem* (FSA) un'agenzia storica del governo americano, istituita per documentare gli effetti della crisi e le politiche rurali dell'amministrazione Roosevelt. Quest'ultima aveva come obiettivo quello di fornire aiuti oltre che documentare con fotografie le condizioni dei contadini durante la Grande Depressione. La *Farm Security Administration* (FSA) promuove dunque un'enorme campagna di documentazione del territorio rurale americano e con essa collaborarono fotografi che hanno un grande riscontro negli anni successivi; per citarne alcuni Walker Evans, Dorothea Lange, Arthur Rothstein e Ben Shahn. L'intento di tale agenzia fornisce un esempio, oltre che un precedente storico, per lo sviluppo della fotografia per la sostenibilità ambientale.⁴³

Walker Evans collabora con la FSM dal 1935 al 1937, e da tale cooperazione nacque la raccolta pubblicata nel 1941 *Let Us Not Praise Famous Man*, una ricerca su tre famiglie di mezzadri dell'Alabama. Tra i vari progetti, quello per il quale è maggiormente ricordato è *American Photographs*. Una raccolta di fotografie esposta al Museum of Modern Art di New York nel 1938 e pubblicata, nello stesso anno, nell'omonimo volume.

Come abbiamo accennato nel capitolo precedente (II.1) Evans non può non essere messo in connessione con Eugène Atget, dalla quale rielabora alcune pratiche osservate da quest'ultimo traslandole sulla cultura e sul territorio Americano. I soggetti che tratta sono consonanti, ma c'è da fare una postilla, soprattutto inerente al discorso della "fotografia di paesaggio". In Evans il Paesaggio è spesso uno sfondo. Fatta eccezione per qualche veduta di cittadine collinari e qualche campo lungo di stabilimenti industriali, territori agricoli o serie di edifici, ciò che cattura realmente la sua attenzione sono le persone. Soggetti singoli decontestualizzati e spesso isolati. Tra gli aspetti però che hanno colpito maggiormente i fotografi successivi, tanto da prenderlo a modello vi è lo sguardo con cui ritrae i suoi soggetti. Evans guarda con occhio analitico e distaccato i suoi soggetti,

⁴³Frongia, 2010 p.86

non giudica ma mostra. Ed è forse proprio in questa oggettività, volontà di mostrare, che possiamo ritrovare la sensibilità ereditata da Atget.

L'innovazione di Evans risiede nel superamento di *“una nozione di “urbanità”, meno legata all'iconografia della metropoli e più radicata nel vivo dei rapporti sociali, una “propinquità senza comunità” che anticipa la critica all'anomia degli anni Cinquanta”*⁴⁴

Le sue fotografie, realizzate con uno stile frontale e classico, prendono la distanza dalle retoriche del benessere e del consumo che la fotografia commerciale promulgata tramite le riviste patinate degli anni 20'e 30' e con lui si forma la matrice della fotografia del paesaggio moderno: oggettiva, strutturale e priva di sentimentalismi.

La sua figura sarà tanto importante negli Stati Uniti quanto oltreoceano. Figure come Gabriele Basilico, Olivo Barbieri, Luigi Ghirri, Guido Guidi, Vincenzo Castella, Mimmo Jodice e pochi altri, hanno dichiaratamente riconosciuto a Evans un ruolo fondamentale e di ispirazione per i loro lavori. Gabriele Basilico parla di Evans definendolo *“il mio grande vero maestro”*, Mimmo Jodice lo definisce una guida spirituale, mentre Vincenzo Casella lo battezza *“uno degli artisti più importanti del secolo”*. E ancora Olivo Barbieri, Luigi Ghirri e Gianni Celati, Guido Guidi... tutti riconoscono a Evans un ruolo determinante non solo nella storia della fotografia, ma nella loro personale produzione. Walker Evans ha infatti il merito di creare un ponte tra America e Europa e tra America e Italia, inserendosi in un dibattito più ampio che si è acceso in quegli anni, tra americanismo e antiamericanismo. Se da un lato il nuovo Continente, ricco di opportunità, affascinava con il cosiddetto *sogno Americano*, un luogo dove le persone facevano fortuna, e da cui derivavano fenomeni culturali come il jazz, la letteratura e la fotografia oltreoceano che suscitavano interesse; dall'altro il crollo della borsa e l'infrangersi di quel sogno provocavano disillusione e un rifuggire da tutto ciò che ad esso è connesso.

II.2.3 New Topographic

Un altro progetto molto significativo che ebbe luogo in America e che avrà importanti ripercussioni sulla fotografia del paesaggio anche in Europa, è l'esibizione del 1975 intitolata *New Topographic: Photographs of a Man-Altered Landscape* realizzata al *George Eastman House International Museum of Photography and Film* a Ronchester (NY). Alla versione originale del progetto del 1975

⁴⁴ Ibid.

parteciparono dieci fotografi: Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore and Henry Wessel Jr⁴⁵.

Questa esibizione incarna il momento in cui la fotografia americana prende consapevolezza di sé stessa, della sua artificialità e costruzione. I partecipanti di tale progetto vogliono infatti promuovere una fotografia oggettiva, e la scelta del titolo come Topografia sottolinea la declinazione “scientifica” che vogliono avere, ma allo stesso tempo sono consci di come dietro l’oggettività dello scatto c’è la soggettività di chi lo ha creato. Ad ogni modo i fotografi della New Topographic vogliono distaccarsi dalla tradizione esplorando modi alternativi di rappresentare il paesaggio. Il territorio rappresentato rimane in prevalenza il West ma loro impostazione, i riferimenti culturali e le scelte estetiche generali rivelano una rottura con la tradizione consolidata. L’oggettività acclamata dalla New Topographic non è da mettere al servizio della rappresentazione della realtà, ma in questo caso deve essere al servizio dello stile. Questo cambiamento di prospettiva è indicativo del cambiamento non solo della pratica fotografia, ma anche della critica del periodo.

Il sottotitolo: *Photographs of a Man-Altered Landscape*, spiega chiaramente il soggetto dell’esibizione. La fotografia che prima era dominata da paesaggi di natura incontaminata, come aspre montagne e grandi praterie (del West) ora viene sostituito dal paesaggio *man-altered* ovvero alterato, manomesso, dall’uomo. Rappresentato in alcuni casi da scorci familiari del sobborgo urbano e in altri casi, forse nella maggior parte, sembra invece un paesaggio dispotico, dove gli elementi urbani appaiono come intrusi nella scena.

L’influenza di tale progetto, anche grazie alla sua dimensione itinerante, fu fondamentale per la nascita di iniziative successive come la *Mission Photographique de la DATAR*. Esso rappresentò un momento decisivo nella fotografia del paesaggio, segnando il passaggio da una visione estetica e sublime a un approccio più analitico e teorico, e continua tutt’oggi a essere considerato una pietra miliare nello studio e nell’evoluzione della fotografia contemporanea.

II.3 Conclusione

In questo capitolo abbiamo dunque analizzato lo sviluppo di due contesti fondamentali, ovvero Francia e America; e di come i due rispettivi percorsi individuali si siano spesso intrecciati e

⁴⁵ Alla versione rivisitata, che andò in tournée dal 2009 al 2012, venne incluso anche Ed Ruscha come segno di riconoscimento del suo lavoro svoltosi in quegli anni.

influenzati reciprocamente. In entrambi i casi la fotografia del paesaggio ha creato una manifestazione visiva della “comunità immaginata” della nazione, contribuendo a creare un forte senso di appartenenza e solidarietà collettiva.

Il modo in cui viene percepito e rappresentato il paesaggio diventa così un elemento centrale non solo per definire l'identità di una nazione ma anche nella possibilità di servire, o mettere in discussione, la versione ufficiale della storia.

Le stesse dinamiche le possiamo ritrovare in Italia, dove la fotografia, inizialmente al servizio della costruzione simbolica dello stato unitario, e poi di ideologie politiche del regime fascista, si trasforma progressivamente in una contro-narrazione. Fotografi come Luigi Ghirri e da altri autori contemporanei coinvolti nel progetto *Viaggio in Italia* e in iniziative affini, adoperano dunque con una nuova sensibilità. Emerge così una nuova narrazione del paesaggio che si distacca da quella tradizionale e che dà vita a un nuovo modo di raccontare, restituendo una visione diversa e plurale del territorio italiano.

PARTE DUE

III. Olivo Barbieri

In questo capitolo ci concentreremo sul percorso artistico e biografico di Olivo Barbieri, cercando di mettere in luce il legame tra la sua evoluzione personale e lo sviluppo della sua poetica fotografica. L'analisi prenderà in considerazione le principali tappe della sua carriera, dai primi progetti giovanili fino alle ricerche più recenti, evidenziando come i cambiamenti stilistici e tecnici siano strettamente connessi alla maturazione del suo sguardo sul paesaggio urbano, rurale e contemporaneo e in particolare al paesaggio italiano.

Per ragioni di sintesi e di approfondimento mirato, l'attenzione sarà rivolta in particolare ad alcune opere selezionate, ritenute emblematiche per comprendere le linee di ricerca, le innovazioni tecniche e le sperimentazioni concettuali di Barbieri. Attraverso questa prospettiva, il capitolo intende offrire non solo un resoconto biografico, ma anche un'analisi critica dei principali lavori, e del mutamento del suo stile.

III.1. Biografia e formazione

Olivo Barbieri nasce nel 1954 a Capri ma la sua formazione artistica prende forma in Emilia-Romagna, una regione che tra gli anni Settanta e Ottanta si distingue come laboratorio avanzato nella comprensione dei processi di globalizzazione e nella sperimentazione di linguaggi innovativi inerenti alla fotografia. È in questo contesto che Barbieri muove i primi passi esplorando i centri storici della pianura emiliana. In essi matura progressivamente il suo interesse per la luce artificiale, un tema che si affermerà come cifra riconoscibile della sua poetica. La luce artificiale diventa presto una cifra distintiva della sua poetica. Le prime fotografie di Barbieri mostrano influenze pittoriche, richiamando gli scenari metafisici di Giorgio de Chirico e i notturni sospesi di Edward Hopper, ma anche il cinema, in particolare le pellicole *Blade Runner* (1982) e *Apocalypse Now* (1979), da cui sviluppa il suo impianto visivo basato sui bagliori del neon e delle luci metropolitane. I soggetti inizialmente concentrati nei piccoli centri provinciali vengono progressivamente spostati verso le grandi città, pur senza abbandonare del tutto i contesti originari; questo approccio riflette una strategia di analisi continua dei luoghi e dei progetti, finalizzata a mettere in luce le trasformazioni urbane e sociali nel tempo.

Fin dai suoi esordi Barbieri avverte l'esigenza di prendere le distanze dai generi che avevano caratterizzato la fotografia italiana del secondo dopoguerra in particolare dalla fotografia documentaria di matrice neorealista e dai fotolibri sociali che privilegiavano la rappresentazione della povertà, delle campagne e della vita quotidiana, come nei lavori di Cesare Zavattini e Paul Strand (*Un Paese*, 1955) o nei reportage di Gianni Berengo Gardin. A differenza di questi approcci, Barbieri sviluppa uno sguardo più riflessivo e analitico, orientato alla reinterpretazione dei luoghi e delle strutture urbane, ponendo l'accento sulla forma, sulla composizione e sulle relazioni spaziali piuttosto che sulla dimensione narrativa o sociale immediata. Questa inclinazione trova una prima concretizzazione nella sua partecipazione al progetto collettivo *Viaggio in Italia* del 1984⁴⁶. Come abbiamo già accennato nel capitolo I, *Viaggio in Italia*⁴⁷ è un'esperienza cruciale che contribuisce a rinnovare profondamente il linguaggio fotografico nazionale diventando una pietra miliare per i posteri e un passaggio significativo per chi ne prende parte.

In *Viaggio in Italia* la fotografia non si limitava a documentare, ma diventava uno strumento per stimolare l'immaginazione e restituire allo spettatore le emozioni suscitate dai luoghi. L'indice stesso del libro⁴⁸ è la restituzione delle emozioni che gli autori hanno provato in quei luoghi più che la mera mappa di questi ultimi. L'estetica che emerge è quella della *rêverie*, in cui le immagini invitano a "tornare" nei luoghi, restituendo emozioni e pensieri e ponendo lo spettatore in prima linea.⁴⁹

Già in questo progetto Barbieri dimostra di avere uno sguardo innovativo. In questa fase Olivo si interessa a "*tutto quello che all'epoca non interessava in quanto culturalmente non rilevante*" (Fig. 1). Vi è il tentativo di ritrarre i soggetti senza alcun intento nostalgico né derive folkloristiche, cercando di superare il luogo comune e lo stereotipo. L'autore sceglie inoltre, già da giovanissimo, di utilizzare la fotografia a colori, aspetto che oggi potrebbe sembrare di poco conto ma che al tempo costituiva una presa di posizione. La fotografia a colori era considerata amatoriale mentre quella in bianco e nero era ritenuta maggiormente adatta ad un linguaggio "intellettuale"⁵⁰. L'uso

⁴⁶ Cfr. Cap.I.5

⁴⁷ Luigi Ghirri (a cura di), *Viaggio in Italia*, Il Quadrante, Alessandria, 1984.

⁴⁸ indice: A perdita d'occhio, Lungomare, Margini, Del Luogo, Capolinea, Centrocittà, Sulla soglia, Nessuno in particolare, Si chiude al tramonto, L'O di Giotto.

⁴⁹Olivo Barbieri al Centro Culturale Zavattini, 13 ottobre 2016, https://www.youtube.com/watch?v=X94_WBA_mjE, (ultima consultazione il 19 novembre 2025)

⁵⁰ Pio Tarantini, "*La questione del colore oltre i generi fotografici. Temi e linguaggi trasversali per una fotografia contemporanea*", *Itinera: Rivista di fotografia e Teoria delle arti*, n. 23, 2022

del colore sottolinea inoltre la volontà di Barbieri di attenersi ad una messa in scena attenta al “dato visivo” reale e concreto. (Fig.2)

III.2 Primi progetti e approccio innovativo

Viaggio in Italia, considerato dalla critica come l’atto fondativo di una vera scuola del paesaggio italiano, si colloca all’interno di un dibattito già avviato da alcuni anni sul rapporto tra fotografia, paesaggio e ambiente. In questo quadro emerge anche una riflessione sul ruolo stesso della fotografia. Come osserva il critico Giuseppe Bonini, il nodo centrale nel rapporto tra immagine fotografica e ambiente non riguarda tanto la capacità del medium di documentare lo sfruttamento delle risorse o la distruzione della natura, quanto il suo effetto potenzialmente negativo. La fotografia tende infatti a sostituirsi allo sguardo diretto, generando un processo di “de-realizzazione di cui la fotografia è, nello stesso tempo, produttrice e prodotto”⁵¹. L’immagine fotografica tende così a sostituirsi all’esperienza diretta del paesaggio ed invece di guardare realmente un luogo, lo “consumiamo” attraverso la sua rappresentazione.

Questo stesso soggetto ha eco, ad esempio, nella mostra *Traversate del deserto*⁵² inaugurata il 25 maggio del 1986 al Granaio di Fusignano (in provincia di Ravenna). Luigi Ghirri si occupò di selezionare i fotografi, tra cui Barbieri, mentre la cura del catalogo la si deve a Gianni Celati⁵³. Il deserto della quale si parla è un deserto metaforico, che si riferisce a una condizione esistenziale (di precarietà e smarrimento), ambientale (di degrado e sfruttamento) e culturale (di perdita del senso e abuso delle immagini).

Tale progetto si pone a cavallo tra *Viaggio in Italia* e *Esplorazioni sulla Via Emilia*, proponendosi come una riflessione sui compiti della fotografia di fronte alla precarietà della natura.⁵⁴

⁵¹Olivo Barbieri, *Virtual Truths*, catalogo della mostra (Lugano, Galleria Gottardo, 2001), a cura di Paolo Tognon, testi di Jon Bird, Paola Tognon, Silvana Editoriale, s.l., 2001.

⁵² *Traversate del deserto*, inaugurata il 25 maggio al Granaio di Fusignano, in provincia di Ravenna, con fotografie di Olivo Barbieri, Paul David Barkshire, Jean-Paul Curnier, Vittore Fossati, Carlo, Gajani, Luigi Ghirri, Guido Guidi, Klaus Kinold e Manfred Willmann. A cura dei testi in catalogo di Giorgio Agamben, Jean Baudrillard, Gerald Bisinger, di nuovo Curnier (nella doppia veste di fotografo e scrittore), Max Frisch, Gabriel Josipovici, Gilles Lipovetsky e Giuliano Scabia.

⁵³ Gianni Celati (Sondrio 1937 - Brighton 2022) saggista e critico letterario italiano, noto per il suo stile leggero, ironico e per l’attenzione al paesaggio e alla vita quotidiana. Ha insegnato letteratura angloamericana all’università di Bologna. Dopo una prima fase di ricerca, in cui riusciva a rendere narrativamente plausibili le proposte di sperimentazione linguistica della neoavanguardia. In questo caso contribuì a contestualizzare le fotografie all’interno di un discorso culturale e letterario dando al catalogo una valenza critica e narrativa che accompagnava le immagini esposte.

⁵⁴ Frongia Antonello, Serena Tiziana, *Fotografia e ambiente. Introduzione*, “monografico · rivista di studi di fotografia RSF”, n. 11, 2020, p. 11

Le immagini della raccolta documentano principalmente il degrado ambientale, come discariche, costruzioni in trasformazione e spazi quotidiani segnati dall'abbandono, pur con interpretazioni personali della tematica del deserto da parte di ciascun fotografo. La pluralità degli autori offre una varietà di sguardi, ma tra tutti Barbieri risponde al meglio alle premesse di Celati, rappresentando con efficacia condizioni di sfruttamento e degrado ambientale. Ne sono esempio la fotografia di una discarica lungo la costa in Bretagna e quella di una grande conduttura metallica da cui si sprigionano sbuffi di vapore che attraversano, in maniera quasi surreale, un tratto di boscaglia a Larderello (Fig.3). Le sue fotografie documentano dunque fenomeni che riflettono le tensioni ambientali dell'epoca: in quegli anni, l'industrializzazione e lo sviluppo infrastrutturale, spesso poco regolamentati, avevano impatti visibili sul territorio, dai rifiuti industriali all'alterazione di paesaggi naturali, anticipando un dibattito pubblico crescente sulla sostenibilità e sul rapporto tra uomo e ambiente. Negli anni Settanta e Ottanta, il tema del degrado ambientale cominciava infatti ad emergere con forza nel dibattito culturale e artistico, in concomitanza con la crescente consapevolezza dei problemi legati all'inquinamento, all'urbanizzazione e all'espansione industriale. Le trasformazioni del territorio venivano progressivamente osservate non solo come fenomeni economici o sociali, ma come elementi paesaggistici e culturali degni di attenzione estetica e critica e la fotografia diventa un medium di riflessione critica.

Questo progetto rende esplicita la tensione tra due atteggiamenti critici nei confronti del paesaggio e dell'ambiente, che si traduce in un linguaggio fotografico che non si limita a denunciare, ma che costruisce una riflessione estetica e critica sullo stato dell'ambiente globale. Le immagini oscillano tra denuncia e poesia, tra impegno e contemplazione; in una continua ridefinizione del rapporto tra uomo, fotografia e natura. La tradizione del linguaggio documentario è stata dunque rielaborata dando qui vita a nuove "eco-poetiche" dello sguardo.

III.3 Progetti collettivi successivi

Nei suoi primi anni di produzione, Barbieri partecipa anche ad altri progetti collettivi di rilievo, tra cui *Notte e Di* (1984) ed *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute del paesaggio* (1986).

Il progetto *Notte e Di* nasce quasi in contemporanea a *Viaggio in Italia* e coinvolge cinque fotografi già partecipi di quest'ultimo: Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Vincenzo Castella, Antonio Cresci e Luigi Ghirri. La mostra viene proposta nel settembre del 1983 dalla sezione reggiana del Partito Comunista Italiano in occasione del Festival nazionale dell'Unità, con l'intento di documentarne

la preparazione, lo svolgimento e la conclusione, anche in relazione alla presenza del segretario Enrico Berlinguer.⁵⁵

I due progetti condividono alcune affinità: entrambi mirano a valorizzare ciò che era considerato trascurato o marginale e sono stati prodotti dalla medesima casa editrice, Il Quadrante. *Notte e Di*, tuttavia, si colloca all'interno della collana *Panorami*, diretta da Vittore Fossati e Luigi Ghirri, concepita per offrire una mappatura del nuovo nella fotografia contemporanea. La collana, mettendo da parte miti del viaggio esotico, del reportage sensazionale e dell'analisi formalistica, orienta lo sguardo verso la realtà e il paesaggio immediatamente circostante.

Nonostante alcune somiglianze formali, come il medesimo formato e l'uso di strutture binarie, i due progetti presentano differenze significative, a partire dal rapporto con il testo. In *Viaggio in Italia* le immagini dialogano con un testo coerente di Giovanni Celati; in *Notte e Di*, invece, le pseudo-didascalie tratte dai titoli di giornale dell'epoca generano un effetto di estraniamento e contraddizione che impedisce un'esperienza immersiva tradizionale. La sequenza fotografica comprende cinquanta immagini, una per facciata, dieci per ciascun fotografo, suddivise in cinque parti e introdotte da un saggio critico di Quintavalle⁵⁶, mentre la copertina del catalogo è un'illustrazione di Paola Borgonzoni. La suddivisione per autore permette di cogliere con chiarezza la coerenza stilistica di ciascun contributo.

Barbieri propone nove notturni in cui il tema della luce artificiale è centrale. Le fotografie dialogano tra loro attraverso rimandi formali: talvolta con analogie evidenti, come due scatti esterni realizzati alla stessa distanza dai soggetti e con identico effetto mosso, altre volte tramite sottili tensioni visive, come l'accostamento di un'auto rossa e del suo "negativo" alla pagina di fronte. Il rapporto testo/immagine in *Notte e Di* critica più esplicitamente rispetto a *Viaggio in Italia* sull'autonomia del visibile e sulla crisi della rappresentazione, tematiche più volte affrontate da Luigi Ghirri nei suoi scritti⁵⁷.

Se *Viaggio in Italia* propone un'esperienza contemplativa, in grado di generare una tradizione fotografica riconosciuta, *Notte e Di* si configura come un laboratorio sperimentale radicale,

⁵⁵ Milozzi Adele, *Notte e di* (1984): una sperimentazione collettiva contemporanea a *Viaggio in Italia*, "saggi · rivista di studi di fotografia RSF", n. 8, 2018 pp.28-29

⁵⁶ Arturo Carlo Quintavalle (Parma, 1940) è uno storico dell'arte, critico e saggista italiano, fondatore e direttore dal 1968 del CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma, uno dei maggiori archivi italiani di arte, fotografia, design e comunicazione visiva specializzato in storia dell'arte moderna e fotografia. È stata una figura fondamentale in *Viaggio in Italia*, per cui ha curato i testi critici del catalogo, fornendo strumenti interpretativi per comprendere le immagini dei fotografi che parteciparono al progetto: Ghirri, Barbieri, Basilico, Castella, Cresci.

⁵⁷ Milozzi Adele, 2018.

orientato a un'esperienza destabilizzante e critica, che mette in discussione le convenzioni visive tradizionali.

In parallelo a *Notte e Di*, viene realizzato il progetto *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute del paesaggio* 1986. La Via Emilia rappresenta un luogo simbolo di cambiamenti culturali profondi e di una pluralità di identità sempre in movimento, riflessi nel paesaggio, nella letteratura, nelle arti visive e nelle pratiche culturali. La partecipazione a questo progetto conferma l'attenzione di Barbieri verso il paesaggio urbano e rurale, mostrando come la fotografia possa indagare la realtà quotidiana con uno sguardo al contempo analitico e poetico.

Il progetto affronta due temi fondamentali: l'aspetto locale e quello globale; e la tensione generata dal loro intreccio, la stessa che noi possiamo vedere in alcuni lavori successivi di Olivo. Se da un lato emerge una presenza umana stratificata nel tempo, dall'altro si susseguono “non-luoghi” moderni come motel e centri commerciali, capaci di cancellare la specificità locale e trasformare la vasta pianura padana in una megalopoli anonima, come sottolinea anche il geografo Davide Papotti.⁵⁸

Le fotografie di Barbieri inserite nel progetto si distinguono per una visione innovativa, rivelando un paesaggio non monumentale, fatto di elementi ordinari e spesso trascurati, svelando le trasformazioni antropiche e culturali presenti lungo la strada consolare. Questa ricerca si inserisce nel più ampio dibattito fotografico degli anni Ottanta sul paesaggio, iniziato con *Viaggio in Italia* e che attraverso Barbieri, Ghirri, Basilico e altri ha contribuito a rendere visibile l'ordinario e l'anti-monumentale⁵⁹.

Barbieri, con la sua tecnica e il suo sguardo, porta l'attenzione su elementi urbani e industriali, catturati spesso da punti di vista inconsueti, che invitano lo spettatore a percepire con nuovi occhi l'ambiente che lo circonda, rivelando tensioni tra la presenza umana, i mutamenti economici e sociali, e il paesaggio naturale trasformato.⁶⁰

⁵⁸ Nasi Franco, *Intorno alla Via Emilia. Per una geografia culturale dell'Italia contemporanea*, reviewed by Clarissa Clò, “*Italica*”, Vol. 79, n. 3 (Autumn, 2002), p. 436

⁵⁹ Cfr. I.5

⁶⁰ Barbieri Olivo, *Site Specific*, con Phillips Christopher, Aperture, NY, 2013, p. 6

III.4 Evoluzione degli anni '90 – 2000

III.4.1 Virtual Truths: fuoco selettivo e *tilt-shift*

Alla fine degli anni Novanta, inizio anni 2000, la ricerca di Olivo Barbieri si sviluppa su due filoni paralleli: il racconto della città contemporanea studiata nei luoghi a intensa trasformazione e una serie di approfondimenti sugli spazi di grande attualità mediatica, come gli stadi di calcio, i centri commerciali e i luoghi della giustizia. Il tutto racchiuso all'interno del volume *Virtual Truths* (a cura di Paola Tognon edito nel 2001).

Le sue "verità virtuali" nascono dall'intreccio tra esperienza personale, memoria e tempo. I riferimenti culturali mostrano come ogni immagine sia il risultato di uno scambio continuo tra osservazione e immaginazione.

Con questo progetto inizia dunque a esserci un'apertura verso l'Oriente, altro tema ricorrente nelle fotografie di Barbieri. Nelle sue immagini emergono simultaneamente la memoria del passato e l'esaltazione per la modernità, in un dialogo che restituisce tutta la complessità delle metropoli contemporanea.

Tale raccolta infatti ingloba dunque numerosi scatti realizzati in Oriente, luogo in cui ritorna più volte, soprattutto in Cina (*China 1992 - 1999, Appunti di viaggio in Cina 1989*) dove assiste da vicino a un processo di urbanizzazione intensivo e irregolare in cui al repentino cambiamento del paese fa da stridente sfondo un paesaggio architettonico fatiscente (Fig.4). I viaggi costanti che Barbieri realizza nel paese (circa due volte all'anno per venticinque anni) gli permettono di vivere in prima persona la trasformazione in atto. Ne sono un esempio le fotografie della Vecchia e della Nuova Stazione di Beijing (Fig.5), scattate a pochi anni di distanza⁶¹. Barbieri ha avuto l'opportunità di viaggiare in un periodo in cui spostarsi era molto più complesso rispetto a oggi. Proprio questi viaggi gli hanno permesso di essere testimone di cambiamenti importanti e repentini, offrendogli così la possibilità di avere un innovativo punto di vista non solo sull'Oriente, ma aprendo "finestre di comprensione" sull'Occidente e la possibilità di lavorare con uno spettro di elaborazione più ampio.⁶²

⁶¹ Beijing Old Railway Station, China 1991/ Beijing New Railway Station, China 1996

⁶² Laura Gasparini, *Intervista a Olivo Barbieri*, in Barbieri Olivo, *Ersatz Lights: Case Study I East West*, Hatje Cantz Verlag, Germania, 2016, p.2

Lo spazio urbano, infatti, per Barbieri non è mai riducibile a divisioni geografiche politiche; le sue immagini rivelano strutture più profonde, connessioni e relazioni che oltrepassano la distinzione tra centro e periferia o tra nord e sud. Ogni fotografia nasce da una scelta precisa e costruisce un discorso complesso in cui convivono elementi del passato, come edifici storici o tracce di paesaggio rurale con interventi artificiali e contemporanei, dall'architettura moderna alle reti infrastrutturali. Ogni fotografia nasce da una scelta precisa, che riguarda tanto il soggetto quanto il punto di vista e le condizioni di ripresa, e concorre alla costruzione di un discorso articolato sul paesaggio. In questo processo, l'immagine diventa il luogo in cui si intrecciano temporalità e livelli differenti: il passato sopravvive nelle tracce materiali e nelle stratificazioni dello spazio, mentre il presente si manifesta attraverso le trasformazioni in atto e gli interventi infrastrutturali. Allo stesso tempo, natura e artificio non vengono contrapposti, ma mostrati nella loro coesistenza problematica, come elementi inseparabili di un territorio profondamente antropizzato. La presenza umana, spesso indiretta o mediata dalla tecnologia, emerge attraverso segni, strutture e dispositivi che rivelano il ruolo determinante dei sistemi produttivi ed energetici nella configurazione dello spazio. In questo senso, la fotografia non si limita a descrivere ciò che appare, ma rende visibile la complessità delle relazioni che definiscono il paesaggio contemporaneo.

L'architettura, in questa prospettiva, assume un valore centrale: non è soltanto un soggetto, ma anche una metafora nel costruire umano un luogo in cui si stratificano memorie e trasformazioni.

Le immagini del Giappone (1999) sono invece caratterizzate da una rigidità compositiva e geometrica molto forte, confermando la visione di un paese altamente tecnologico che continua tuttavia a mantenere un forte legame con l'ordine del passato.

Nello stesso anno l'artista realizza anche numerosi viaggi in India (1999), trovando un paesaggio che comprendeva architetture monumentali, quartieri sovraffollati, antico e moderno che si sovrappongono senza soluzione di continuità. Barbieri con le sue fotografie cerca di uscire dallo sguardo univoco con la quale spesso veniva raccontato questo paese, rifiutando l'idea di una visione unica e definitiva. Selezionando così solo un frammento del mondo che sta osservando e cercando di catturare un "sintomo", cioè un indizio, un segno che riveli qualcosa della complessità generale.

L'uso della messa a fuoco variabile funziona in queste fotografie come una forma di concentrazione visiva che amplifica il significato e il valore della scena, contribuendo alla creazione di un

linguaggio radicalmente nuovo. Allo stesso tempo, permette di isolare dettagli specifici, lasciando intuire, attraverso le parti, la complessità dell'insieme.

In aggiunta l'uso del colore contribuisce inoltre a creare una vera e propria scenografia, dato però non dalla post-produzione ma dalla volontà di sfruttare le capacità del mezzo fotografico in condizioni non idonee (ovvero di notte). Barbieri sfrutta infatti un "errore" del dispositivo ovvero la capacità della pellicola di registrare la temperatura del colore di diversi tipi di illuminazione artificiale in modi molto diversi da quelli che vede l'occhio umano. Rendendo visibile ciò che non lo è. Barbieri ricerca, dunque, luoghi con differenti tipologie di luci (naturale, fluorescente e incandescente) per sfruttare al meglio questi effetti. La sua fotografia non nasce con finalità documentarie, bensì come dispositivo di decostruzione del reale. È così che si spiega *Artificial Illumination* (1985-96) dove troviamo cieli dai colori improponibili (Fucsia a Singapore, Blu elettrico a Firenze, Rosa a Tokyo) contornati da altri elementi di colore improbabili (Fig.6).⁶³

Infine i lavori realizzati in Tibet all'inizio anni Duemila, segnano la ricerca di uno spazio in grado di rappresentare la comune condizione della contraddizione contemporanea. Il tono delle fotografie muta radicalmente: le immagini assumono una dimensione sospesa e quasi onirica, caratterizzata da colori contrastati, orizzonti lontani e una tensione costante tra tradizione e modernità.

Contemporaneamente ai viaggi in oriente Barbieri realizza anche una serie di fotografie dedicate agli *Stadi* (1999) italiani: Bologna, Bari, Napoli e Palermo (Fig.7); che sono:

“tutti interpretati come giganteschi videogiochi. La parte del campo diventa un piano enorme, la tifoseria si trasforma in un magma indistinto e i giocatori appaiono come marionette sospese in una dimensione priva di profondità”⁶⁴.

Lo stadio, simbolo della società contemporanea dominata dalla “ritualità di massa” e dallo spettacolo mediatico in grado di scatenare stati di esaltazione ipnotica, è rappresentato come un luogo del presente assoluto, privo di memoria personale o storica.

Nello stesso periodo vengono analizzati anche i tribunali (2000) di Roma, Milano e Palermo. Un nuovo soggetto ipermediatizzato la cui forma viene indagata in rapporto al contenuto del suo esercizio. Concentrandosi su ambienti che uniscono la solennità istituzionale alla funzionalità della

⁶³Olivo Barbieri, *Immagini 1978-2014*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI - Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, 29 maggio - 15 novembre 2015), a cura di Fabiani Francesca, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, 2015, pp. 6-33.

⁶⁴ Olivo Barbieri, *Virtual Truths*, catalogo della mostra (Lugano, Galleria Gottardo, 2001), a cura di Paolo Tognon, testi di Jon Bird, Paola Tognon, Silvana Editoriale, s.l., 2001. p.7

modernità, Barbieri vuole rendere visibile la contraffazione tra giustizia e alienazione. Le aule bunker si presentano come luoghi disumanizzati, similabili a gabbie di uno zoo (Fig.8 -9).

Viene dunque da chiedersi cosa abbiano in comune tutti questi soggetti per essere racchiusi nella raccolta *Virtual Truth*. Ciò che li accomuna emerge dal titolo stesso: ovvero le verità generali individuate da Barbieri per la raccolta.

Prima in *India* e poi nel lavoro degli *Stadi*, Barbieri utilizza la tecnica del fuoco selettivo che, grazie a lenti particolari (*tilt-shift*) impiegate in fase di ripresa, permette di mettere a fuoco solo una porzione dell'immagine lasciando il resto volutamente sfocato (Fig.10).

Barbieri sfrutta così in modo sistematico quello che, in origine, era considerato un errore tecnico, trasformandolo in un segno distintivo del suo linguaggio fotografico contemporaneo e generando numerosi imitatori⁶⁵. Inoltre, le immagini vengono poi leggermente sovraesposte, attenuando ulteriormente i dettagli salienti e accentuando l'illusione di un mondo artificiale.

Anche queste tecniche sono dunque legate allo studio e sperimentazione sulla percezione della realtà: «l'idea era quella di creare un nuovo meccanismo di visione, ero stanco dell'idea diffusa che una fotografia fosse il ritratto veritiero di qualcosa, volevo indicare un punto iniziale di lettura dell'immagine»⁶⁶.

La messa a fuoco agisce come una concentrazione visiva che amplifica il significato e il valore della scena, contribuendo a creare un linguaggio radicalmente nuovo. Quest'ultimo crea un effetto di miniaturizzazione che ha contribuito alla celebrità dell'autore nel panorama internazionale⁶⁷.

Le avanguardie storiche hanno avuto un ruolo decisivo nella definizione del suo linguaggio, soprattutto per quanto riguarda la transizione tra nitido e sfocato, l'inversione tra positivo e

⁶⁵ Tra i fotografi contemporanei influenzati da Barbieri, si può citare Richard Silver, che ha esplicitamente dichiarato di trarre ispirazione dal lavoro del fotografo italiano. In maniera meno diretta, Keith Loutit che combina tilt-shift e time-lapse per creare mondi 'in miniatura' con effetti visivi sorprendenti, collocandosi nello stesso filone sperimentale di Barbieri. Anche Ben Thomas utilizza ampiamente il tilt-shift, in particolare per immortalare metropoli come Tokyo, come nelle serie *Tiny Tokyo 2013*, *Cityshrinker 2007-14*.

⁶⁶ Olivo Barbieri, 2015, p.29

⁶⁷ attestato dalle pubblicazioni su varie riviste e le collaborazioni con gallerie: 1984 Mind's Eye Gallery, Pocatello (ID); 1989 Istituto Italiano di Cultura, München; 1992 Fotofestival Higashikawa-cho, Higashikawa, Hokkaido, Palazzo dei Lavoratori, Beijing; 1994 Galéria Profil, Bratislava; 1996 Olivo Barbieri seit 1978, Museum Folkwang, Essen; 2002 Crown Gallery, Bruxelles; 2003 Virtual Truths, Galerie Valérie Cueto, Paris; Virtual Truths, Galerie Fotohof, Salzburg; 2004 site specific_MONTREAL 04, CCA, Montreal; 2005 site specific_LAS VEGAS 05, The Eric Arthur Gallery, Toronto; 2006 site specific_, Yancey Richardson Gallery, New York (NY); site specific_, Bloomberg Space, London, site specific_, Two Rooms, Newton, Auckland, site specific_, Museum of Contemporary Art, Cleveland (OH), site specific_, Wexner Center for the Arts, Columbus (OH), site specific_, Bund 18, Shanghai; The Waterfall Project, Yancey Richardson Gallery, New York (NY); 2012 Dolomites Project 2010, Yancey Richardson Gallery, New York (NY); 2012 site specific_LONDON 12 Ronchini Gallery, London; 2013 Alps Geographies and People 2012, Yancey Richardson Gallery, New York (NY)

negativo e l'esplorazione del movimento. Su questi aspetti Barbieri guarda in particolare alle sperimentazioni di Man Ray e László Moholy-Nagy dalla quale rimane affascinato. Per Barbieri la fotografia può assumere il valore di un *ready-made*, anche quando nasce da situazioni accuratamente costruite, anche quando è *staged*.⁶⁸

Barbieri ha l'abitudine di ritornare più volte negli stessi luoghi – non solo in Cina, ma anche in città italiane come Firenze, Genova, Napoli e Venezia – per osservare più attentamente le dinamiche trasformative in atto. Questo ritorno costante non solo mette in evidenza il passare del tempo attraverso le variazioni del paesaggio, ma conferisce alle fotografie nuovi significati con il loro mutare nel tempo. Parallelamente, l'artista rielabora i propri progetti, creando raccolte che inglobano lavori precedenti “rivisti”, come *Ersatz Lights. Case Study #1 East West* (2015), *Images* (1978–2007)⁶⁹ o *Viaggi in Italia* (1982–2009). Queste raccolte non si configurano come retrospettive, ma come saggi visivi in cui la selezione non segue una logica filologica rigorosa, bensì un criterio di emozionalità e dinamicità sensoriale, generato dai mutamenti di sguardo e di punto di vista che caratterizzano la ricerca dell'artista.

Se prendiamo ad esempio *Viaggi in Italia* (1982–2009) Barbieri richiama idealmente il viaggio dei suoi esordi, ampliandolo a una dimensione sia spaziale sia temporale: non si tratta semplicemente di fotografie scattate in momenti diversi, ma di un “viaggio nel tempo” che abita luoghi, edifici e scenari elevati a soggetti da indagare. In queste raccolte, l'Italia viene osservata con uno sguardo arricchito dall'esperienza dei viaggi internazionali, capace di restituire la complessità dei luoghi come sistemi interconnessi. Per Barbieri, i luoghi non sono entità isolate: ogni territorio contiene immagini, estetiche e simboli di altri spazi del mondo. Comprendere un luogo significa riconoscerne le “eco-geografie” presenti in altri contesti, percependo la risonanza globale di ciò che appare locale.⁷⁰

⁶⁸Laura Gasparini, 2016, p.2

⁶⁹ *Images* a sua volta raccoglie altri 4 gruppi di immagini quali: *Flippers* (1977-1978), *Paintings* Uffizi (2002), Louvre (2002) e *TWIY - Capodimonte* (2007). Quattro raccolte che riguardano soggetti particolari, differenti rispetto alle altre. *Flippers* costituisce il suo primo lavoro. Raccoglie una serie di piccole fotografie a colori di piccolo formato realizzate in una fabbrica abbandonata. L'uso del colore da parte di un Olivo Barbieri poco più che ventenne è in realtà una scelta che lo accompagnerà per tutta la sua carriera. La grafica fumettistica dei Flipper riporta l'icone della cultura americana del dopoguerra. C'è dunque un aspetto simbolico in questa serie, legato al potere delle immagini e ai valori che queste veicolano

⁷⁰ Barbieri Olivo, *Viaggi in Italia, 1982-2009*, catalogo della mostra (Palazzo Foscolo, Oderzo (TV), 3-25 luglio), a cura di Zannier Sabrina, Sinetica, Brescia, 2010, p.14

III.4.2 Ersatz Lights e lo studio della luce

Ersatz Lights. Case Study #1 East West raccoglie invece 198 fotografie realizzate dal 1982 al 2014, selezionati dallo stesso autore con un criterio concettuale più che cronologico, tra i diversi cicli della sua ricerca. Per creare tale progetto Barbieri ha ripreso alcune delle sue stesse fotografie attingendo a immagini di serie diverse dal suo archivio come *Site Specific_Parks, Images e China*. Queste sono accomunate da una riflessione sul ruolo della luce come strumento di lettura del mondo globalizzato e come linguaggio trasversale, capace di mettere in relazione Occidente e Oriente. Il filo conduttore rimane la luce artificiale. Il titolo *Ersatz Lights* si riferisce a ciò che è stato inventato come surrogato della luce solare.

La notte è dunque un tema ricorrente nei lavori di Barbieri fin dagli albori, tuttavia, non è mai il vero soggetto delle sue immagini. Essa costituisce piuttosto una condizione necessaria per dare forma alla luce, l'elemento strutturale attraverso cui l'artista interroga lo spazio urbano, la percezione e la memoria. Dopo *Notte e Di*, cicli come *Notte* (1991), *Illuminazioni artificiali* (1995) tracciano l'evoluzione di un'indagine che resterà centrale nel suo lavoro⁷¹.

I notturni di Barbieri vengono inizialmente apprezzati soprattutto per la loro qualità formale, legata alla bravura tecnica del fotografo. L'aspetto realmente innovativo, però, è la resa della luce, che trasforma la scena in un luogo sospeso, mobile, quasi metafisico (Fig.13).

Quando l'illuminazione artificiale si accende, la percezione del reale non si fa più incisiva: assume invece un carattere teatrale. La situazione che si genera ricorda un riflettore puntato su un palco. Se da un lato la luce esaspera i dettagli, dall'altro ne modifica profondamente la percezione, conferendo alle immagini un'aura rarefatta e scenica (Fig.11, Fig.12). La luce artificiale mette in discussione il rapporto che intratteniamo con la realtà, alterando la corrispondenza con le informazioni contenute nella nostra memoria.⁷² Francesco Zanot nel suo testo l'inversione della luce all'interno del volume *Ersatz Lights. Case Study #1 East West*, definisce infatti la fotografia di Olivo come un mezzo per decostruire più che attestare la realtà⁷³. Dalle sue fotografie emerge

⁷¹ e poi progetti come *Virtual Truths 2001*

⁷² Francesco Zanot, *L'inversione della luce in Olivo Barbieri*, in Barbieri Olivo, *Ersatz Lights: Case Study 1 East West*, Hatje Cantz Verlag, Germania, 2016, pp. 10-11.

⁷³ ha individuato in questa poetica della luce due rivoluzioni fondamentali. La prima riguarda il rapporto dell'uomo con se stesso: la luce artificiale è lo strumento attraverso cui l'essere umano colonizza la notte, essendo il proprio raggio d'azione e trasformando il buio in uno spazio vivibile. La seconda rivoluzione coinvolge invece il rapporto tra l'uomo e ciò che lo supera: la luce produce un'inversione simbolica per cui la terra appare luminosa quando il cielo non lo è, rovesciando in modo emblematico la relazione tra natura e cultura.

così un forte senso di estraniamento: una realtà trattenuta, o una verità virtuale, sospesa tra ciò che è e ciò che sembra.

III. 5 Site Specific e elaborazioni digitale

Il rapporto con la realtà e la percezione di quest'ultima sono il *fil rouge* della ricerca di Olivo Barbieri. La sua innovazione risiede nella capacità di cambiare il proprio punto di vista in maniera innovativa durante le diverse fasi della sua carriera:

Con *Viaggio in Italia* l'innovazione risiede nella scelta del soggetto. Barbieri abbandona l'immagine stereotipata, monumentale e turistica del paesaggio italiano per concentrarsi sul quotidiano, sul marginale, sul banale.

Il passo successivo consiste nel passaggio dalla luce del giorno alla luce della notte: un ulteriore modo per ribaltare la prospettiva sul mondo. Fotografare di notte non è soltanto un cambiamento tecnico, ma un modo di mostrare come la percezione stessa venga trasformata dalla luce artificiale. Barbieri mette dunque in crisi le consuete modalità di rappresentazione, aprendo la strada a nuove interpretazioni. Durante i primi cinque anni della serie utilizza uno speciale obiettivo *tilt-shift* che ha reso possibile alterare la prospettiva e la scala all'interno delle immagini. Dopodiché ha iniziato ad utilizzare tecniche di post-produzione digitale per modificare il bilanciamento del colore, delle relazioni tonali e perfino della struttura dei pixel delle sue immagini.

Con l'avvento del fuoco selettivo, introdotto negli anni Novanta e poi sviluppato con sempre maggiore consapevolezza, la fotografia diventa un vero e proprio dispositivo compositivo: il "punto" di messa a fuoco applicato all'immagine ne trasforma la bidimensionalità, conferendo una inedita profondità di campo artificiale. Il focus del soggetto cambia, come la resa dell'immagine, che restituisce una visione costruita della realtà. "Nella fotografia si mette a fuoco quello che si vuole comunicare agli altri" questa affermazione sembra essere ancora più calzante nell'uso del fuoco selettivo".

Infine a partire dall'inizio degli anni Duemila il punto di vista di Barbieri si eleva, letteralmente. Inizia così una serie di fotografie aeree scattate da un elicottero a bassa quota che diventeranno un progetto decennale. Il primo luogo che scatta dall'alto è Brescia, parte di una serie sulle autostrade del Nord Italia dopodiché si espande a una quarantina di città Europee e non (Fig.14).

Con il progetto *Site Specific*, iniziato nel 2003 e durato circa un decennio fino al 2017, Barbieri avvia una sistematica indagine dall'alto. Il titolo richiama il significato che il termine assume in ambito artistico e museale, ossia quello di "installazione": un'opera realizzata appositamente per un luogo specifico.

L'obiettivo del progetto non è creare un documento oggettivo delle città del mondo, ma rielaborare il linguaggio della fotografia in un nuovo territorio.

Il progetto intende rappresentare il mondo come se fosse un'installazione temporanea, un plastico in scala, in linea con le rappresentazioni dall'*allure* "irreali" di altri progetti. Il progetto nasce anche da una riflessione scaturita dopo l'11 settembre, Barbieri si interroga sul valore reale di oggetti architettonici identitarie come il Colosseo, la Torre di Pisa, il Tower Bridge, Time Square ecc. "Se sparissero, come muterebbe la condivisa percezione psico-geografica del mondo?"⁷⁴

I monumenti, osservati dall'alto, appaiono incastonati nel tessuto urbano, offrendo una prospettiva inusuale rispetto al punto di vista tradizionale. La città contemporanea viene così riletta come un plastico in scala, un'installazione temporanea percepita senza parole, suoni o odori.⁷⁵

Nel 2008 subentra anche un ulteriore espediente tecnico ovvero la rielaborazione digitale. Quest'ultima si traduce in immagini dai contorni netti con campiture piatte, più simili ai disegni e al rendering⁷⁶. Barbieri inizia a assimilare le tecniche di elaborazione delle immagini basate sul computer, un espediente che rifletteva il passaggio dalla fotografia basata sulla pellicola alla fotografia digitale nel 2007. Negli ultimi anni sembrerebbe che Barbieri cerchi di creare un nuovo stile visivo per ogni città trattata.

In MILANO_09 le fotografie ricordano le proiezioni assonometriche impiegate nei disegni degli architetti⁷⁷, in CHICAGO_10 ha realizzato immagini a colori⁷⁸ e negative in bianco e nero di inversione⁷⁹(Fig.16). ISTAMBUL_11 oltre ad avere una tavolozza di colori pastello anni Cinquanta introduce immagini fuori registro, apparentemente a doppia esposizione, per creare l'effetto di una balbuzie visiva. In HOUSTON_12 i grattacieli con campiture omogenee e una forte

⁷⁴ Marco Maggi, Vega Tescari, «Credo che esista solo la letteratura». Conversazione con Olivo Barbieri, "Versants", fasc. italiano Vol. 68, n. 2, 2021, p.158

⁷⁵Ibidem.

⁷⁶ Site Specific London_12 , Site Specific Memphis_12, Site Specific Los Angeles_12, Site Specific Houston_12, Site Specific Roma_14,

⁷⁷ Olivo Barbieri *Site Specific*, con Phillips Christopher, Aperture, NY, 2013, pp.83-85

⁷⁸ ivi .118

⁷⁹ ivi p. 120

resa grafica (Fig.17) e infine in LONDON_12 gli edifici sono ridotti a un monocromatico spettrale mentre la città che li circonda appare in piena tonalità, dando l'effetto del progetto di un architetto.⁸⁰ MODENA_08 è l'unica serie dove prende piede uno stato d'animo, in particolare si tratta di paranoia nei confronti dell'urbano che si ispira alle pellicole già citate di *Apocalisse Now* e *Blade Runner*. Le fotografie si concentrano sul quartiere di Tempio, che, a causa del crescente crimine, era destinato a una riqualificazione comprendente una maggiore presenza della polizia e un incremento della video-sorveglianza. Barbieri realizza così dittici di grande impatto visivo: in un'area della città ridotta a disegno in bianco e nero, linee rosse suggeriscono la presenza di un sistema di targeting elettronico. Gli stessi target, catturati dalle telecamere, vengono rappresentati con un ingrandimento dell'area in cui si trovano, creando un dialogo tra controllo, sorveglianza e percezione visiva (Fig.18).

L'obiettivo di *Site-specific* non è quello di documentare, ma ampliare la portata del linguaggio visivo della fotografia cercando nuovi mezzi per immaginare la città.⁸¹

“Le fotografie di Barbieri restituiscono una visione sorprendente che, se da un lato mette in luce aspetti dello spazio urbano altrimenti difficilmente percepibili, dall'altro non fa che ribadire il labile confine tra oggetto reale, percezione e rappresentazione”.⁸²

L'ambiente urbano è dunque un soggetto ampiamente indagato da Barbieri. Le sue rivisitazioni della città del ventunesimo secolo veicolano un messaggio di cautela rispetto all'avanzare delle nuove tecnologie e ai loro possibili eccessi. Le sue fotografie racchiudono contemporaneamente l'ammirazione per quello che l'uomo è riuscito a costruire e dall'altro vi è però un po' di paura per ciò che si ha fatto. Barbieri parla “di un nuovo tipo di sublime urbano che combina gli elementi di stupore e paura, proprio come il sublime del XIX secolo considerava le grandi montagne delle Alpi”.⁸³

⁸⁰ *ivi* pp.66-67

⁸¹ *ivi* p.8

⁸² Olivo Barbieri, 2015, pp. 6-33.

⁸³ Olivo Barbieri, *Site Specific*, con **Phillips Christopher**, Aperture, NY, 2013, p.9

III.6 Parchi a tema

III.6.1 Parks

Per quanto la città sia un elemento molto presente nelle fotografie di Barbieri, i paesaggi naturali hanno altrettanto spazio, principalmente in due serie: *Parks* e *Mountain and Parks* (2003-2019). Nel 2006 inizia la serie *Parks*⁸⁴, come controparte a *Site Specific*. Gli strumenti linguistici sono quelli citati nei progetti precedenti: riprese dall'elicottero, utilizzo della messa a fuoco selettiva, del disegno e del rendering (Fig.19).

Barbieri riflette sulla relazione tra l'uomo e la natura: “i paesaggi marini, le grandi cascate, le montagne, i centri storici sono fragili parchi a tema. L'intrattenimento ha virtualmente sostituito il sublime”.⁸⁵ Molti dei luoghi che consideriamo naturali come le Alpi, le Dolomiti, le montagne sacre cinesi sopravvivono in realtà grazie al turismo, che produce l'economia per conservarle. In definitiva molti luoghi che consideriamo naturali funzionano come parchi tematici⁸⁶.

In questo caso Barbieri non si limita a fotografare i luoghi, ma li rappresenta come li ricordiamo: permeati di memoria e costruzione percettiva. Emergono inoltre evidenti richiami alla tensione tra sublime e intrattenimento moderno, come se i parchi naturali stessero diventando attrazioni tematiche, “spettacoli” più che luoghi viventi. Le cosiddette zone incontaminate sopravvivono, in realtà, grazie al turismo e alle attività umane (Fig.20).

III.6.2 American Monument (2017)

American Monument and Monument nasce invece nel 2017, mettendo in relazione icone culturali e vernacolari dell'America come Martin Parr, William Egglestone o Joel Meyerowitz⁸⁷. Il lavoro

⁸⁴ Out of Green 2003, The waterfall project 2006/2007, Dolomites projects 2010, Capri 2013, From Bunker to swimming tools 2014

⁸⁵Olivo Barbieri, 2015, pp. 6-33.

⁸⁶ Concetto che potrebbe collegarsi all'idea del sociologo francese di Rodolphe Christin nel saggio *L'usure du monde, critique de la déraison touristique*. Pamphlet dedicato a demistificare il turismo contemporaneo non solo “di massa” ma l'intera “industria della falsa presenza” responsabile di consumare le risorse naturali e culturali che ne costituiscono le basi dello sviluppo.

⁸⁷ Martin Parr (1952) fotografo di origine britannica con uno stile documentario caratterizzato da colori saturi, uso del flash e un approccio ironico e talvolta satirico alla società contemporanea. Tra i suoi lavori più noti si ricordano *The Last Resort* (1986) e *Small World* (1995). **Joel Meyerowitz** (1938) Fotografo statunitense, è stato uno dei pionieri della fotografia a colori negli anni Sessanta e Settanta, contribuendo in modo decisivo alla sua legittimazione artistica. Inizialmente legato alla street photography, sviluppa poi una ricerca più contemplativa sul paesaggio e sulla luce, come nella celebre serie *Cape Light* nel 1978 (Cfr conclusione). **William Eggleston** (1939) Fotografo americano considerato uno dei principali artefici del riconoscimento della fotografia a colori come linguaggio artistico autonomo. La sua mostra al MoMA di New York nel 1976 rappresentò un momento decisivo per la storia della fotografia contemporanea.

va inteso come un “studio iconologico”, che esplora, sotto la superficie quotidiana, le forme elementari, gli archetipi nascosti nelle immagini reali, per rivelarne il contenuto simbolico profondo.⁸⁸

Le immagini in questo progetto non sono mai una rappresentazione veridica di un brano di paesaggio o architettura, ma si misurano con l'intensità con la quale ricordiamo un luogo. Non si tratta di fotografie dei monumenti canonici Americani come la Statua della Libertà, o i monti Rushmore. I monumenti rappresentati sono ciò che fa riferimento al passato, e a ciò che è stata l'America. Quest'ultima viene vista come un'entità storica che esiste solamente come monumento. Il lavoro di Barbieri in questo caso è uno studio sull'iconografia, che esplora forme elementari e archetipi che diventano visibili dietro la superficie dei fenomeni quotidiani.

Vi è una demistificazione e decontrazione dell'egemonia culturale di tutte le cose Americane, tra cui gli eroi dell'arte. Questa scelta risponde alla volontà di prendere le distanze dall'iconografia di matrice americana, la quale, in particolare nel periodo del dopoguerra, ha esercitato un'influenza determinante sull'immaginario visivo Europeo.

Barbieri non celebra l'America né la sua grandezza iconografica. Il suo lavoro rappresenta piuttosto la fine di un'epoca, la fine del sogno americano così come era stato recepito in Europa.

La prospettiva sull'America oggi è vista come attraverso la prospettiva della fotografia americana e a volte addirittura attraverso l'obiettivo stesso della fotografia americana. Le fotografie di Barbieri criticano questo aspetto e serie come *Donuts* mostrano come ciò che sembra un omaggio alla cultura pop americana sia, in realtà, una critica alla sua superficialità visiva (Fig.21). Oltre a grandi insegne a forma di ciambella e fa riferimento anche a artisti come Mark Rothko (Fig.22, Fig.23). La sua opera *White Center* esposta al LACMA di Los Angeles, se la si guarda scordando la sacralità del luogo e dell'opera, appare come un hamburger visto di prospetto. Le sue immagini sono dunque una provocazione. Anche i quadri all'interno dei musei sono visti come mezzi si armonizzano alla perfezione della sua idea di parchi tematici, tanto quanto le discariche Thailandesi o le cascate del Niagara.

Il progetto non è dunque un “inno all'America”, ma una riflessione critica sulle sue forme simboliche, ne il canto del cigno dell'era americana, ma piuttosto segna fine del secolo americano della fotografia.⁸⁹

⁸⁸ Mazzoleni

⁸⁹ Olivo Barbieri, <https://www.olivobarbieri.it> (data ultima consultazione: 15 dicembre 2025).

Conclusione

Lo stile di Barbieri si fonda su tre elementi fondamentali: lo studio della luce, la visione dall'alto, il fuoco selettivo e l'elaborazione digitale.

Tutti questi espedienti hanno in comune la volontà di cambiare continuamente il proprio punto di vista. Ribaltarlo. Da giorno a notte, da oriente a occidente, dal basso all'elicottero, da un anno a un'altro. In una sorta di evoluzione continua che rimette continuamente in discussione i propri mezzi (fotografici), gli stessi luoghi (rivisitandoli più volte) e le stesse fotografie (riassemblate in raccolte differenti).

Nel complesso, l'opera di Barbieri restituisce una visione complessa e stratificata del mondo contemporaneo in cui: luce, architettura, memoria e tecnologie si intrecciano in maniera indissolubile. La fotografia non offre certezze ma apre continuamente parchi interpretativi, invitando l'osservatore a interrogare la propria percezione e a riflettere sullo statuto stesso della realtà visiva.

Come osserva Antonello Tonyan l'approccio di Barbieri è profondamente introspettivo: le sue immagini sembrano analizzare sogni, memorie e esperienze interiori, come se l'artista indagasse la struttura stessa dell'animo della mente. Il soggetto non è mai centrale; ciò che conta è piuttosto il dialogo che l'autore instaura tra arte, pensieri e memoria, attraverso un movimento fluido che attraversa il luoghi, culture e tempi differenti.

IV. Massimo Vitali

Questo capitolo si concentra sul secondo artista analizzato nell'elaborato, ovvero Massimo Vitali. Pur essendo di origini italiane, Vitali ha sviluppato una formazione e una carriera di respiro internazionale, che gli hanno permesso di sviluppare un approccio alla fotografia del paesaggio differente rispetto a quello di Olivo Barbieri e degli altri fotografi italiani considerati nei capitoli precedenti. Anche se coetaneo di Barbieri: le scelte formali, i percorsi professionali e le circostanze specifiche della sua carriera hanno determinato un linguaggio visivo con caratteristiche proprie, capace di illuminare aspetti della relazione tra spazio, figura e collettività che altri autori trattano in modo differente.

Analizzare Vitali permette quindi di arricchire la riflessione sulla fotografia del paesaggio in Italia, offrendo un punto di osservazione che integra le prospettive storiche e contemporanee senza sostituirle, ma completandole con strumenti concettuali e metodologici peculiari, in particolare nella gestione dello spazio e nella costruzione della composizione.

IV.1 Biografia e formazione.

Massimo Vitali nasce a Como nel 1944 e, dopo una prima formazione in Italia, completa gli studi al *London College of Printing* di Londra. Cresciuto in un ambiente culturalmente stimolante, in quanto il socio del padre era Lamberto Vitali⁹⁰, entra presto in contatto con figure centrali della fotografia italiana come Ugo Mulas e Aldo Ballo. Vitali immerso in questo contesto inizia a scattare le prime fotografie molto giovane, avviando un percorso che lo conduce progressivamente verso il mondo del reportage. La scelta di completare la propria formazione in Inghilterra viene interpretata dall'artista come obbligata non vedendo in Italia la possibilità di intraprendere un percorso formativo in ambito fotografico. A partire da questa esperienza inizia un percorso professionale che si svolgerà in larga parte all'estero, contribuendo a definire in lui uno sguardo autonomo e svincolato alla tradizione nazionale italiana.

Le sue intenzioni risultano infatti distanti da quelle di Arturo Carlo Quintavalle in *Viaggio in Italia*. Se i fotografi legati a quest'ultima esperienza si pongono di fronte al paesaggio come a un luogo marginale, escluso e ignorato, che assume il ruolo di protagonista assoluto dell'immagine, Vitali adotta un approccio differente. Nelle sue fotografie il paesaggio assume il ruolo di deuteragonista. Pur mantenendo un forte interesse per la dimensione sociale e antropologica, l'artista non rinuncia a indagare lo spazio, costruendo composizioni in cui luogo e soggetti convivono in un equilibrio dinamico. In questo senso, l'opera di Vitali sfida implicitamente la concezione della fotografia come registrazione neutra e si orienta piuttosto verso un equilibrio che comprende luogo e soggetti. Queste scelte posizionano Vitali ai margini della scena fotografica italiana, non solo per una questione di appartenenza istituzionale, ma anche per il suo rifiuto implicito delle convenzioni

⁹⁰ Lamberto Vitali (Milano, 1896–1992) è stato storico dell'arte e uno dei principali collezionisti di fotografia storica in Italia. Iniziò a fotografare durante la Prima guerra mondiale e, nel dopoguerra, collaborò con importanti riviste d'arte e fondò una casa editrice dedicata alla grafica moderna. Si dedicò soprattutto allo studio e alla valorizzazione della fotografia dell'Ottocento e primo Novecento, curando mostre e pubblicazioni fondamentali. La sua collezione fotografica, oggi in parte conservata in istituzioni pubbliche milanesi, è considerata di grande valore storico e culturale.

estetiche dominanti. Come egli stesso dichiara, non ha mai fatto parte del “Gruppo Viaggio in Italia” ma questa esclusione non è semplicemente il risultato di circostanze cronologiche (in quanto in quel momento fisicamente lontano) ma piuttosto relativo a una distanza metodologica e concettuale.

La sua marginalità, dunque, non va letta come una mera assenza, ma come un’espressione critica della sua autonomia, che lo porta a interrogare le gerarchie culturali e il ruolo della fotografia nel definire la visibilità del sociale.

Tra il 1964 e il 1975 lavora come fotoreporter freelance per diverse riviste italiane come l’*Espresso* di Scalfari, *Tempo Illustrato* di Tofanelli e Cattedra e l’*Europeo*. Collabora con l’agenzia *Grazia Neri* e soprattutto con la *Report*. Negli stessi anni pubblica, inoltre, reportage di impronta sociale nelle riviste *Life*, *The Times*, *The New York Times*, *l’Express* e *Le Nouvel Observateur*. Gli anni Sessanta e Settanta sono caratterizzati da un forte attivismo politico e sociale. Vitali testimonia la seconda Guerra del Kashmir in Pakistan e la Guerra dei sei giorni in Medio Oriente oltre a vari disordini svolti sul territorio italiano quali la manifestazione di *Provos*, il movimento del ’68 e la manifestazione davanti alla Bocconi.⁹¹

Dopo l’esperienza nel reportage, a partire dalla metà degli anni Settanta, lavora come Direttore della fotografia per la televisione ed il cinema, realizzando filmati documentari e pubblicitari. Fino ad approdare negli anni Novanta allo sviluppo di una pratica fotografica di carattere più artistico. Le sue immagini si distinguono fin da subito per l’uso del grande formato, la ripresa dall’alto e l’attenzione meticolosa ai dettagli: elementi che diventeranno tratti distintivi del suo linguaggio. Il suo obiettivo diventa l’osservazione dei comportamenti collettivi in luoghi “comuni” del tempo libero quali spiagge, discoteche e altre aree di consumo sociale. Ed è proprio questa capacità di coniugare rigore tecnico e riflessione sociale a rendere l’opera di Vitali unica nel panorama della fotografia contemporanea.

⁹¹ Testimonia inoltre *Provos* un movimento politico nato nel 1965 con un programma indirizzato a sensibilizzare la popolazione sulla libertà sessuale, legalizzazione delle droghe leggere e sull’inquinamento ambientale oltre a seguire il movimento del ’68 a Milano, Roma e Parigi. Fonda uno Studio comune a Milano con l’intento di realizzare un lavoro di documentazione sociale ed è presente alla manifestazione studentesca davanti alla Bocconi di Milano, in cui muore uno studente Roberto Franceschi.

IV. 2 Progetti

L'inizio della carriera artistica di Massimo Vitali coincide con la realizzazione del suo primo progetto fotografico, avviato nel 1994, in un contesto storico segnato dall'affermazione politica di Forza Italia. In questa fase, l'autore avvia dichiaratamente una riflessione sui gusti, sulle scelte e sui comportamenti della società italiana contemporanea, individuando nella spiaggia da lui abitualmente frequentata, a Marina di Pietrasanta, il primo campo di indagine.

La scelta del punto di vista è strettamente determinata dal paesaggio, che assume il ruolo di riferimento primario all'interno dell'immagine. Il progetto si configura inizialmente come una sperimentazione. Vitali utilizza prevalentemente rullini in bianco e nero, in linea con la pratica diffusa da alcuni dei principali fotografi italiani attivi in quegli anni come Fulvio Ventura e Gabriele Basilico. La ripresa avviene dall'alto, con scatti realizzati a intervalli regolari di circa trenta minuti, secondo una metodologia già orientata alla sistematicità. Accanto al bianco e nero, Vitali impiega però anche un limitato numero di negativi a colori scelta che risulterà avvincente nella successiva fase di sviluppo. La selezione delle immagini conduce l'autore a privilegiare quest'ultime, ritenute più efficaci rispetto a quelle in bianco e nero, giudicate invece meno incisive. Questa prima esperienza costituisce il nucleo originario del metodo operativo che Vitali elaborerà e affinerà nel corso della sua produzione successiva.

La fotografia *Marina di Pietrasanta, agosto 1994* (Fig.24) dà inizio alla prima raccolta pubblicata nel 1995, *Spiagge italiane*, un progetto che mostra già un progressivo allargamento del formato e che confluirà successivamente nella serie più ampia e forse più conosciuta, *Beach series*. La spiaggia diventa qui il luogo privilegiato del tempo libero, di una quotidianità sospesa, ma anche uno specchio della società, con i suoi rituali, le sue stranezze e le sue abitudini destinate a mutare nel tempo. L'attenzione rivolta all'ambiente balneare si inserisce in una lunga e consolidata tradizione iconografica: Vitali non inaugura questo soggetto, ma vi si confronta consapevolmente, distinguendosi per l'approccio analitico e sociologico con cui rilegge un tema già ampiamente esplorato:

“Le atmosfere estive e balneari spesso ricorrono nelle arti visive, in vari tempi, luoghi e forme: dai paesaggi italiani di Luigi Ghirri, con la loro fissità onirica, al bianco e nero di pietre miliari della storia della fotografia come Henri Cartier-Bresson, Vivian Maier o Robert Doisneau;

dalle romantiche estati dei film di Éric Rohmer ai grandi titoli del cinema contemporaneo; passando attraverso lo sguardo contemporaneo di giovani fotografi stranieri.”⁹²

La fotografia di Marina di Pietrasanta racchiude non solo una storia collettiva e un preciso momento storico e politico, ma anche un insieme di storie private, frammentarie e simultanee, che convivono nello stesso spazio visivo. L’idea della fotografia come testimonianza del cambiamento sociale nel tempo è anche il concetto alla base del progetto *Archivio Balneare*, progetto nato come archivio visivo e piattaforma di raccolta di immagini online dedicate al paesaggio balneare.⁹³

Le spiagge non sono tuttavia gli unici luoghi del tempo libero fotografati da Vitali. Stabilimenti balneari, discoteche, feste, raduni, località turistiche come piste da sci e resort, così come momenti di aggregazione collettiva, costituiscono i soggetti principali dell’artista e sono raccolti nella prima grande serie *Landscapes with Figures* (1994–2003). Si tratta di luoghi affollati, ripresi da punti di vista elevati, con grande profondità di campo e un’attenzione quasi topografica per i dettagli.

In *Natural Habitats* (2003–2008), invece, Vitali concentra lo sguardo su luoghi apparentemente naturali ma profondamente trasformati dall’intervento umano: coste, aree balneari e spazi verdi organizzati. La “natura” rappresentata appare come un habitat artificiale, progettato per il tempo libero e il turismo, mettendo in discussione l’idea romantica di paesaggio e rivelandone la progressiva mercificazione.

Con *Entering a New World* (2009–2018) il lavoro di Vitali entra in una fase più matura e consapevole. Le immagini mostrano grandi spazi collettivi, spesso caotici, nei quali l’individuo sembra dissolversi all’interno della massa. Il mondo rappresentato è dominato da flussi di persone e comportamenti standardizzati, restituendo l’immagine di una società globale sempre più anonima e regolata.

Nel 2020, in seguito alla pandemia, Vitali pubblica *Leporello*, una pubblicazione in formato fisarmonica composta da una selezione di sedici fotografie scattate sulle spiagge italiane nell’estate dello stesso anno. L’obbiettivo era quello di vedere se qualcosa fosse effettivamente cambiato dopo

⁹² Bianca Greco, *Narrazioni sul mare*, Massimo Vitali, 27 dicembre 2022 <https://www.massimovitali.com/seaside-narratives/> (ultima consultazione 31 gennaio 2026)

⁹³ Progetto di archivio dedicato alla raccolta e alla curatela di immagini storiche e contemporanee sul tema della spiaggia e dei luoghi della balneazione. Il progetto si configura come una piattaforma digitale che indaga, in particolare tramite Instagram, la rappresentazione del tempo libero come fenomeno sociale e culturale. Attraverso l’accostamento di materiali eterogenei, l’archivio restituisce una memoria collettiva dei mutamenti della società nel tempo.

l'esperienza del Covid-19, eppure “i fine settimana di luglio e agosto non sembravano essere molto diversi da quelli degli anni precedenti”⁹⁴.

Nel suo insieme, l'opera di Massimo Vitali si configura come un archivio visivo della società contemporanea, in cui il tempo libero diventa uno spazio privilegiato per osservare le dinamiche sociali, culturali e politiche del presente. Attraverso una distanza controllata e un uso rigoroso del mezzo fotografico, Vitali costruisce immagini che non raccontano una storia unica, ma ne contengono molteplici, lasciando allo spettatore il compito di coglierne le relazioni e i cambiamenti nel tempo. Di fronte all'ampiezza delle fotografie esposte, lo sguardo dell'osservatore si disperde nella molteplicità dei dettagli, oscillando continuamente tra una lettura analitica dei singoli frammenti e una visione d'insieme. Il percorso visivo che ne deriva non è mai univoco né guidato, ma aperto e personale: uno dei molti possibili, che rende l'osservatore parte attiva del processo interpretativo.

IV. 3 La scelta del formato

Il grande formato si rivela una scelta distintiva del lavoro di Vitali. La formazione internazionale e la distanza fisica e culturale dal contesto italiano portano l'artista a guardare oltre la fotografia nazionale, confrontandosi con autori di respiro internazionale dai quali riprende, in primo luogo, l'idea del grande formato. Scelta non comune in Italia ma ampiamente diffusa in ambito inglese e tedesco. I grandi cartelloni pubblicitari della metropolitana londinese e la poetica della Scuola di Düsseldorf rappresentano alcuni dei riferimenti più significativi nella definizione del linguaggio fotografico di Massimo Vitali. Il confronto con l'esperienza di Düsseldorf, con cui l'autore entra in contatto nel corso dei suoi frequenti viaggi in Germania, è stato più volte evidenziato dalla critica. Fondata sull'insegnamento di Bernd e Hilla Becher presso la Kunstakademie di Düsseldorf, questa corrente promuove un approccio sistematico e analitico alla fotografia, caratterizzato dall'uso del grande formato, da un'estrema nitidezza dell'immagine e da una rappresentazione del reale apparentemente neutra e oggettiva. All'interno di questa tradizione, lo spazio diventa oggetto di osservazione metodica e tipologica, sottratto alla contingenza temporale e restituito in una dimensione di sospensione e sovra-temporalità. In modo analogo, anche nel lavoro di Vitali l'attenzione si concentra sull'organizzazione dello spazio e sulla relazione tra individui e ambiente,

⁹⁴ Leporello 2020: Nessun paese per gli anziani, “Massimo Vitali”, s.d, <https://www.massimovitali.com/leporello-2020/>

dando luogo a immagini che, pur nella loro apparente oggettività, rivelano una complessa stratificazione sociale e culturale.

Un'ulteriore linea di continuità può essere individuata nel lavoro di Eugène O. Goldbeck⁹⁵, attivo tra gli anni Venti e Quaranta e noto per le ampie vedute panoramiche di eventi collettivi e pubblici, militari e sociali, oltre a paesaggi e scene di vita collettiva. Goldbeck, come Vitali, utilizzava un apparecchio di grande formato (la Folmer Graflex) montato su cavalletti fino a sei metri, permettendo una rappresentazione simultanea e dettagliata dei soggetti. La sua pratica anticipa alcuni principi che Vitali rielabora in chiave contemporanea, trasformando l'osservazione documentaria in un'analisi critica dello spazio sociale. Le immagini di Goldbeck, oltre a documentare la vita pubblica del suo tempo, si pongono come precursori di pratiche che hanno influenzato la fotografia panoramica e documentaria del XX secolo.⁹⁶

In sintesi, la lezione della Scuola di Düsseldorf e l'esperienza di Goldbeck mostrano come il grande formato, più che una scelta tecnica, è uno strumento concettuale per osservare e ordinare lo spazio, restituendo immagini in cui l'attenzione alla composizione, alla profondità e alla stratificazione sociale trasforma la fotografia in un'indagine critica e sistematica del reale.

IV.4 Tra necessità tecnica e volontà creativa

IV.4.1 La messa a fuoco

La pratica di Vitali nasce da un dialogo costante tra possibilità tecniche e intenzione artistica. L'impiego di una macchina di grande formato ha reso dunque necessario l'utilizzo di strutture elevate e stabili per sostenere l'attrezzatura e consentire riprese dall'alto. Allo stesso tempo, la complessità della messa a fuoco e i lunghi tempi di esposizione hanno imposto una pratica fotografica lenta e meditata, incompatibile con la fotografia istantanea. Le possibilità tecniche del mezzo fotografico risultano dunque fondamentali nel determinare il risultato finale delle immagini. Non è solo la scelta della macchina fotografica a influenzare l'opera, ma anche tutti gli aspetti ad

⁹⁵ Eugène O. Goldbeck (1892–1986) è un protagonista della fotografia panoramica negli Stati Uniti. fotografo statunitense pionieristico nella fotografia panoramica di grande scala. Nato e attivo a San Antonio (Texas), iniziò giovanissimo come fotografo freelance e si specializzò nella ripresa di gruppi numerosi e di vaste scene pubbliche usando soprattutto macchine rotanti panoramiche come la Cirkut. È celebre per composizioni di gruppi umani, tra cui una foto del 1947 con 21.765 soldati disposti a formare l'insegna dell'aeronautica militare, che combinano organizzazione visiva e memoria sociale, anticipando metodi di rappresentazione collettiva prima dell'avvento del digitale

⁹⁶ Marco Bazzini, Stefano Pezzato, *Massimo Vitali: Fotografo*, s.l., 2004, P.96

essa connessi, come i costi di produzione, i tempi di sviluppo e le qualità materiali del supporto, che incidono in modo determinante sull'estetica e sul metodo di lavoro dell'autore. Fino a pochi anni prima, era impensabile realizzare fotografie di così grande formato, a causa dei limiti tecnici ed economici.

Questi vincoli tecnici contribuiscono direttamente all'aspetto finale delle immagini. Se la Leica e la Nikon, utilizzate durante gli anni del reportage, permettevano un movimento fluido e rapido tra gli eventi del quotidiano, e se la *steadycam*⁹⁷ impiegata nel periodo cinematografico era ugualmente legata all'esplorazione dinamica dello spazio, la scelta successiva di macchine di grande formato come la Philipps 20×25 e la Gibellini segna un cambiamento radicale nell'approccio al soggetto che si vuole fotografare. Anche la differenza di peso e ingombro è influente. Queste apparecchiature rendono infatti impossibile qualsiasi mobilità, "fissando" inevitabilmente il fotografo in un punto stabile e obbligandolo a una pratica lenta, osservativa e meditata.

Al mutare dello strumento corrisponde così un mutamento del soggetto di interesse: non più l'evento colto nell'istante ma la scena nel suo insieme, osservata nel tempo e nella sua complessità strutturale.

In questa logica di coerenza tra mezzo tecnico e costruzione dell'immagine si collocano anche le scelte di formato e di processo produttivo adottate da Massimo Vitali. Le sue prime fotografie sono infatti caratterizzate dall'uso di grandi formati analogici, come l'8×10 e l'11×14, uniti al montaggio Diasec⁹⁸, che garantisce un'elevata definizione e una resa estremamente dettagliata dell'immagine.

Tale impostazione del suo lavoro rimane anche nel passaggio con il digitale, avvenuto nel 2017, durante la quale Vitali decide consapevolmente di rimanere fedele all'impostazione visiva e metodologica sviluppata negli anni Novanta utilizzando una macchina fotografica che consente un controllo rigoroso dello scatto. Si tratta di una fotocamera digitale non automatica, dell'ALPA XY con dorso Phase One da 150 megapixel⁹⁹, che permette all'artista di muovere il dorso e l'obiettivo dall'alto verso il basso e di inclinarlo, intervenendo così con precisione sulla messa a fuoco e sulla struttura dell'inquadratura come con le macchine precedenti.

⁹⁷ *Steadycam* : Macchina fotografica legata al corpo dell'operatore

⁹⁸ Diasec è un metodo brevettato di "face-mounting" per fotografie fine art che consente di incollare permanentemente l'immagine direttamente a una lastra di acrilico trasparente (Perspex o plexiglass), creando una superficie completamente piana e priva di bolle d'aria.

⁹⁹ Abbinata al software Capture One in post-produzione.

La fotografia finale, che deriva dai sopracitati arrangiamenti tecnici, è il risultato di un vero e proprio collage tecnico, ottenuto dall'assemblaggio di due scatti non casuali, realizzati nello stesso luogo e nella medesima condizione temporale. Ogni scatto è focalizzato su una diversa porzione dell'immagine: la parte superiore, con il cielo, e quella inferiore, con le persone. Questo doppio fuoco consente di ottenere la massima qualità nelle zone interessate e di ricomporle successivamente in un'unica immagine.

L'aspetto tecnico, nel lavoro di Vitali, non è dunque rilevante solo perché determina il risultato finale, ma perché rappresenta una vera e propria sfida: la "bravura tecnica" nella messa a fuoco, nella ripresa e nella costruzione dell'immagine diventa uno stimolo fondamentale per l'artista e parte integrante del suo processo creativo.¹⁰⁰

IV.4.2 L'elevazione

Sempre dal connubio tra volontà dell'artista e necessità tecniche deriva la scelta di utilizzare, nella maggior parte dei casi, una piattaforma sopraelevata su cui collocare l'obiettivo, posizionato ad almeno quattro o cinque metri da terra. Questa soluzione consente di estendere la linea dell'orizzonte e di ampliare significativamente il campo visivo, permettendo di includere un numero maggiore di elementi all'interno dell'inquadratura, ma soprattutto nasce da un'iniziale necessità pratica. La macchina fotografica di grande formato utilizzata inizialmente da Vitali (20×25), presentava una profondità di campo ridotta che poteva essere compensata innalzando il punto di ripresa. A partire da questa esigenza, Vitali colloca inizialmente la macchina su un treppiede e costruisce una prima struttura artigianale: una sorta di "torre" di alluminio smontabile¹⁰¹, realizzata con bracci di tende da bar, che richiedeva una scala di circa quattro metri per poter inquadrare la scena. Successivamente, l'artista sviluppa una seconda tipologia di struttura che, con alcuni adattamenti, coincide sostanzialmente con quella ancora oggi utilizzata. Alta circa sette metri e dotata di piattaforma e scala integrate, questa impalcatura è progettata per sostenere non solo una macchina fotografica di notevoli dimensioni, ma anche il fotografo stesso e un assistente.¹⁰²

¹⁰⁰ "Per cui il fatto di fare una fotografia di grande formato, in cui tu devi avere tutto a fuoco... per me è una complessità di situazioni tecniche che mi hanno sempre appassionato. Al di là di quello che poi c'è sulla fotografia in sé, sento un po' una sfida tecnica, e questo mi piace perché la fotografia è anche tecnica. Il fatto di avere tutto perfetto, dove tu puoi vedere l'orologio di quello che sta a 50 metri, mi appassiona" Cfr. Allegato B

¹⁰¹Noemi Pittaluga, Massimo Vitali: *Una storia italiana*, LediPublishing, Milano, 2021, p.40

¹⁰²Marco Bazzini, Stefano Pezzato, *Massimo Vitali: Fotografo*, s.l., 2004, P.18

Tali dispositivi consentono a Vitali di adottare una visione dall'alto che va oltre la mera necessità tecnica, traducendo in pratica una strategia concettuale già profondamente radicata nella sua idea di osservazione critica dello spazio e dei comportamenti collettivi.

L'idea deriva dalla cultura teatrale rinascimentale. In particolare, dalla teorizzazione di Sebastiano Serlio, architetto e teorico del Rinascimento, che nei suoi scritti introduce il concetto di punto di vista del Principe, un'idea fondamentale legata alla prospettiva e al punto di osservazione privilegiato. Pensato per chi deteneva il potere, questo sguardo consentiva di controllare ciò che si dispiegava al di sotto. Vitali fa proprie queste caratteristiche, adottando un punto di vista sopraelevato che gli garantisce distanza, controllo dell'area osservata e un'apparente neutralità dello sguardo. Tuttavia, a differenza della funzione originaria di controllo, la posizione dell'artista non è finalizzata al dominio, bensì allo studio e all'osservazione. L'artista utilizza questa distanza per analizzare e registrare i comportamenti collettivi di individui che non sono consapevoli, o finiscono per dimenticare, di essere osservati restituendo una rappresentazione spontanea e non mediata della dimensione sociale.

Un ulteriore punto di analogia, relativo all'impostazione prospettica, delle immagini di Vitali può essere individuato con le scenografie barocche di Giacomo Torelli, nelle quali lo spazio scenico è organizzato secondo una rigorosa costruzione prospettica e articolato in profondità attraverso una successione di quinte. Nelle immagini di Massimo Vitali, lo spazio sembra analogamente strutturato. Motivo per cui la scena sembra "racchiusa" all'interno di immaginarie quinte scenografiche. Tale composizione, secondo Anna Maria Monteverdi, emerge particolarmente in *Picnic allée*¹⁰³ e il bozzetto d'atto I scena 1,2 per il dramma di Venere Gelosa. In entrambi i casi, lo spazio è concepito come un dispositivo visivo che organizza la molteplicità delle presenze all'interno di una composizione controllata, in cui la profondità prospettica e la disposizione delle figure concorrono a costruire una visione d'insieme (Fig.25).

In questo solco si colloca anche l'esperienza del pittore fiammingo Joachim Patinir (ca. 1480–1524) pittore paesaggista il cui lavoro privilegia una visione panoramica e articolata del paesaggio con orizzonti alti e una forte attenzione per i dettagli. E, più tardi, del vedutismo veneziano del XVIII secolo, orientato a cogliere, attraverso un'unica visione panoramica, la totalità della realtà cittadina.

¹⁰³ Realizzata in occasione di the incredible picnic, evento organizzato il 14 luglio del 2000 lungo il merdiano di Parigi che attraversa il paese da nord a sud p.42

La similitudine con tali aspetti mette in luce come il lavoro di Massimo Vitali si inserisce nella lunga tradizione dello studio della percezione ottica, avviata nel Rinascimento e sviluppatasi ulteriormente tra Seicento e Settecento, quando si afferma una fase più empirica legata alle scoperte fisiche (camera ottica, il pantoscopio e lo stereoscopio), astronomiche (osservazione dei corpi celesti e alla misurazione dei fenomeni luminosi che porta a teorie sulla visione e sulla scala dei punti di fuga) e teoriche (Jeremy Bentham con l'idea della Casa d'Ispezione o Panopticon).¹⁰⁴

La scelta di un punto di vista sopraelevato e distaccato non rappresenta tuttavia soltanto un espediente tecnico, ma costituisce anche una decisione fortemente concettuale: essa riflette la volontà di organizzare e comprendere la complessità del reale, offrendo allo spettatore una visione d'insieme offrendo allo spettatore una visione d'insieme in cui la distanza prospettica diventa strumento di conoscenza e interpretazione del reale.

IV.5 Il metodo

Fin dalle prime fotografie, Vitali sviluppa una metodologia rigorosa e riflessiva, che si fonda sull'attesa piuttosto che sull'inseguimento del soggetto. Questa impostazione deriva anche dalla sua esperienza come direttore della fotografia, che gli ha insegnato l'importanza di arrivare sul luogo e individuare il punto ottimale per collocare la macchina fotografica, stabilendo una posizione fissa da cui osservare lo spazio. Diversamente dalla fotografia tradizionale, in cui il fotografo cerca di cogliere l'azione in movimento, Vitali struttura la scena attorno alla macchina, pianificando i propri movimenti e lasciando che siano le dinamiche naturali delle persone e dello spazio a comporre l'immagine.

Una volta che tutto è messo a fuoco, dalle figure vicine agli elementi più lontani, Vitali osserva attentamente la scena, individuando dettagli capaci di trasformare una situazione già interessante in un'istantanea particolarmente significativa, ciò che lui definisce “delle cose per cui l'interesse diventa un po' più palpabile”¹⁰⁵. Da questo processo nasce la fotografia, in cui il concetto stesso di “buona fotografia” viene ridefinito non più con un momento fortuito o spettacolare, ma piuttosto una combinazione di osservazione, composizione e comprensione dello spazio sociale e collettivo. Come abbiamo già accennato la scelta di un mezzo lento non è solamente una scelta tecnica ma è consonante alla volontà di apprezzare la lentezza dell'azione, anche in opposizione a quello che è

¹⁰⁴ Noemi Pittaluga, 2021, P.89

¹⁰⁵ V. Appendice B P.6

stato l'approccio utilizzato nel reportage, legato invece alle velocità del mezzo e all'istante decisivo, rinnegato oramai dall'artista:

Io sono un grande nemico della famosa street photography, quella cosa per cui se tu un giorno esci con la tua macchina fotografica e trovi una cosa eccezionale, hai fatto una bellissima foto. Se trovi un asino viola che salta, hai fatto una bellissima foto. No, hai fatto una foto di una cosa che può essere interessante o meno, ma non è quello. A me non interessa l'asino viola, a me interessa tutto quello che succede intorno¹⁰⁶.

IV.6 Il paesaggio

Il paesaggio riveste un ruolo fondamentale all'interno delle fotografie di Massimo Vitali, pur non assumendo una funzione esclusiva. È proprio il rapporto di deuteragonismo tra spazio e figura umana a costituire uno degli elementi centrali della sua ricerca: un equilibrio in cui convivono dimensioni opposte quali il bello e il brutto, lo spettacolare e il banale, mantenute bilanciate.

Il paesaggio non è mai casuale, ma selezionato con estrema attenzione. Analogamente a quanto avviene nella pittura rinascimentale, esso assume un ruolo strutturante all'interno dell'immagine, contribuendo in modo determinante alla costruzione del significato. Nelle fotografie di Vitali, la presenza delle persone completa il paesaggio, così come il paesaggio conferisce senso e leggibilità alle figure umane: le une risultano pienamente comprensibili solo con le altre. Ciò che gli interessa non è il luogo geografico caratterizzato dalla bellezza naturale in senso estetico o pittoresco ma piuttosto verso il "luogo vissuto", ovvero lo spazio dove le persone interagiscono, si riuniscono, si rilassano, giocano e consumano il proprio tempo libero.

Anche Vitali, in linea con il panorama della fotografia italiana a partire dagli anni Settanta, prende le distanze dalla rappresentazione stereotipata dell'Italia veicolata dalle cartoline turistiche. I suoi lavori non si configurano come immagini celebrative del paesaggio, ma come vere e proprie mappe del divertimento e dello svago, in cui il territorio è letto attraverso le pratiche sociali che lo abitano. Questo approccio non deriva soltanto dagli strascichi della tradizione pittorica ottocentesca, che ha a lungo influenzato la cultura visiva italiana, ma si colloca piuttosto in dialogo con le ricerche sviluppatasi a partire dalla metà degli anni Settanta, in particolare con l'esperienza della mostra *New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscape* (1975). Tale esposizione segna l'affermazione di una concezione del paesaggio come rilevamento analitico delle

¹⁰⁶ V. Appendice B P.6

trasformazioni prodotte dall'uomo sull'ambiente, un'impostazione che trova nel lavoro di Vitali una declinazione specifica, orientata all'osservazione dei comportamenti collettivi e degli spazi del tempo libero¹⁰⁷.

In Vitali la fotografia non ha più una valenza solamente di testimonianza ma diventa uno strumento artistico di argomentazione. Un esempio significativo in questa direzione è il progetto *Metamorphosis* (2007), realizzato su commissione per il Musée transfrontalier du Mont-Blanc de Courmayeur¹⁰⁸. In questo caso le fotografie sono diventate un dispositivo attraverso la quale ricostruire l'identità di Courmayeur con l'intenzione di mostrare il vissuto di una popolazione. Il paesaggio in Vitali tende a configurarsi come un luogo mentale, costruito per mettere in evidenza caratteristiche identitarie e dinamiche collettive. All'artista non interessa il particolare della geografia fisica di una regione ma il suo profilo di habitat accogliente dove poter attuare una riflessione sociologica che ha comunque come protagonista indiscusso dell'essere umano. All'artista non interessa la specificità della geografia fisica di una regione, quanto piuttosto uno spazio in cui osservare comportamenti, relazioni e rituali condivisi.

La riflessione sociologica che ne deriva ha sempre come protagonista l'essere umano, che resta il fulcro dell'immagine anche quando il paesaggio sembra occupare una posizione dominante. In questo contesto, la fotografia perde la sua funzione meramente testimoniale e assume il ruolo di strumento critico e argomentativo, capace di interrogare il territorio e le modalità attraverso cui esso viene vissuto e rappresentato.

IV.7 La dimensione del tempo e il montaggio

Un ulteriore elemento centrale nel lavoro di Massimo Vitali è la dimensione del tempo. Intesa non solo come registrazione dell'istante, ma come componente strutturale dell'immagine. Le sue fotografie si configurano come *frame*: porzioni di realtà colte senza posa, spesso caratterizzate da figure parzialmente tagliate dall'inquadratura, che rafforzano l'idea di uno scorcio del quotidiano e di una continuità oltre i margini dell'immagine. I soggetti ritratti non sono consapevoli dello sguardo fotografico e appaiono colti in atteggiamenti spontanei e non idealizzati, contribuendo a una rappresentazione anti-spettacolare e antiretorica della realtà. Il tempo rappresentato da Vitali si discosta da quello canonico della vita produttiva: l'autore concentra la propria attenzione sul

¹⁰⁷BAZZINI Marco, PEZZATO Stefano, Massimo Vitali: Fotografo, s.l., 2004, P.27

¹⁰⁸La mostra è stata realizzata nell'ambito del progetto Interreg III A I/F mension montagnes in collaborazione con l'Assessorato Regionale all'Istruzione e alla Cultura e i Comuni di Courmayeur e Chamonix.

tempo libero, sulle vacanze e sui luoghi del consumo collettivo del tempo come spiagge, discoteche e località turistiche, mettendo in scena una temporalità sospesa, ciclica e apparentemente priva di finalità.

Questa dimensione temporale emerge con particolare evidenza nelle opere organizzate in dittici, trittici, polittici e, più recentemente, nei *trii* ovvero formati di dimensioni ridotte pensati per contesti espositivi domestici. In queste opere, il tempo non è semplicemente ciò che lo scatto registra, ma diventa uno strumento narrativo costruito attraverso l'accostamento delle immagini.

I dittici, in particolare, nascono dalla volontà di ampliare il campo visivo e di rendere percepibile il mutamento attraverso la giustapposizione di due immagini contigue. La presenza delle giunture tra le fotografie rende esplicita la discontinuità temporale e sottolinea il passaggio tra due momenti distinti, come avviene in *Plage de La Favière – Diptych* (2000)¹⁰⁹ e *Triptych* (2006). In questi casi, le immagini funzionano come frame cinematografici per cui il racconto nasce dalla compresenza di attimi differenti che, pur mantenendo un'unità spaziale, introducono una scansione temporale. Questo procedimento è assimilabile alla funzione dei filatteri nella pittura medievale, degli striscioni-commento nel teatro brechtiano o nei testi proiettati nel cinema di Godard. Sono tutti dispositivi che interrompono la continuità della narrazione e che rendono visibile il meccanismo di costruzione dell'opera.

Attraverso tale interruzione si attiva un processo di straniamento che sollecita una lettura critica dell'immagine, in cui il tempo non si configura come successione lineare, ma piuttosto come scarto a-temporale che acquista significato nel qui e ora della visione. Le cerniere bianche che uniscono e allo stesso tempo dividono le immagini, creano una condizione visiva definita da Didi-Huberman¹¹⁰ montaggio *anacronico*. Un esempio emblematico ne è *Las Catedrales – Time-Tide Diptych*, in cui la variazione temporale, legata al mutamento delle maree nell'arco della giornata, diventa strumento per evidenziare le trasformazioni ambientali. In questo caso, il tempo non agisce come semplice collante tra le immagini, ma come elemento narrativo che articola episodi distinti all'interno di uno stesso spazio (Fig.27).

¹⁰⁹ Fig.26

¹¹⁰ Filosofo e storico dell'arte francese (n. Saint-Étienne 1953). Si è occupato con particolare cura della storiografia d'arte, elaborando un'interpretazione della pittura rinascimentale incisiva e originale. Didi-Huberman parla di montaggio anacronico in *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, 2000.

Nei tritici, la dimensione temporale si articola invece attraverso la ripetizione dello stesso punto di vista in momenti diversi, producendo una duplicazione dello spazio che rende percepibile il trascorrere del tempo senza la necessità di ampliare l'inquadratura.

I *trii*, invece, non instaurano un rapporto temporale univoco, ma modulano di volta in volta il nesso tra le immagini, rendendo il tempo una variabile aperta e non rigidamente strutturata.

Il montaggio assume dunque un ruolo fondamentale nel lavoro di Massimo Vitali che può essere messo in relazione con la sua precedente esperienza nel reportage, attraverso la quale l'autore ha osservato da vicino eventi storici e politici di rilievo. Se da un lato tale esperienza ha comportato un confronto diretto con la dimensione dello shock, dall'altro ha evidenziato i limiti di una narrazione fotografica basata sull'isolamento dell'evento e sull'enfasi dell'istante decisivo. In questo senso, Vitali sembra maturare una posizione critica nei confronti di una fotografia che, pur registrando l'eccezionalità dell'accadimento, risulta essere "passiva" ad esso. Ciò che in questo viene a mancare è il processo di costruzione del senso attraverso la decomposizione temporale e il montaggio. È proprio nell'accostamento delle immagini, nella loro relazione e nella loro discontinuità, che l'autore individua la possibilità di articolare una narrazione complessa, capace di restituire non l'eccezionalità dell'evento, ma la sua dimensione ordinaria e strutturale.

In questo, il lavoro di Vitali può essere messo in dialogo con una tradizione più ampia che comprende figure come Aby Warburg, Bertolt Brecht e Jean-Luc Godard, accomunate dall'uso del montaggio come strumento critico e non solo narrativo. Warburg accosta immagini di epoche diverse per far emergere legami storici e culturali. Brecht invece usa il montaggio teatrale per creare distacco critico, e non immedesimazione. Infine, Godard monta immagini e suoni in modo "spezzato" per far pensare lo spettatore.

In tutti questi casi, l'accostamento delle immagini non serve esclusivamente a raccontare, ma a stimolare un processo di riflessione nello spettatore, attivando relazioni tra eventi, tempi e significati e sollecitando una lettura storica e politica della realtà.

V. Conclusione

L'analisi dei percorsi di Olivo Barbieri e Massimo Vitali dimostra come due traiettorie diverse possano rispondere allo stesso tema, ovvero la fotografia del paesaggio contemporaneo, attraverso approcci differenti. E di come formazione, tecnica e contesto plasmino l'osservazione del sociale e dell'ambiente. Il confronto tra i due non è dunque fine a sé stesso, ma serve a mettere in luce

strategie diverse di lettura del reale equamente significativi che emergono già a partire dalla loro formazione e dal contesto in cui operano.

Barbieri possiede sicuramente un'esperienza più radicata sul territorio nazionale, con una conoscenza internazionale indiretta attraverso mostre e confronti con altri fotografi. La sua ricerca si concentra sul paesaggio urbano e infrastrutturale ed il suo lavoro riflette una forte attenzione alle trasformazioni del territorio contemporaneo tramite una sperimentazione costante sul linguaggio fotografico. Vitali ha invece, ha una formazione internazionale derivata dall'esperienza come reporter e direttore fotografico. Questo background si riflette in un approccio maggiormente sociologico e antropologico, orientato all'osservazione dei comportamenti collettivi e delle dinamiche di gruppo. Attraverso una pratica fotografica lenta e metodica, Vitali analizza la relazione tra individui e contesto, trasformando luoghi di aggregazione e tempo libero in veri e propri dispositivi di lettura della società contemporanea.

Nonostante le differenze significative tra i due artisti è importante sottolineare alcuni punti di analogia, a partire dalla comune volontà di fotografare il reale. Obiettivo che portano a termine utilizzando tuttavia tecniche ben differenti. Barbieri fa un ampio uso di strumenti tecnici, come il focus selettivo, e di strumenti grafici, come l'inserimento di elementi vettoriali e campiture di colore. La produzione delle immagini di Vitali è invece maggiormente legata al processo analogico, anche quando mediato dal digitale, nel tentativo di mantenere una continuità metodologica e una coerenza tecnica.

Un altro elemento condivisibile è l'interesse ai luoghi caratterizzati da dinamiche di consumo e socialità. Mentre Barbieri concentra la sua attenzione sui cosiddetti "non-luoghi", come stadi, centri commerciali e infrastrutture, Vitali privilegia spazi di aggregazione collettiva, come spiagge, discoteche, impianti sciistici, parchi e piazze. Accanto alla scelta dei luoghi, anche il punto di osservazione diventa determinante per la loro lettura critica, entrambi gli artisti sentono la necessità di elevare il proprio sguardo per catturare la complessità dello spazio e delle interazioni sociali. Se Barbieri lo fa utilizzando un elicottero per avere così una visione d'insieme ed esterna Vitali lo fa attraverso l'uso di cavalletti o posizionandosi su rialzi che gli permettano di avere un punto di osservazione statico privilegiato (*il punto di vista del principe*) sulla scena.

Tale confronto non analizza solamente due artisti diversi ma due paradigmi di sguardo, uno più costruttivo-concettuale e l'altro più osservativo-antropologico. Attraverso linguaggi differenti,

Barbieri e Vitali restituiscono una lettura del paesaggio che mette in evidenza la relazione tra individui, spazio e pratiche collettive.

Pur non esaurendo il discorso sul paesaggio contemporaneo, questi due approcci offrono strumenti critici paralleli per comprenderne la complessità nel contesto italiano e le possibili modalità di interpretazione.

VI. CONCLUSIONE: Nuove direzioni della fotografia del paesaggio.

Dopo questo lungo excursus sull'evoluzione della fotografia del paesaggio a livello internazionale e nazionale, con un focus su due dei tanti possibili punti di vista, sorge spontanea una domanda: quali sono le sorti della fotografia del paesaggio oggi? Quali direzioni sta prendendo in un mondo caratterizzato da una sovrapproduzione di immagini, che circolano con estrema rapidità e facilità? Per rispondere a queste domande, è necessario considerare come siano cambiate le condizioni di produzione e diffusione delle immagini, anche solo rispetto all'inizio degli anni 2000. Oggi la produzione fotografica è più semplice e accessibile. I costi di produzione e le tempistiche di realizzazione sono nettamente inferiori. Allo stesso modo, la diffusione delle immagini è immediata grazie a internet e alle piattaforme social. Questi cambiamenti hanno stravolto le premesse che regolavano la fotografia di soli pochi decenni fa.

In primo luogo, appare difficile parlare di "nazionalità" della fotografia, poiché le influenze reciproche a livello globale si sono amplificate considerevolmente, con effetti sia positivi che negativi. Un elemento fondamentale emerso dalle biografie dei due artisti analizzati è stato il viaggio: se non troppo tempo fa la possibilità di muoversi e confrontarsi direttamente con luoghi e culture differenti era riservata a pochi. Oggi, invece, grazie a internet, è possibile entrare in contatto con il mondo intero senza nemmeno muoversi, ampliando così le fonti di ispirazione e conoscenza. Oltre all'innovazione tecnologica legata agli strumenti di ripresa, è fondamentale considerare anche i progressi nella post-produzione e nell'elaborazione digitale, fino ad arrivare all'uso dell'intelligenza artificiale (AI). Questa ondata di cambiamenti ha aperto nuove possibilità e direttrici per lo sviluppo della fotografia contemporanea, integrando e ampliando i sentieri tracciati dai predecessori.

In questo senso, alcune pratiche fotografiche continuano a inserirsi nel filone della fotografia documentaria e di denuncia, aggiornandone il linguaggio e le modalità di diffusione. Il lavoro di Stefano de Luigi (1964), ad esempio, si colloca in una linea di continuità critica, interrogando la realtà sociale e culturale attraverso progetti che riflettono sulle trasformazioni del paesaggio umano e mediatico contemporaneo. Per citare uno dei suoi lavori che si inserisce perfettamente nel discorso di questo elaborato parlerei del progetto *Il Bel Paese* realizzato nel 2009. Il lavoro si concentra sulla trasformazione del paesaggio sociale, culturale e mediatico del Paese, mettendo in luce le contraddizioni tra l'immagine idealizzata dell'Italia e la realtà quotidiana.

Le fotografie richiamano un “immagine latente”, ovvero quella traccia che si forma sul materiale fotografico prima dello sviluppo, un momento preliminare che può essere letto come una forma di memoria (Fig.29).

Il titolo si inserisce in quella tradizione già citata del Grand Tour, dell’immagine dell’Italia, sedimentata nelle fotografie degli Alinari e del Touring Club, e poi di quella rivista da Viaggio in Italia con le diramazioni dei suoi partecipanti.

“Il Bel Paese si inserisce idealmente in questo discorso: “vedere attraverso tutte le immagini precedenti e nel contempo cancellarle per avere una propria prima visione”, come auspicava Luigi Ghirri, per arrivare alla costruzione di un immaginario che sia prima di tutto in grado di veicolare un’idea del nostro Paese e delle contraddizioni che lo abitano.”¹¹¹

Il tema resta invariato, a oltre tre secoli dal Grand Tour e a circa cinquant’anni da *Viaggio in Italia*, fino alle esperienze dei fotografi contemporanei citati, a dimostrazione di una continuità che attraversa secoli di rappresentazioni del paesaggio.

Parallelamente, altri autori hanno scelto di spingersi verso una più marcata sperimentazione tecnologica, tra i quali potremmo citare Giacomo Costa (1970). Di origini fiorentine ha iniziato a utilizzare l’elaborazione digitale negli anni 90¹¹². Costa è un artista che ha sviluppato una tecnica fotografica e visiva molto originale, al confine tra fotografia, arte digitale e 3D, andando oltre la fotografia tradizionale e trasformando l’immagine in spazi fotorealistici ma inesistenti. La base di partenza, almeno inizialmente, sono le fotografie reali, che poi elabora e manipola digitalmente con strumenti come Photoshop. Già alla fine degli anni Novanta inizia a usare software di modellazione tridimensionale, analoghi a quelli utilizzati negli effetti speciali cinematografici, per creare scenari impossibili ma visivamente credibili.

“Costa non si limita a fotografare ciò che esiste, ma usa la tecnologia 3D e algoritmi per costruire mondi propri, in cui la fotografia diventa uno strumento di immaginazione visiva e di riflessione sulla condizione contemporanea”¹¹³

¹¹¹ Stefano De Luigi, *Il Bel Paese*, s.d. <https://www.stefanodeluigi.com/copy-of-blanco> (data ultima consultazione 2 febbraio 2026)

¹¹² 1996, primo uso digitale delle immagini con Photoshop negli *Agglomerati* (Fig 28). e nel 1999 vi è il passo decisivo verso l’elaborazione 3D esclusiva.

¹¹³ Tommaso Evangelista, Giacomo Costa. Estetica distopica. Tra Algoritmi e rovine, 9 novembre 2026 https://www.espoarte.net/arte/giacomo-costa-estetica-distopica-tra-algoritmi-e-rovine/?utm_source=chatgpt.com (ultima consultazione 1 febbraio 2026).

Il suo lavoro dimostra come la strada verso l'utilizzo dell'intelligenza artificiale non rappresenti una frattura improvvisa, ma piuttosto l'evoluzione di un processo avviato già con l'introduzione dell'elaborazione digitale delle immagini. Un percorso che, seppur con modalità diverse, era già presente nelle ricerche di Barbieri e di molti altri autori contemporanei.

Oggi è possibile andare oltre l'esperienza di Costa: la fotografia contemporanea si confronta infatti con strumenti basati sull'intelligenza artificiale, che ampliano ulteriormente le possibilità di costruzione e interpretazione dell'immagine. Non entrerà qui nel dettaglio delle questioni etiche e concettuali che l'uso dell'AI solleva in fotografia (quali l'autenticità dell'immagine, sulla proprietà intellettuale, sull'identità creativa dell'artista, sui *bias* culturali e sui rischi di disinformazione e sorveglianza) ma è comunque necessario riconoscerla come una possibilità concreta e attuale nella pratica fotografica contemporanea.

In definitiva, il panorama della fotografia contemporanea dimostra come le modalità di produzione e di fruizione delle immagini siano radicalmente cambiate rispetto al passato. Se i fotografi del Grand Tour e quelli del Novecento cercavano di documentare, interpretare e trasmettere la percezione di un paesaggio, oggi strumenti come la post-produzione digitale e l'intelligenza artificiale ampliano il raggio di azione del fotografo, permettendo di esplorare territori visivi e concettuali prima impensabili. La sfida non è più solo catturare il reale, ma anche riflettere criticamente sul suo significato, sulle possibilità di manipolazione e sulle implicazioni etiche della rappresentazione.

In questo contesto, progetti come quelli di Stefano de Luigi o Giacomo Costa dimostrano come l'innovazione tecnica possa dialogare con la tradizione, offrendo nuovi punti di vista sul paesaggio, sulla società e sulla memoria collettiva. Allo stesso tempo, l'evoluzione degli strumenti, dall'AI generativa alle tecnologie immersive come la realtà aumentata e il 3D fotorealistico, apre scenari fino a poco tempo fa inimmaginabili.

In conclusione, se pur trasformata dai cambiamenti tecnologici, la fotografia del paesaggio conserva in parte la sua funzione originaria di leggere, interpretare e raccontare il mondo in tutta la sua complessità, offrendo al tempo stesso nuove possibilità per sperimentare e ridefinire continuamente il rapporto tra osservatore, spazio e società aprendosi a nuovi possibili percorsi dettati da evoluzioni tecniche ancora da scoprire.

Appendice A

Intervista a Olivo Barbieri

T.N. *Viaggio in Italia* è spesso considerato l'atto di nascita della nuova fotografia di paesaggio italiano, quindi un momento di grande importanza. Le volevo chiedere: nel momento in cui ha preso parte a questo progetto, si rendeva conto della portata e dell'importanza di ciò che stava vivendo? Oppure questa consapevolezza è maturata solo in seguito? E come vive oggi questo ruolo di "precursore" che spesso le viene attribuito?

O.B. No, allora, in pratica *Viaggio in Italia* è stato consacrato, e va benissimo. Però prima di *Viaggio in Italia* c'erano state altre due o tre mostre che l'hanno un po' prefigurata, con modalità leggermente diverse o più ampie, dove c'erano anche autori che poi non sono entrati in *Viaggio in Italia*, ma che in quegli anni erano molto importanti e influenti, come Nino Migliori, ad esempio. Mi ricordo almeno tre mostre: una è *Iconicità*¹¹⁴, di cui esiste anche un piccolo catalogo — un "catalogo", diciamo, una specie di carpetta con dei fogli sparsi per ogni autore. Un'altra era stata fatta alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna¹¹⁵, ed erano due o tre volumetti che vertevano più su ciò che c'era di nuovo nella fotografia in Italia. E poi una terza, adesso non vorrei dire una cosa sbagliata, curata mi sembra dalla Palazzoli alla Galleria il Milione di Milano, che era una galleria storica che si occupava di arte moderna.

Era già un periodo in cui c'era quest'idea di scoprire che cosa ci fosse di nuovo nella fotografia italiana, c'era questa tensione. *Viaggio in Italia* è stata importante per motivi strani, almeno temporalmente per me. Io ho conosciuto tutti quelli che erano più o meno miei coetanei, anche se poi molti di questi avevano dieci o quindici anni più di me e, quando sei abbastanza giovane, dieci o quindici anni ti sembrano tantissimi. Lì ho conosciuto Mimmo Iodice, Gabriele Basilico, Guido Guidi, e per me è stato abbastanza importante. Ho conosciuto i miei coetanei, come Fossati, Vincenzo Castella: è stato importante soprattutto da quel punto di vista. In quegli anni non era così evidente che cosa fosse la fotografia, che cosa sarebbe potuta diventare, eccetera. Ed era molto importante, non essendoci tutti i media che abbiamo adesso a disposizione anche dal punto di vista

¹¹⁴*Iconicità/1. Una visione sul reale*, Padiglione d'Arte Contemporanea, Ferrara, 1979.

¹¹⁵*Fotomedia 2, Loggetta Lombardesca, Ravenna*. Fotomedia Due, ovvero della fotodecorazione oggettiva fu una mostra che ebbe luogo alla Pinacoteca Comunale di Ravenna dal dicembre '80 al febbraio '81, raccogliendo 11 autori, tra cui Luigi Ghirri, Guido Guidi, Fulvio Ventura, Paolo Gioli, accomunati dalla concezione alternativa delle loro immagini, che va oltre al valore documentario.

informativo, soprattutto a livello internazionale, incontrarsi, scambiarsi idee, capire se ci fosse un minimo di coincidenza, di interesse, di riconoscimento dei valori tra di noi.

Poi *Viaggio in Italia* è stata una cosa che è nata con modalità di scambio tra gli autori: all'inizio ce n'era un pochettino di più, poi alla fine, almeno per quanto mi riguarda, è rimasta quasi completamente nelle mani di Luigi Ghiri. Infatti, io la considero una sua creazione, dove lui ha selezionato le fotografie degli altri a sua immagine e somiglianza. Ad esempio, una cosa che io non ho mai capito bene, che ho scoperto dopo, insomma, vista dopo, e di cui non ho personalmente discusso, è la definizione in capitoli. C'erano tutta una serie di formulazioni che erano abbastanza distanti da quello che era il mio modo di sentire e di percepire. Ciò non toglie che sia stata un'esperienza importantissima, perché la nostra è stata la prima generazione, forse anche a livello internazionale e non solo italiano, che con molta consapevolezza, facilitata anche dal vivere in un Paese come l'Italia, dove gli unici due retaggi veri legati all'immagine fotografica erano gli Alinari e il Neorealismo, ha sentito forte l'esigenza di uscire da questa quinta teatrale e di vedere cosa ci fosse oltre, e soprattutto di farlo con la fotografia a colori. Perciò mi ritrovo, mi riconosco in questa operazione. Anche perché in *Viaggio in Italia* le mie sono le uniche fotografie realizzate cercando di analizzare la città contemporanea attraverso l'illuminazione artificiale, e questo conferma con una certa esattezza quello che poi è stato il mio percorso, anche se ero un po' agli inizi, perché parliamo di immagini realizzate nell'82, mentre *Viaggio in Italia* è dell'84. Poi, il fatto che sia stato per tanti anni un po' nel dimenticatoio, e che anche adesso, a livello internazionale, sia considerato uno dei capisaldi della fotografia internazionale, non può che farmi piacere.

Il problema grave non è *Viaggio in Italia*, ma che in Italia si conosce solo *Viaggio in Italia*. Se si allargasse un pochettino di più l'orizzonte, diventerebbe più interessante per noi, ma anche per *Viaggio in Italia*.

T.N. A questo punto, colgo l'occasione per chiederle: che cosa l'ha spinto verso l'uso della luce artificiale? Com'è arrivato a decidere di approfondire proprio questo aspetto? È stata una scelta principalmente tecnica, oppure più istintiva, legata a una sensibilità personale? È qualcosa che è nato quasi per caso o c'è stato un momento preciso che l'ha portata in quella direzione?

O.B. È stata in parte una scelta strategica, e anche una scelta legata proprio a una coincidenza di interessi. Strategica per due motivi: uno, perché mi ero reso conto che, allora noi dicevamo già che

ormai era stato fotografato tutto. Vedendo, ad esempio, autori come Henri Cartier-Bresson prima e Lee Friedlander dopo, mi sono chiesto: ma che cosa potrei aggiungere a quello che hanno fatto loro? Uno faceva un tipo di lavoro più fotogiornalistico e più europeo, l'altro più americano e meno fotogiornalistico, più, tra virgolette, di ricerca. Mi sono reso conto che avevano fatto praticamente tutto, ma non avevano fatto due cose: uno, fotografare a colori, e due, fotografare di notte. Mi sono reso conto che c'era un enorme spazio, un'enorme area di possibilità, e ho iniziato ad occuparmene. Poi c'era anche un altro aspetto, più teorico e culturale: si vedevano immagini bellissime, interessantissime, in film importanti, ma questa fotografia, soprattutto nella fotografia contemporanea di ricerca, non c'era. Ho capito che quello era un territorio fertile. Mi piaceva molto anche perché, vivendo in un posto come il centro della pianura padana, anche le giornate più colorate di notte e di giorno, non cambiano molto. Allora c'era tutta una serie di strategie culturali, ma anche tecniche. Poi, negli anni, ho allargato il mio percorso: ho cercato di capire la differenza tra il modo di servirsi dell'illuminazione artificiale tra Oriente e Occidente e come queste due realtà dialogano.

Un'altra cosa importante è che la modernità nasce con l'energia elettrica, con l'illuminazione artificiale, e anche la città nasce e viene diffusa grazie alla fotografia e al cinema, che funzionano entrambi con l'energia elettrica; assieme agli ascensori, che permettono di costruire edifici più alti e di raddoppiare in estensione e in durata quello che era il tempo di un giorno. Un giorno è diventato due.

Ed è nata quella che noi consideriamo la modernità, e la città moderna è stata divulgata, diffusa, spiegata e anche esaltata dal cinema e dalla fotografia. Che poi era sui rotocalchi, non nelle gallerie d'arte: la fotografia a colori, a quegli anni, non c'era (nelle gallerie).

T.N. Collegandomi ancora alle sue prime fotografie e ai primi progetti, nel suo lavoro emerge spesso una dimensione di *rêverie*. In questo senso, si nota anche un ritorno ricorrente negli stessi luoghi: a cosa è dovuto questo continuo tornare? È legato soprattutto a un aspetto emotivo, a un bisogno di sedimentare lo sguardo, o c'è qualche altro motivo?

O.B. È un sistema di misurazione: cercare di trovare delle similitudini o delle dissonanze tra luoghi a distanza di tempo, luoghi in posti diversi oppure anche ritornare nello stesso luogo è una forma di misurazione e di verifica. Si può ricollegare anche a una delle verifiche di Ugo Mulas per capire questo tipo di intenti, anche se poi lui la sottintende ma non la manifesta, perché non c'è mai una

sua fotografia dello stesso luogo; e avrebbe potuto essere una verifica in più, da fare nello stesso luogo visto a distanza di tempo, oppure con uno strumento di rappresentazione diverso, una modalità percettiva diversa. Questo è molto interessante: il fatto di rivedere le cose con uno strumento diverso da quello che le ha originate.

Io mi sono interessato alla fotografia soprattutto a colori perché era il mezzo tecnicamente più forbito per comprendere l'immagine della realtà, e poi negli anni è diventato sempre più sofisticato, con modalità diverse. A quel punto nasce l'interesse e la curiosità di capire lo stesso luogo cambiando modalità, cambiando strumento: in quale modo potrebbe essere comunicato, percepito, rilevato?

Poi c'è anche un grande cambiamento, ad esempio tornando alle illuminazioni artificiali, che negli anni si trasforma continuamente. Il tipo di illuminazione è diverso: lo stesso luogo può essere anche "rovinato". Da un punto di vista delle possibilità fotografiche, da una sistemazione più ergonomica e meno costosa dell'illuminazione, e anche dal punto di vista della credibilità per chi vive quel luogo, però la fotografia può risultare completamente rovinata.

Ad esempio, una delle mie fotografie più famose di notte, tra le prime, è *Luce* del 1982. Ho cercato di rifotografarla, ma avevano sistemato la luce: non c'era più il contrasto tra luce incandescente e luce al neon, ed era una fotografia assolutamente piatta. Mentre io cercavo i tagli di luce e l'exasperazione cromatica di De Chirico, nelle scene di piazza che fotografavo in quegli anni.

Perciò molte volte ha senso rivedere e rileggere lo stesso luogo per capire qualcosa di più, ma non necessariamente.

T.N. Un altro aspetto che viene spesso sottolineato nelle sue fotografie — in *Viaggio in Italia*, ma anche in altri progetti di quegli anni — è l'attenzione per ciò che potremmo definire, "il marginale": soggetti che si discostavano dai canoni tradizionali della fotografia dell'epoca. Alla luce di questo, le chiederei: oggi che cosa può essere considerato "marginale"? Con l'avvento dei social network, e di Instagram in particolare, la fotografia si è molto diffusa e in un certo senso "sdoganata": fotografiamo tutto, dai luoghi quotidiani fino ai piatti che mangiamo. Il campo di indagine sembra essersi ampliato enormemente

O.B. Posso dire quello che è diventato, perché noi, almeno consciamente o inconsciamente, abbiamo cercato di uscire dal neorealismo, uscendo anche un pochettino dalla tragedia e cercando di capire quello che era il tragico nella normalità. È una cosa che non facevamo solo noi, ma

parallelamente anche tutto il cinema francese di quegli anni e, poi, quello tedesco: si occupano più o meno di questo tipo di problematiche.

Poi c'è stato uno slittamento che non considero completamente positivo, ma vedo che moltissimi artisti, ma anche moltissimi scrittori e moltissimo cinema, non riescono a uscire da quello che è il circolo familiare, dall'incubo della vita in famiglia. Si fanno libri, film, progetti fotografici sul nonno, la nonna, lo zio, il papà, la mamma. È una visione talmente ombelicale che non è neanche più ombelicale: è qualcosa di più. È una specie di ossessione all'incontrario, e credo che molte volte tutte queste tematiche siano talmente poco universali da interessare semplicemente chi le realizza. Diventa un po' una specie di album di famiglia spostato in un ambiente dove riscuote molto meno successo, dal punto di vista emotivo di chi osserva.

Il nuovo campo è ancora un pochettino da indagare. Credo che avrà a che fare più o meno con l'intelligenza artificiale o con la capacità di computazione legata alla quantistica, perché i mondi veri da scoprire credo che non siano quelli legati a com'era nostro padre o a com'era nostro fratello — che, casomai, poverino, non c'è più — ma cercare di capire come ci collochiamo un po' nel resto del mondo, nel resto dell'universo.

Credo che ci sia stata una focalizzazione sempre più “spot” sulla vita, sulle persone, sulle cose, e credo che sarà il momento di allargare un pochettino lo sguardo, e di mettere in relazione le cose, i ragionamenti e le situazioni. Mi rendo conto che quello che sto dicendo è molto, molto impopolare, ma è anche un po' emotivo.

T.N. Beh, è anche positivo avere punti di vista diversi su queste cose. Non mi aspettavo che menzionasse l'intelligenza artificiale; o meglio, se ne parla molto, ma spesso è un argomento un po' demonizzato e quindi percepito in maniera negativa.

O.B. In realtà, anche la fotografia, quando è comparsa, è stata criticata e demonizzata, persino da figure illustri e molto intelligenti. Io, invece, tendo sempre a mantenere una speranza ottimistica: i guai si possono fare con qualsiasi cosa, ma le possibilità sono sempre aperte.

Credo che oggi ci troviamo un po' in *un'impasse* percettiva: faticiamo a capire l'esterno e le immagini che ci circondano. Probabilmente, una nuova tecnologia come l'IA può rappresentare uno strumento che ci aiuta a superare questa necessità di comunicazione e a sbloccare nuovi modi di vedere e comprendere il mondo.

T.N. Per quanto riguarda il suo rapporto con l’Oriente, lei ha spesso raccontato che i viaggi in quelle regioni le hanno aperto nuove “finestre” di comprensione sull’Occidente. Vorrei chiederle, più nello specifico, cosa le ha insegnato l’Oriente e in che modo questa esperienza ha modificato il suo sguardo sull’Occidente.

Come dialogano, per lei, questi due orizzonti culturali? In che senso Oriente e Occidente comunicano tra loro e restano legati all’interno del suo lavoro e del suo modo di vedere?

O.B. Prima di tutto, la Cina, soprattutto come l’ho conosciuta io durante gli anni di grandi cambiamenti a partire dall’89, era proprio una bolla temporale parallela. Era un mondo parallelo, insospettato, che esisteva e che in quegli anni era anche poco preso in considerazione. Il grande insegnamento è stato rendersi conto che, effettivamente, noi crediamo di occupare uno spazio sia mentale sia logistico-pratico enorme, e molte volte basta prendere un aereo per rendersi conto di quale sia la vera dimensione. Questo è stato un po’ uno shock, banalmente culturale.

Io, quando sono sceso per la prima volta dall’aereo, mi sono reso conto di tutto quello che c’era intorno e mi sono detto: «Ma come è possibile che, mentre noi siamo là, ci sia anche tutto questo?» Mi sono reso conto che effettivamente lì esisteva tutta una serie di regole rigidissime, legate al nostro modo di vivere e al nostro modo di concepire — se vogliamo andare dietro alle leggi della prospettiva e all’educazione comportamentale —, mentre in Cina c’era un’altra serie di regole e di ragionamenti possibili, che non erano necessariamente gli stessi. Mi sono accorto che c’era un pragmatismo applicato all’urbanistica, all’architettura, al modo di rapportarsi con le persone, assolutamente inedito per l’Occidente di quegli anni.

E poi soprattutto mi sono reso conto che molte cose che noi consideravamo uniche e importanti, in realtà non lo erano così tanto, mentre altre lo erano di più e venivano poco considerate.

Infatti, mi si è sbloccato un po’. Avevo perso un po’ la voglia di fotografare qui in Occidente, e tornando dai viaggi riuscivo a capire che avevamo ancora tutta una serie di cose da analizzare, studiare e cercare di comprendere. Se fossimo in Oriente, non ci sarebbe neanche l’Occidente, e viceversa, però sono due bolle temporali completamente diverse: viviamo in epoche diverse, spiritualmente.

T.N. E non si stanca mai quindi di andare in Oriente, a ritornare più volte negli stessi luoghi?

O.B. Prima di tutto, la Cina, soprattutto come l’ho conosciuta io durante gli anni di grandi cambiamenti a partire dall’89, era proprio una bolla temporale parallela. Era un mondo parallelo,

insospettato, che esisteva e che in quegli anni era anche poco preso in considerazione. Il grande insegnamento è stato rendersi conto che, effettivamente, noi crediamo di occupare uno spazio sia mentale sia logistico-pratico enorme, e molte volte basta prendere un aereo per rendersi conto di quale sia la vera dimensione. Questo è stato un po' uno shock, banalmente culturale.

Io, quando sono sceso per la prima volta dall'aereo, mi sono reso conto di tutto quello che c'era intorno e mi sono detto: «Ma come è possibile che, mentre noi siamo là, ci sia anche tutto questo?»

Mi sono reso conto che effettivamente lì esisteva tutta una serie di regole rigidissime, legate al nostro modo di vivere e al nostro modo di concepire, se vogliamo andare dietro alle leggi della prospettiva e all'educazione comportamentale; mentre in Cina c'era un'altra serie di regole e di ragionamenti possibili, che non erano necessariamente gli stessi. Mi sono accorto che c'era un pragmatismo applicato all'urbanistica, all'architettura, al modo di rapportarsi con le persone, assolutamente inedito per l'Occidente di quegli anni.

E poi soprattutto mi sono reso conto che molte cose che noi consideravamo uniche e importanti, in realtà non lo erano così tanto, mentre altre lo erano di più e venivano poco considerate.

Infatti, mi si è sbloccato un po'. Avevo perso un po' la voglia di fotografare qui in Occidente, e tornando dai viaggi riuscivo a capire che avevamo ancora tutta una serie di cose da analizzare, studiare e cercare di comprendere. Se fossimo in Oriente, non ci sarebbe neanche l'Occidente, e viceversa, però sono due bolle temporali completamente diverse: viviamo in epoche diverse, spiritualmente.

T. N. Okay, quindi secondo lei questa bolla che aveva percepito all'inizio si è un po' attenuata, mettiamola così?

O.B. No, è un po' nascosta, ed è ancora più grande di quello che immaginiamo, però è più difficile da reperire. Adesso non mi ricordo bene quando fosse, mi pare fosse il 2017. Ero andato a rincontrare un amico che aveva aperto una galleria in un quartiere nuovo di Shanghai, vicino al vecchio aeroporto, abbastanza vicino alla città, dove c'era un sacco di spazio, molti uffici e strutture, e lì sono nate delle nuove gallerie.

Mi ricordo che passai sulla strada principale, vidi una selva di gru e di mezzi meccanici e gli chiesi cosa stessero facendo lì. «Ah, ma niente», mi disse, «stavano costruendo un centro per studiare l'intelligenza artificiale». Nel 2017. Però qui non ne parlava nessuno: si continuava a parlare solo della Silicon Valley.

A volte è ancora importante muoversi.

T.N. Facendo invece un focus sulle domande più legate all'aspetto tecnico delle sue fotografie: lei all'inizio ha lavorato sullo studio della luce artificiale; poi è approdato quasi a un aspetto di elaborazione grafica delle immagini, soprattutto con le ultime serie. Andando però con ordine, ad esempio il tilt-shift, che è stato anche un aspetto rivoluzionario nel suo linguaggio e che poi è stato ripreso da altri fotografi, cosa cercava? Quando ha iniziato a usare il focus elettivo come strumento nelle sue fotografie?

O.B. Allora, il focus elettivo è una cosa proprio insita in quello che è la camera ottica. La camera ottica possiede già il focus elettivo: non è che lo vogliamo cercare. Quando apri una camera ottica che funziona come quella di Canaletto o di Leonardo, se l'apri in modo improprio non vedi tutto perfettamente a fuoco, come desideri che ti faccia vedere la camera ottica, con tutte le leggi della prospettiva.

Funziona come l'occhio, solo che invece dell'occhio, che raddrizza le immagini e toglie le cadute delle linee dagli edifici, lì lo fai meccanicamente, muovendo l'asse dell'obiettivo rispetto a quello del piano della pellicola, oppure del lucido attraverso cui Leonardo e Canaletto traevano le loro immagini del reale, di quello che gli interessava. Soltanto aprendole in modo improprio ti rendi conto che non tutto è perfettamente a fuoco, e c'è solo una striscia assolutamente leggibile.

Io, rendendomi conto di quello che si potrebbe definire un errore, me ne sono servito. Perché in quegli anni ero un po' stufo dall'idea che si diceva che la fotografia fosse l'immagine veritiera di qualcosa. Sappiamo benissimo che la fotografia non è l'immagine veritiera di nulla. Basta cambiare la didascalia per trasformare un pioppo: se ci scrivi "Pechino", il pioppo è di Pechino; ci scrivi "Carpi", il pioppo è di Carpi. Perciò la fotografia non dice proprio nulla di vero: è la didascalia che lo fa.

Infatti, nelle fotografie l'importante è che ci sia un titolo e una data, altrimenti diventano immagini che possono andare bene per qualsiasi cosa, e spesso sono usate appunto per qualsiasi cosa. Solo che da lì mi sono reso conto che, oltre a ottenere il risultato che volevo io — cioè considerare un'immagine come una pagina scritta, di cui io davo l'inizio di lettura —, tutto si trasformava in un plastico, in un modello in scala.

E da lì ho cercato di approfondire questa grandissima possibilità che ti dà un oggetto considerato anche un po' stolto come la macchina fotografica. Perché, diciamo, la macchina fotografica ripete

dubbiosamente quello che è davanti e non crea niente. Quindi, in effetti, con quel meccanismo si aggiungeva tutta una serie di possibilità alla visione che non si attribuivano automaticamente a uno strumento meccanico come la macchina fotografica.

T.N. Infatti, per quanto riguarda l'effetto di miniaturizzazione delle fotografie, questo viene spesso, se non sbaglio, frainteso. Qual è l'aspetto che incontra più spesso in relazione a queste immagini? Non tanto una difficoltà, quanto piuttosto il modo in cui vengono interpretate: che cosa le è stato detto più frequentemente a riguardo? E, secondo lei, venivano apprezzate di più prima o vengono apprezzate di più ora?

O.B. Ma lì è un po' difficile da dire. All'inizio è stata vista come una specie di tradimento da parte mia, perché io venivo proprio da questa sfera di fotografi, di questo movimento internazionale della straight photography, dove non si deve spostare neanche un sasso e neanche un foglio di carta, ma si deve registrare quello che ti trovi di fronte. Addirittura i nuovi topografi dicevano "metti a posto tutta l'inquadratura, poi dai un calcio al cavalletto per non essere troppo soggettivo nella tua interpretazione". Io venivo da quel tipo di pensiero, da quel tipo di scuola lì, e molti all'inizio l'hanno visto un po' come un giochetto per produrre delle immagini belle. Invece io l'ho sempre visto come uno strumento filosofico per inventare dei ragionamenti che prima non riuscivamo neanche ad immaginare. Dipende dalla coscienza e dall'intensità di sguardo e anche di pensiero di chi guarda. Questo succede sempre con le immagini. Sappiamo quello che vediamo e capiamo quello che sappiamo. Se uno non sa nulla e vede semplicemente un gioco cromatico, gli metti di fronte un Burri o un Pollock, lo considera una macchia. Il problema è quello. L'aspetto interessante però per me era che non è che tutto diventava miniaturizzato, quello era un effetto collaterale, è che cambiavano proprio i rapporti cromatici e dimensionali tra gli oggetti. Questo qui diventava uno strumento proprio di rilettura, rieinterpretazione e possibile reinvenzione del costruito, che non è una cosa banale; è una cosa che solo l'altro ti permette. però ti dà anche la possibilità di rileggere e di rivedere tutta una serie di luoghi, di soggetti e di situazioni in modo completamente inedito.

T.N. E per quanto riguarda le fotografie sulle quali ha poi deciso di intervenire in modo più grafico, quindi negli ultimi *site specific*, come, se non sbaglio, quello di Hudson, piuttosto che

altri, da cosa è nato questo intervento? È stata una forma di noia, nel senso del desiderio di distaccarsi e trovare qualcosa di nuovo, oppure un'esigenza comunicativa diversa, o altro?

O.B. No, lì era semplicemente l'idea di ritornare indietro. Avendo scoperto che c'era la possibilità di rivedere il costruito come fosse un modello in fase di progettazione, sono andato ancora più indietro. Sono andato prima all'idea di rendering, o di "render" a seconda di come lo vogliamo chiamare, oppure ancora più indietro, proprio all'idea di disegno, di progettazione. Perché, come dicevo prima, rileggendo e rivedendo il costruito con queste possibilità e con queste modalità, si può decidere effettivamente se va bene, se non va bene, se ci interessa, se lo vogliamo modificare. Ecco, una cosa importante è che non ho mai cambiato la forma degli oggetti. Ho sempre fatto solo interventi cromatici, ho mischiato negativo e positivo, ho creato delle partiture di colore, però la forma, la struttura, il telaio degli oggetti era la stessa.

Mi ha un po' stupito che questa operazione fosse considerata scandalosa, rispetto a chi invece è un grande ammiratore del bianco e nero, dove il bianco e nero fa tutte queste sottrazioni e tutti sono felici. Probabilmente non se ne sono neanche accorti: il bianco e nero è già una schematizzazione, una riduzione, e non una possibilità di aumentare quella che è l'idea percettiva. Il bianco e nero è interessante perché ti propone il telaio, lo scheletro del ragionamento del costruito, ma è interessante per quello. Il fatto di non averlo sembra quasi che ti mostri ciò che c'è sotto, ciò che non vedi. Io ho cercato di riportare questa possibilità, questa grandissima ricchezza della rappresentazione delle immagini del mondo attraverso uno studio meccanico come la fotografia, servendomi anche del colore, non solo del bianco e nero.

T.N. Forse è sempre stato legato all'idea che un fotografo debba "fare solo la foto", e che quindi distaccarsi da un altro tipo di elaborazione fosse più difficile, soprattutto in quegli anni.

Poi, non lo so... mi viene da pensare che forse lei, in qualche modo, abbia aperto una via sotto questo punto di vista, e che oggi le cose siano diventate più flessibili.

O.B. Tutti pensano che le fotografie si facciano con la macchina fotografica; invece, le fotografie si fanno con degli strumenti digitali. Per quanto riguarda chi dice: «Ma l'hai fatta con Photoshop?», io rispondo: scusa, Photoshop è uno strumento che ti permette di vedere le immagini, perché la fotografia è una matrice, e gli strumenti informatici che abbiamo sono quelli che ci permettono di comunicare con queste matrici. Se usciamo da questo ragionamento, ritorniamo a un artigianale di

fine art che, tra parentesi, in Italia non è mai esistito. Perché la grandissima qualità di stampa del bianco e nero in Italia non c'è mai stata. Perciò voglio dire: sembra che si sia perso chissà che cosa con il digitale, ma in realtà abbiamo perso una cosa che non è mai esistita.

T.N. Sì, certo. Sicuramente c'è sempre, forse, una componente nostalgica: ogni volta che arriva qualcosa di nuovo, viene percepito come un male, quasi il demonio, e ciò che c'era prima appare perfetto. Il risultato è che tutto viene un po' romanticizzato.

Rimanendo sul tema di *Sites Pacific*, ho letto in un'intervista che lei diceva che questo progetto nasce come riflessione post-11 settembre, un'esperienza che le ha cambiato il modo di guardare i simboli architettonici che ci circondano. Mi può raccontare qualcosa di più a riguardo?

O.B. Dopo l'11 settembre sembrava, come ha detto una volta parlando di un progetto che stavamo realizzando insieme Francesco Zano, quasi un gesto di disobbedienza civile. Ma la riflessione che ho fatto io sul volo era che è molto interessante l'aspetto di un oggetto volante. Quando ho iniziato, più di vent'anni fa, si aveva ancora un'idea abbastanza romantica del volo (adesso poi con i droni), però la caratteristica che ha l'uomo-oggetto volante è che inquadra sempre con un mirino, sia per fotografare sia per uccidere. Infatti, in inglese si dice nello stesso modo, *to shoot*, sia per sparare sia per fare una fotografia.

Dopo l'11 settembre però mi sono reso conto che, se tutta una serie di oggetti fortemente identitari, come erano per una città come New York, per Wall Street, le Torri Gemelle, venissero a mancare, che cosa cambierebbe effettivamente? E ho cercato di vedere il mondo come fosse un'installazione temporanea, non per sempre. Infatti, l'ho chiamato un'installazione *site specific*, ironizzando un po' su questo termine usato nell'arte contemporanea, dove si viene chiesti di produrre un'installazione *site specific* per una galleria o per un esterno; cosa che ho sempre visto con una certa diffidenza, perché andando in giro per il mondo ce ne sarebbero tante di cose *site specific* già pronte, senza neanche bisogno di farle. Probabilmente basterebbe fotografarle. Probabilmente non avrebbe neanche senso spostarle, perché basta fotografarle.

La mia idea era quella di vedere il mondo come fosse un'installazione temporanea, rendendosi conto che prima o poi tutto sparirà: le Alpi verranno consumate dalla rotazione terrestre, diventeremo una bella palla piatta e non ci sarà niente.

Ecco, ho cercato di rendermi conto e di capire effettivamente se queste cose sono così importanti oppure se sono un'invenzione spirituale dell'umanità, e ho rifotografato più di 70 città dall'elicottero per metterle a confronto e verificare se questo studio che io ho fatto sulla forma della città contemporanea ci facesse capire effettivamente se sono così importanti, se non lo sono, in che misura potremmo modificarle, in che misura potremmo anche farne a meno. Oppure no. Oppure se, effettivamente, sparendo il Colosseo spariamo metà di noi? Se non ci fosse più la Torre Eiffel, i francesi sarebbero meno francesi? Senza le piramidi, gli egiziani sarebbero meno egiziani? Oppure no, non cambierebbe nulla.

È stato un po' un tentativo di rispondere a quel tipo di domanda mettendo in linea tutti quelli che erano come tanti sintagmi di questi oggetti sparsi per il mondo: nuovi, vecchi, grandi, piccoli, importanti e meno importanti.

T.N. Le fotografie che ha realizzato negli anni le servono spesso per creare nuove serie: perché sceglie di fare questo? È una questione legata alla possibilità di riproporre i pezzi in maniera differente, oppure c'è qualcosa che le lega intrinsecamente? Ha un'idea precisa in mente prima, e poi va a ricollocare le immagini in un percorso, oppure il processo nasce in modo più intuitivo?

Cosa succede nella sua testa quando affronta questo procedimento?

O.B. Succede una cosa molto semplice: quando si realizza un'immagine, si sta cercando di realizzare un progetto nuovo, e bisogna porsi due domande. La prima è un po' "semplice": che senso ha questa immagine all'interno della mia produzione? Serve davvero, o se ne può fare a meno? Poi c'è un'altra domanda un po' più complicata: che senso ha questa immagine nella produzione di tutte le immagini che vengono prodotte nel mondo? E questo è un po' più complesso come tipo di soluzione.

Molte volte, per cercare appunto il significato, il senso dell'immagine, l'utilità dell'immagine varia da epoca a epoca, da sensibilità a sensibilità. Questo vale anche per la storia dell'arte: Caravaggio, per esempio, ci sono voluti 300 anni per capirlo, e lo abbiamo capito quando è arrivato il cinema. Io, per esempio, non avevo considerato alcune immagini del '89, nel mio primo viaggio in Cina, perché mi sembravano cromaticamente troppo esasperate, troppo finte, troppo false. Poi, in realtà, sono diventate più importanti di tutte le altre, perché in quegli anni io, attraverso l'illuminazione artificiale, cercavo di capire quali fossero le possibilità estreme del colore. Poi, con l'arrivo del

digitale, prima dell'elettronico e poi del digitale vero e proprio, mi sono reso conto che quello che avevo fatto non era assurdo, ma una prefigurazione di quello che sarebbero state poi le possibilità successive.

Perciò certe volte c'è la necessità di recuperare qualcosa che era stato un po' messo da parte, oppure qualcosa che era importante verificare se continua ad esserlo.

E poi vedo, cerco di vedere, il mio lavoro come una cosa unica, come una cosa che dialoga. Il fatto che immagini realizzate quasi 50 anni fa, con strumenti analogici come la fotografia a colori - che all'epoca era qualcosa di quasi inusabile - contengano già tutto quello che si poteva fare dopo, diventa assolutamente importante da mettere in realizzazione. Negli anni '70, realizzare una buona fotografia a colori 30x40 era un'impresa quasi industriale, serviva una grande capacità tecnica. Adesso si possono fare immagini grandi come palazzi con un telefono.

È un po' come uno scrittore che usa più o meno sempre le stesse parole e compone frasi diverse. Dipende anche un po' dalle modalità con cui si costruiscono i progetti: puoi anche dimostrare che tutta una serie di progetti e di ragionamenti, che sembrano inconciliabili, messi in relazione, rivelano delle aree del pensiero e della conoscenza che le immagini possono aiutare a capire. È una specie di automatismo.

Alcune volte, cercando una cosa, ne trovi un'altra, e ti rendi conto che alcune immagini avevano senso perché poi ne hai prodotte delle altre che ti fanno capire quello che avevi percepito ma non avevi capito.

Un aspetto molto importante del mio lavoro è stato anche quello che è venuto dopo la "sbornia" dell'idea delle periferie, dei luoghi minori e dell'uscita dai centri storici, quando fotografare un paracarro o una porta vecchia sembrava quasi un gesto rivoluzionario. Poi ci si è resi conto che questo meccanismo era diventato una super-ortodossia, e che c'era anche altro. Io ho cercato di vedere se c'era altro.

Parte del progetto *Site Specific* verte proprio sulla possibilità di verificare se, effettivamente, fuori da questa apnea culturale di quegli anni, c'era anche la possibilità di comporre dei ragionamenti sensati su oggetti che non fossero semplicemente super vernacolari. Avendo pur fatto il mio percorso sul vernacolare, credo abbastanza esaustivo, non è che rinnego quella parte: sono cose che si completano.

T.N. Le fotografie che ha realizzato negli anni le servono spesso per creare nuove serie: perché sceglie di fare questo? È una questione legata alla possibilità di riproporre i pezzi in maniera differente, oppure c'è qualcosa che le lega intrinsecamente? Ha un'idea precisa in mente prima, e poi va a ricollocare le immagini in un percorso, oppure il processo nasce in modo più intuitivo? Cosa succede nella sua testa quando affronta questo procedimento?

O.B. Da un punto di vista così astrale, no, direi di no. Voglio dire, Van Gogh è stato rovinato dalle scatole di cioccolatini. A un certo punto c'erano tutte le immagini di Van Gogh sulle scatole di cioccolatini, e Van Gogh si era impoverito, era diventato una scatola di cioccolatini.

Ecco, Instagram o altri sistemi possono fare semplicemente la stessa cosa. Lo possono fare di più, lo possono fare per più cose, ma un'immagine, dal momento in cui la vediamo, è disinnescata e non serve più. A forza di disinnescarla, poi sparisce.

E allora la mia conclusione finale è che: la fotografia non esiste, che noi non esistiamo, e anche tutti quelli che vedono le fotografie non esistono. Siamo delle bolle temporali, e essendo temporali cerchiamo di capire. Perché il vero mistero non è che cosa rappresenta una fotografia, ma che cos'è una fotografia, che cos'è un'immagine? Noi non sappiamo perché le immagini ci interessano così tanto, ci entrano così tanto dentro. Ne vogliamo sempre di più e ci lamentiamo perché ce ne sono troppe. Il vero mistero è quello.

Il segreto, il contenuto di una fotografia, è la fotografia stessa e non il soggetto rappresentato. Il soggetto rappresentato non esiste. Poi c'è questo grosso problema: la fotografia è come una carica. Una carica di energia, una carica di qualcosa che non conosciamo ancora bene. Però, come la vediamo la prima volta, quando viene vista, si comincia a disinnescare: comincia a perdere questa energia di cui tu ti approprii e, per finire, la foto viene esaurita e sostituita da un'altra immagine.

Appendice B

Intervista a Massimo Vitali

T.N. In che modo la sua formazione ha influenzato il suo lavoro? Quanto è stato determinante aver studiato in Inghilterra, in un ambiente culturale e fotografico profondamente diverso da quello italiano del periodo?

M.V. Erano anni che oggi non riusciamo nemmeno a immaginare come potevano essere. Le cose erano talmente diverse, anche il modo di studiare, il modo di vedere, non solo la fotografia. Io mi ricordo com'era la fotografia allora, essendo stato appassionato di fotografia e di macchine. C'erano degli omini che avevano un posto dove si andava a sviluppare la pellicola; in generale, comunque, la fotografia era a dei livelli bassissimi quando io ho cominciato a occuparmi un po' di fotografia.

Ero appassionato perché avevo degli amici che erano anche importanti, tipo il famoso Lamberto Vitali, che fece anche dei libri di fotografia. Lui era socio di mio padre, lavorava insieme a mio padre, e oltre a essere una persona che si occupava d'arte aveva fatto le grandi collezioni milanesi, le aveva messe in piedi lui. Era amico di Morandi.

Però la fotografia erano i grandi studi dei fotografi, tipo Aldo Ballo, che fotografava tutti i mobili, Ugo Mulas, che aveva lo studio e faceva le foto come tutti anche in studio. Era una cosa veramente così diversa, e ancora di più in Italia.

Perché sono andato in Inghilterra a imparare? Perché in Italia non c'era nessuno che insegnava fotografia, non c'era un'alternativa. Un appassionato di fotografia andava nei posti dove sviluppavano, stava lì, guardava, chiacchierava, andava nei posti dove vendevano le macchine fotografiche, guardava... però era tutto diverso.

Ora, l'LCB dove sono andato io — devo dire che non era una grande scuola, ora è diventata l'Università della Comunicazione — ma allora c'erano i figlioli di quelli che avevano il negozietto dove sviluppavano le foto, e questi mandavano i figli a studiare lì, così imparavano qualcosina di più, ma a livelli bassissimi. Poi, all'interno di questo, c'erano anche delle cose tecniche abbastanza eccezionali.

Però, in generale, la cosa era: essere all'estero, essere in un ambiente diverso dal tuo, essere in un ambiente dove la fotografia aveva una rilevanza diversa da quella che aveva da noi. Io mi ricordo che negli anni in cui andavo a scuola a Londra, andando nella metropolitana, i manifesti fotografici

che c'erano erano una cosa strabiliante. Una cosa a cui noi non eravamo abituati; sembrava di essere in una galleria d'arte perché c'erano queste foto grandi, queste pubblicità — alcune stupide, alcune spiritose — però comunque di una tecnica che da noi era totalmente impensabile.

Per noi era una cosa totalmente impensabile! Noi avevamo dei giornalini, dei pezzettini piccoli di foto; quando uno faceva una stampa grande era 18x24, e quelli che facevano fotografia un po' diversa comunque non erano così più avanti. Era un sistema veramente sottosviluppato il nostro. Mi spiace dirlo.

E certo, il fatto di essere stato a Londra mi ha cambiato la vita, perché entri comunque in contatto con gente, con situazioni, con modi di pensare diversi.

T.N. Pensa che ad oggi la situazione in Italia sia un po' più aperta? Perché da quello che ho potuto vedere lei ha un grande mercato più a livello internazionale che italiano.

M.V. Sì, io non ho mai legato con il “mondo italiano” della fotografia. Un po' perché non c'è stata l'occasione, un po' perché anche quando sono tornato dall'Inghilterra ho cominciato a fare dei reportage, delle cose che devo dire non di grandissima rilevanza, vista oggi.

E poi, a un certo punto, ho pensato che o facevo qualcosa di nuovo e di diverso, qualcosa che veramente volevo fare, o sennò era meglio lasciar perdere.

E anche lì, nel passaggio dalla fotografia “commerciale” a una fotografia un po' più evoluta, non ci sono state delle ragioni particolari, ma non sono mai entrato in grande contatto con tutti quelli che in Italia facevano la fotografia più impegnata, artistica.

T.N. Sì, forse in Italia c'è sempre questo retaggio, diciamo, che la fotografia artistica debba essere in un certo modo: che sia all'inizio il bianco e nero, di un determinato formato, con delle determinate caratteristiche, e non si sia aperta molto verso nuove sperimentazioni.

M.V. Sì, poi prima c'erano i fotografi del bianco e nero, Monti, questo gruppo così. Ma anche quando sono venuti i reggiano-modenesi, non so, qualcuno lo conoscevo, ma non eravamo così legati. Anche perché loro stavano là e io stavo un po' a Milano, un po' in Romagna, un po' a Parigi.

T.N. Sì, non ho mai avuto neanche modo... cioè, non è stata una scelta quella di non partecipare o di non essere incluso in qualcosa, ma era proprio una visione differente e basta, insomma.

M.V. Sì, e poi quando ho deciso di cambiare, di fare qualcosa di diverso con la mia fotografia, a quel punto non li sentivo già più così interessanti. Penso che Ghiri fosse morto in quel periodo, più o meno. E io ho cominciato appunto nel 1992 a fare le prime foto dal cavalletto, cioè fotografie diverse, e poi nel 1994 ho iniziato con le spiagge. Sì, io conoscevo, andavo, chiacchieravo con alcuni del gruppo di *Viaggio in Italia*, però era così... non lo so.

E niente, poi quando ho deciso che dovevo fare una fotografia diversa, a quel punto mi sono messo e sono stato per conto mio.

Certo, e su questa scelta di fare una fotografia diversa, c'è stato un momento di epifania in cui ho detto, non lo so, voglio andare in questa direzione? No, è stata una cosa graduale, una necessità.

Come ho deciso di lasciare quello che avevo fatto fino a più o meno i 50 anni e dire: “adesso cambio tutto”?

Cambio tutto perché, comunque, non seguivo cosa facevano a Reggio Emilia, ma seguivo cosa facevano in America, Germania, Inghilterra; per cui tutte le mostre dei fotografi che poi sono diventati più importanti, le vedevo, i libri li vedevo.

La famosa mostra sulla fotografia che ci fu al Pecci, quella dell'inglese... come si chiamava? Quella è stata per l'Italia, anche se nessuno l'ha mai presa in considerazione, ma è stata la prima volta che l'Italia ha visto una fotografia diversa.

La fotografia diversa la vedevo già altrove: la serie dei ritratti di Ruff, l'avevo già stampata nel cervello, mi veniva da piangere.

Ed ero andato da qualche parte a vedere... non mi ricordo dove, ma ero andato a vedere i ritratti di Ruff, che secondo me sono stati un punto importante della fotografia contemporanea. Per cui da lì io comunque vedevo i formati, le dimensioni, il bisogno di cambiare la fotografia. E se devo dire, io ho preso da lì.

T.N. E a proposito del suo modo di intendere la fotografia, e in particolare dell'uso del grande formato: torna spesso l'aneddoto secondo cui avrebbe iniziato a usare il grande formato dopo il furto di tutte le sue macchine fotografiche. Inizialmente quindi fu una scelta quasi obbligata, ma in seguito divenne una decisione consapevole e metodologica. Questa scelta, in che modo le ha influenzato o le ha dato qualcosa, sia sul piano dello sguardo sia su quello del processo fotografico?

M.V. Certo, perché io volevo comunque vedere di più. Per cui la posizione della macchina, il grande formato, la stampa grande, facevano parte di un ragionamento unico. Poi è successo che mi hanno rubato le macchine, ma le altre erano sempre 6x12, io lavoravo con la 6x12 e con la 10x12, e poi avevo preso un Derdoff così che tenevo nella valigia. Però già l'idea di fare delle foto più precise, più studiate, un pochino ce l'avevo già.

T.N. E cos'è che le dà il grande formato che altre tipologie di formato non le possono dare?

M.V. Il grande formato mi dà il dettaglio. Il mio interesse è nella gente, però io questa gente la voglio vedere in tutti i dettagli. Dato che poi il mio interesse sono forse le spiagge, sono forse le discoteche, ma fondamentalmente il mio interesse è la gente: come si pone, chi è, cosa pensa, come cambia. Quello è il mio interesse; è più sociologico e antropologico che artistico. Per cui, per fare un discorso sulla gente, io voglio vedere tutto.

Un po' l'hanno fatto il gruppo dei tedeschi, ma non al 100%, diciamo al 90%. Loro erano più artisti, e forse il mio approccio era un po' più antropologico, sociologico. Però io mi ricordo esattamente che comunque partivo sempre da macchine di una certa dimensione; non partivo da 35 mm. Le Leica le avevo già vendute anni prima, anzi ero già andato a venderle a Londra.

Però poi, alla fine, io sono sempre stato abbastanza appassionato dalla tecnica della fotografia; mi ha sempre in qualche modo appassionato. Per cui il fatto di fare una fotografia di grande formato, in cui tu devi avere tutto a fuoco... per me è una complessità di situazioni tecniche che mi hanno sempre appassionato. Al di là di quello che poi c'è sulla fotografia in sé, sento un po' una sfida tecnica, e questo mi piace perché la fotografia è anche tecnica. Il fatto di avere tutto perfetto, dove tu puoi vedere l'orologio di quello che sta a 50 metri, mi appassiona.

T.N. L'aspetto umano-sociologico è molto presente nelle sue fotografie tanto quanto l'ambiente, il luogo in cui vengono scattate. Quindi, mi chiedevo, quando lei decide di scattare una fotografia è il luogo che determina il soggetto o viceversa?

M.V. Sì, certo, capisco la tua domanda. Evidentemente queste cose vanno un po' insieme, anche perché quando guardi i dipinti rinascimentali, ovviamente le figure sono preponderanti, ma il paesaggio ha una sua forza e una sua ragione; cioè, non è mai casuale il paesaggio. Non è mai messo a riempire dei buchi. Il paesaggio ha un'importanza notevole, per cui è un po' da lì che ho preso, evidentemente.

Certo, a me interessa la gente, mi interessa quello che fa, come cambia... però mi interessa anche dov'è questa gente. Se no potrei andare a casa di ognuno di loro, metterli sul divano e chiedergli: «Ma voi cosa fate la sera? Guardate la televisione?» No, ovviamente io la gente la preferisco immersa. Anche perché fa parte della nostra tradizione artistica avere la gente nel paesaggio.

Poi il paesaggio è anche un po' contraddittorio, perché ovviamente tu metti insieme il bello e il brutto, lo spettacolare e il banale. Tutte cose che poi ti gestisci man mano. Una certa fotografia ha sempre prediletto un paesaggio un po' banale, un po' noioso; per cui, ovviamente, quando vedo un posto, anche io sono un po' spinto da tutto quello che ho nella testa, che è stato fatto nella fotografia. Per cui il paesaggio banale non mi spaventa, come il paesaggio spettacolare non mi attrae più di tanto. Devi un po' ballare tra una cosa e l'altra: alcune foto si giovano di paesaggi spettacolari, alcune foto si giovano di paesaggi banali, bisogna stare un po' in bilico.

Certamente, più che altro le mie fotografie negli anni hanno testimoniato un'evoluzione delle persone, un cambiamento delle persone, e con esse anche dei luoghi. Per forza di cose ci sono anche quelli, non era insito nella mia volontà di indagine, ma è una cosa che c'è.

È una cosa che c'è, e secondo me i paesaggi cambiano meno delle persone. Le persone, dal '94, negli ultimi trent'anni... io vorrei farti vedere le persone una a una. Le persone sono cambiate in maniera drammatica. I paesaggi, sì, certo, qualcosa cambia. Però secondo me il cambiamento del paesaggio è ovviamente molto più lento. Io sono stato anche l'estate scorsa a Rosignano, che è uno di quei posti dove continuo ad andare, perché non è possibile non andarci, e alla fine la fabbrica è sempre lì, il paese è sempre lì. Forse per vedere i cambiamenti del paesaggio uno dovrebbe occuparsi solo del paesaggio, ma dato che io il paesaggio lo vedo meno, per me i cambiamenti veri sono nella gente.

T.N. Mi sembra anche di poter dire che, per lei, non so se sia un cambiamento tanto positivo, quello delle persone...

M.V. (ride) Chi siamo noi per dire? Negativo o positivo? Ma è cambiato, è cambiato in maniera drammatica. Io dico sempre: sono cambiati perfino i colori degli asciugamani, ci sono certi colori che trent'anni fa c'erano e oggi non esistono più. Non solo i costumi, i tatuaggi, i telefonini, i palestrati... il modo di stare insieme della gente. Ma anche le cose più semplici: i colori sono cambiati. Perché? Perché non li fanno più. Chi produce le stoffe fa uscire del materiale diverso da quello di trent'anni fa, e questa è una cosa che veramente... uno

non penserebbe: un asciugamano rosso era rosso trent'anni fa, ed è rosso ora. No, è un rosso diverso. Mi dispiace.

T.N. A questo punto, visto che parlavamo di colori, le farei una domanda più dal punto di vista, per così dire, “tecnico” delle sue fotografie. Nel suo libro *Massimo Vitali Fotografo* vi è una sua citazione in cui dice: “Io non sono interessato all’abbellimento o all’intervento”, sempre in relazione alle fotografie ovviamente, ma piuttosto a prelevare elementi della realtà. Partendo da questa sua affermazione, vorrei chiederle: cosa pensa dell’elaborazione digitale? Ovviamente anche nelle sue fotografie c’è della postproduzione, ma cosa pensa di un intervento più invasivo?

M.V. Intanto, la post-produzione delle fotografie c’è dal ’900. Ovviamente tu la devi usare in maniera tale che ti aiuti a vedere la realtà, non a crearla. Anche perché quando fai, che ne so, una lastra 20x25 e poi la sviluppi, chi la sviluppa magari quel giorno li ha litigato con la moglie e l’ha lasciata un minuto di più... Già incominci a entrare in situazioni incontrollabili.

Non è che io oggi col digitale faccia cose diverse da quanto non facessi 20-30 anni fa, perché qualcosa va sempre fatto. Poi, se tu pensi a quando ho iniziato a usare la pellicola 20x25 in Italia – cioè, in Italia anche in America si poteva solo comprare la pellicola a luce artificiale – il risultato andava filtrato per far sì che la pellicola a luce artificiale avesse i colori corretti. Per cui uno deve sempre fare dei cambiamenti anche con la pellicola.

Poi, fino a un certo punto, si stampava con l’ingranditore. Con l’ingranditore c’era una carta che dava un certo risultato, un’altra carta che ne dava un altro. La Kodak continuava a cambiare carta, eccetera, eccetera. Poi si è passati a fare le stampe con la Lightjet: la Lightjet era una macchina dove metti un file e stampa direttamente su carta fotografica. Anche lì, la scansione introduceva altri problemi tecnici. La carta che andava sulla Lightjet era di un certo tipo. Siamo sempre stati abituati a cose che cambiavano.

La tecnica è sempre cambiata, e l’idea è quella di cercare di essere il più veri possibile. Io non credo che una foto sia più bella se tu cambi un colore o fai dei cambiamenti. Non è quello il mio interesse. C’è gente a cui interessa fare le foto belle? Benissimo, allora fallo: tramonto, alba... poi la fa, cambia i colori. Alla fine, puoi cambiare tutto in una foto.

Il mio problema è quello della gente, e io la gente non la posso cambiare, e non voglio cambiarla, perché la voglio vedere quella gente. Non voglio trasformarla in qualcosa di convenzionalmente

bello. Io sono un grande nemico della famosa street photography, quella cosa per cui se un giorno esci con la tua macchina fotografica e trovi una cosa eccezionale, hai fatto una bellissima foto. Se trovi un asino viola che salta, hai fatto una bellissima foto. No, hai fatto una foto di una cosa che può essere interessante o meno, ma non è quello. A me non interessa l'asino viola, a me interessa tutto quello che succede intorno.

Per cui anche quando lavoravo con la pellicola, sono sempre stato costretto a pensare: com'era il posto dove fotografavo e come cercare di renderlo, nel mio lavoro, il più normale, il più vero possibile. E oggi col digitale è uguale. Oggi con il digitale faccio qualche foto in più di quante non ne facessi con la pellicola, perché ovviamente hanno anche un costo differente.

Con la pellicola, anche lavorando 20x25, fai il conto: mezzo pacco, ovvero 5 foto 20x25, e già erano qualche centinaio di euro. Poi andavano sviluppate, poi dovevano essere fatti i provini, poi le scansioni, poi ritoccati i puntini, ecc. Ogni foto praticamente costava quasi 1000 euro a scatto. Per cui non è che facessi 10 scatti al giorno, perché economicamente non era sostenibile.

Ora, ad esempio, mi trovo ad aver messo a posto l'archivio delle pellicole, che sono 25 anni di lavoro: sono 4900 scatti, compresi quelli mal fatti, mal riusciti, sviluppati male, caduti per terra. Per un fotografo normale è nulla: 4900 scatti uno li fa in una settimana, questi sono 25 anni. Però a me ha dato una grande forza, mi consente di lavorare meglio, specialmente quando lavoro con un archivio. Mi ha reso il lavoro più semplice e anche più interessante.

T.N. In merito a quanto detto c'erano effettivamente due punti che volevo approfondire, uno è proprio relativo all'archivio, nel senso come mai hai deciso di includere in questa suddivisione che ha fatto online anche gli scatti venuti mali, inediti eccetera eccetera, perché questa sistemazione, perché voler poi sistemare tutto a posteriori dentro un archivio, oltre ovviamente probabilmente alla praticità di avere tutto catalogato, c'è dietro qualche altra scelta?

M.V. Intanto io non sono per la "bella foto". Allora, se durante una sessione esco, vado, faccio delle foto... alcune non vengono bene, in alcune la gente è messa male, in altre entra della luce... va bene, le vediamo! Io le ho fatte queste foto, fanno parte del mio lavoro: le ho fatte, ho fatto una scelta, però ci sono.

Certo, se tu lavori come qualunque fotografo con piccolo formato, 20.000 foto l'anno, è ovvio che devi fare delle selezioni e ragionare in maniera diversa. Ma io vorrei che il mio lavoro fosse tutto

preso in considerazione; vorrei che tutto facesse parte del mio lavoro. Anche le volte in cui la gente non era nel posto che avrei voluto, o quando ci sono stati problemi – come quello dello sviluppatore che ha litigato con la moglie e ha sviluppato male – tutto questo fa parte del mio lavoro.

T.N. Per lei queste fotografie hanno valori diversi?

M.V. No, non hanno valori diversi, anche perché magari un giorno uno può dire: “Ah, ma è interessante questo colpo, questa luce che è entrata quando hai tirato il volé”, anche se tecnicamente hai sbagliato. Non lo si sa mai.

T.N. E rispetto al suo modo contemplativo, più “lento” di scattare le fotografie, perché adotta questa metodologia? È una presa di distanza volontaria rispetto al reportage?

M.V. Certo, perché io facevo malissimo il reportage, per cui ho dovuto cambiare.(pausa) Probabilmente le mie foto da reportage, che tra l’altro ho nascoste in un armadio segreto a cui nessuno può accedere, non erano il meglio. Cioè, non erano quello che avrei voluto. Così ho trovato un mio modo di gestire la fotografia, che include anche la lentezza, lo scoprire piccole cose. Probabilmente, se fossi stato un grande fotografo di reportage, l’avrei fatto diversamente, ma non lo sono mai stato. Sono stato un pessimo fotografo di reportage, perciò ho dovuto fare con quello che avevo a disposizione.

Comunque, anche il mezzo che uso è lento, ma l’ho scelto apposta: anche con un mezzo veloce non avrei fatto cose fantastiche.

Certo, uno in un posto fa qualche foto, però rispetto a tanti altri fotografi di reportage io non mi sentivo all’altezza. Mentre ora mi sento all’altezza.

T.N. Ed è soddisfatto?

M.V. Sì, soddisfatto dalla mia lentezza.

T.N. Il momento preciso nel quale decide di scattare è dettato da qualcosa oppure è una cosa più sistematica? Ho letto che all’incirca magari scatta ogni mezz’ora...

M.V. Lo scatto ogni mezz’ora era solo un’idea del primo giorno, ma poi ho visto che non funzionava granché. Ok. Quando sono sulla piattaforma o su un rialzo – non devo sempre avere quattro persone che montano – una volta che ho messo tutto a fuoco, le cose vicine sono a fuoco,

le cose lontane sono a fuoco, dove tutto funziona tecnicamente... allora lì comincio a osservare le situazioni, a guardare cosa succede. Ovviamente, se sono lì vuol dire che c'è già qualcosa che mi interessa. Però succedono delle cose per cui l'interesse diventa un po' più palpabile.

Se vedo uno sguardo di una persona in un certo punto, un movimento di un altro in un altro, continuo a esplorare, a scannerizzare tutta la situazione finché non trovo un momento in cui c'è una buona situazione. Anche perché poi le cose che vedo io nessuno le nota, o forse ogni tanto qualcun altro sì, qualche cliente...

T.N. Nel senso che pensa che il pubblico non recepisca tutto quello che vede lei?

M.V. Non lo so, la gente... Secondo me, chi compra le foto vuole i colori in un certo modo, si accontenta di poco.

T.N. Una visione più estetica, forse? Sì.

M.V. Però io guardo micro-dettagli, incroci, piccole cose che vedo... Qualche cliente, devo dire, magari dopo 5 o 6 anni mi incontra e mi dice di aver notato dettagli che prima non aveva mai visto. Per cui alla fine passa anche questo, non è che questa mia attesa sia inutile. Serve.

T.N. Quindi lei vuole passare qualcosa di preciso al pubblico o lo fa per sue esigenze? E se il pubblico coglie quello che deve cogliere, bene; altrimenti va bene un'interpretazione più libera?

M.V. Sì, diciamo che penso che in generale le mie fotografie non siano veramente capite. Ma basta che le capisca io, non c'è problema.

T.N. Quindi alla fine lo fa per un'esigenza sua, non tanto per voler trasmettere anche se certamente vi è anche quell'aspetto...

M.V. Certo, vorrei trasmettere qualcosa, e poi se capiscono, capiscono; se non capiscono, non mi importa. Hanno speso dei soldi per nulla.

T.N. Ok, grazie. Quindi chiudiamo un attimo il discorso sul tuo approccio al pubblico... Volevo invece chiederti qualcosa sul collezionismo: hai notato differenze tra il collezionismo italiano e quello internazionale nel modo in cui il tuo lavoro viene percepito e apprezzato?

M.V. Allora, il collezionismo italiano non è mai esistito. Ti posso citare dei casi in cui, quando feci le prime foto – e ne facevo anche in formato più piccolo – le prime foto che facevo avevano già un

numero di edizione. Una delle cose che io faccio, e che i tedeschi facevano, e che gli italiani non facevano, era quella di edizionare le foto. Io sono partito già con le foto edizionate. Io so esattamente chi ha comprato, la grandezza della foto, è tutto catalogato. Mi ricordo le prime 3-4 foto, le stampavo anche piccole e costavano 800.000 lire, circa 400 euro. Mi ricordo che un signore mi diceva: “Eh no, 800.000 lire è troppo”. Poi, man mano che le foto salivano di prezzo, lui diceva: “Eh no, ma se me la fai un po’ meno?” No, tu la potevi prendere a 800.000 lire, non l’hai voluta e adesso costa 10.000 euro. I prezzi sono aumentati, e questo signore non ha mai comprato una foto.

Oggi in Italia, al contrario di qualche anno fa quando le foto non si vendevano, secondo me tra i 4.000 e i 6.000 euro si possono vendere delle foto. Naturalmente io ho dei prezzi totalmente fuori mercato; in Italia vendo pochissime foto. Però negli ultimi 2-3 anni c’è un minimo di interesse. Capisci cosa voglio dire? Io fondamentalmente le foto le ho vendute in America, le ho vendute in Francia per un certo periodo, in Belgio per un altro periodo, cioè vanno a cicli. Ho avuto momenti in cui in America vendevo tante foto, in maniera spropositata, tipo 5 foto a settimana per un anno e mezzo, incluse le vacanze di Natale. Sì, tante. Costavano meno, però era un volume allucinante. Gli italiani ora cominciano: è iniziata un po’ questa cosa, ora va molto la partecipazione, ma alla fine la gente vuole i ritratti. Quelli un po’ più furbetti hanno portato all’estremo il lavoro di Settimio Benedusi. A questa cosa io sono sempre stato super favorevole. Penso sia un’idea davvero ottima, ma è entrata un po’ nella testa della gente. E la gente, alla fine, ha capito che se ci sono dei ritratti di gruppi di persone in situazioni particolari possono anche spendere dei soldi. Ora Benedusi vende fotografie a 300-500 euro, ma c’è gente disposta a spendere come per una mia fotografia per avere un ritratto, un gruppo, una cosa che è a metà tra il mio modo di lavorare e quello che vogliono loro. È una cosa che il mercato ha tirato fuori. Me l’hanno chiesta, l’ho fatta, e ora vedo che è sempre più richiesta. Quattro nel giro di un anno, forse anche tre... ma c’è comunque una strada. Il mercato italiano è disposto a spendere per qualcosa di più personalizzato.

T.N. E su questo pensa che siano più interessati alla persona piuttosto che al soggetto? Ovvero siano più interessati ad avere una fotografia di Massimo Vitali a discapito del soggetto?

M.V. Mescolano. Perché occasionalmente la foto che faccio io non è una foto qualunque, come un ritratto in studio. C’è magari la spiaggia, il gruppo di persone, ecc., ma all’interno di tutto questo

c'è anche un gruppetto dove ci sono loro, o dove invitano gli amici, il critico d'arte. Fanno le loro cose, e per la prima volta vedo che c'è un certo fermento.

Tutto è cominciato con un signore a cui il suo architetto aveva fatto comprare una vecchia foto di Riccione. Lui è stato il primo. L'architetto gli ha consigliato di farsi fare la foto nello stesso posto con loro due dentro. L'idea ha funzionato. Devo dire che la foto è molto bella, sia l'originale di Riccione sia quella attuale. Al suo interno ci sono inoltre dei rimandi incredibili, perché nella prima foto c'è, in fondo, una carrozzina con un bimbo dentro, e il bambino nella carrozzina è il bagnino della spiaggia di oggi. Ci sono tanti rimandi e non è per niente banale.

Sono molto contento di questa foto, devo dire. Anche perché la gente di oggi si presenta in un certo modo: loro si presentano in maniera molto seria, e gli altri sono tutti un po' così. E ha funzionato. Dopo, altre persone che hanno visto questa foto la vogliono a loro volta, e ora ne ho altre 3 da fare da qui a questa estate. È una specie di trend che si sta sviluppando.

T.N. Trend tutto italiano?

M.V. Trend tutto italiano! È la prima volta, devo dire... anche perché in Italia fino a 4 o 5 anni fa non ho mai venduto una foto. E non solo: non sono mai stato nemmeno parte della fotografia italiana. Non so come dirlo. Io non conosco un critico italiano. Non l'ho mai visto.

T.N. E appunto, pensa sia una questione solamente legata al budget delle fotografie o a un'incomprensione? Se se l'è chiesto...

M.V. Non lo so. A prescindere, direi che il collezionismo in Italia è sicuramente debolissimo e devo dire praticamente inesistente. Io avrò venduto in tutta la mia vita 5 o 6 foto, mentre all'estero migliaia.

T.N. Pensa sia dettato anche dalle dimensioni importanti delle fotografie? Ci sono tanti privati che le prendono o anche istituzioni?

M.V. Assolutamente, in Italia solo privati. Io sono stato costretto a dare una foto al MAXXI, ma hanno pagato il costo della stampa; non è stato un accordo economicamente funzionante. All'estero, tutte le gallerie che hanno acquistato i miei lavori hanno acquistato al prezzo vero.

L'Italia è così, ma è vero che io sono sempre rimasto un po' fuori dal mercato (italiano) perché i miei prezzi non sono italiani. E anche perché non ho mai fatto parte della fotografia italiana. Io non

faccio mai parte di questi “gruppi”, ma non sono così dispiaciuto. È così, è una constatazione. Preferisco vendere una foto all'estero che venti in Italia e far parte di un gruppo della fotografia italiana. Mi va anche bene così.



1. Olivo Barbieri, *Lugo*, Ravenna 1982



2. Olivo Barbieri, *Alessandria* 1983



3. Olivo Barbieri, *Grenoble*, France 1982



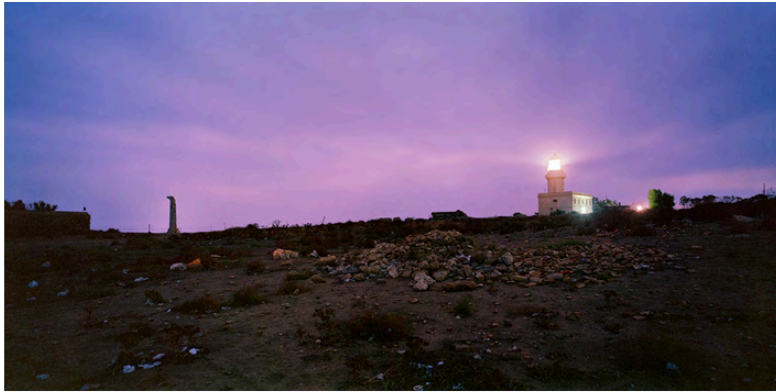
4. Barbieri Olivo, Canton. China, 1998



5. Olivo Barbieri, Beijing New Railway Station, China 1996 Maxii



5. Olivo Barbieri, Beijing Old Railway Station, China 1991



6.Olivo Barbieri, Hera Lacinia, Crotone 1987



6.Olivo Barbieri, Turbigo, Milano 1995



6.Olivo Barbieri, Capri 2013



7. Olivo Barbieri, Bologna 1999



8. Olivo Barbieri Centri commerciali sulla via Emilia 1999



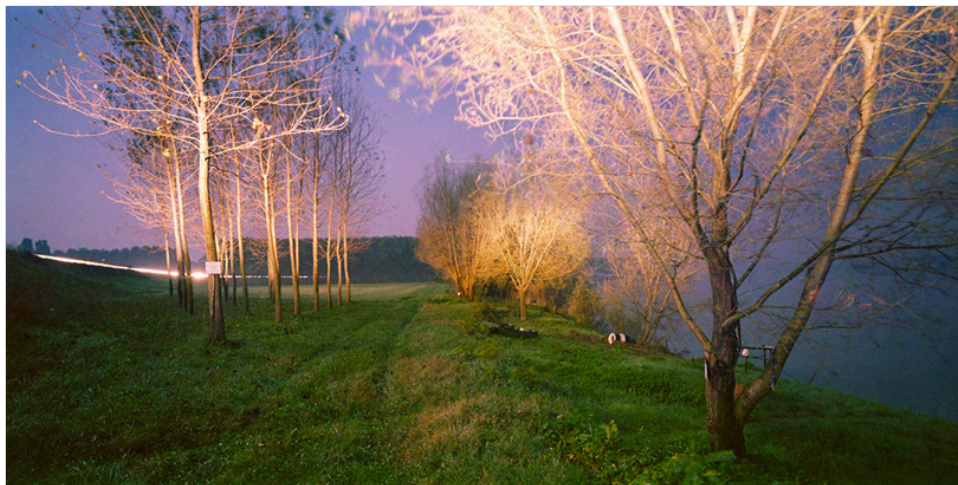
9. Tribunali, Palermo 2000



10. India, Old Dheli 1999



11. Olivo Barbieri, Ficarolo, Rovigo 1986



12. Olivo Barbieri, Sailletto, Mantova 1986



13. Olivo Barbieri, Sailletto, Mantova 1986



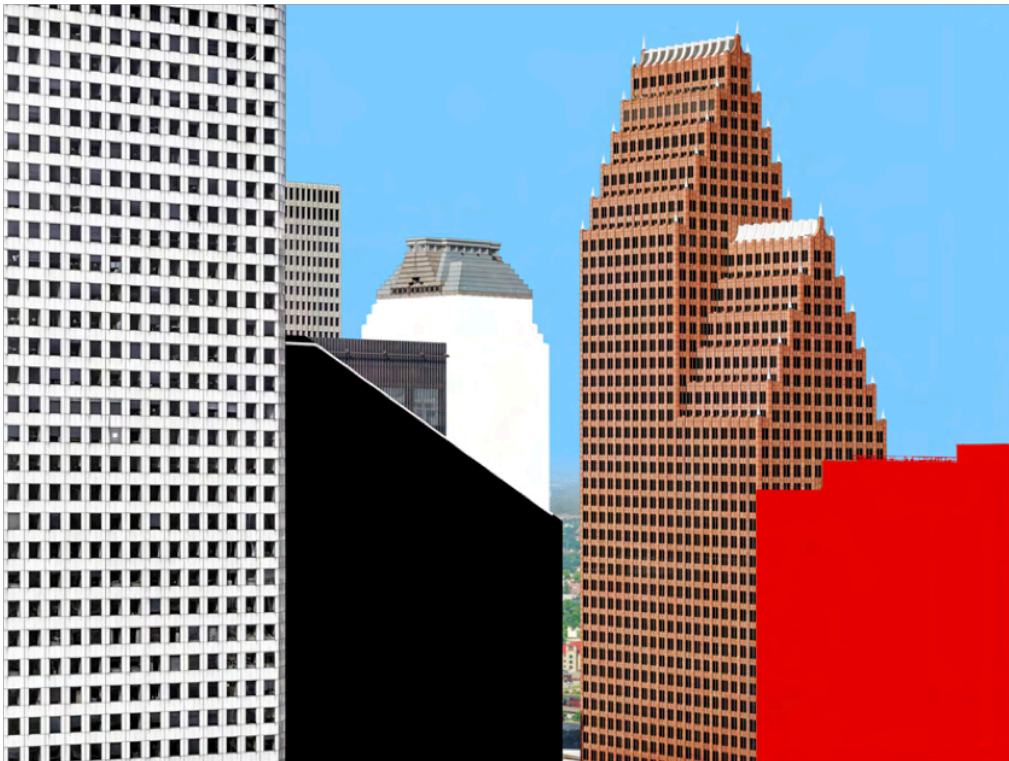
14. Olivo Barbieri, Brescia, site specific_2003



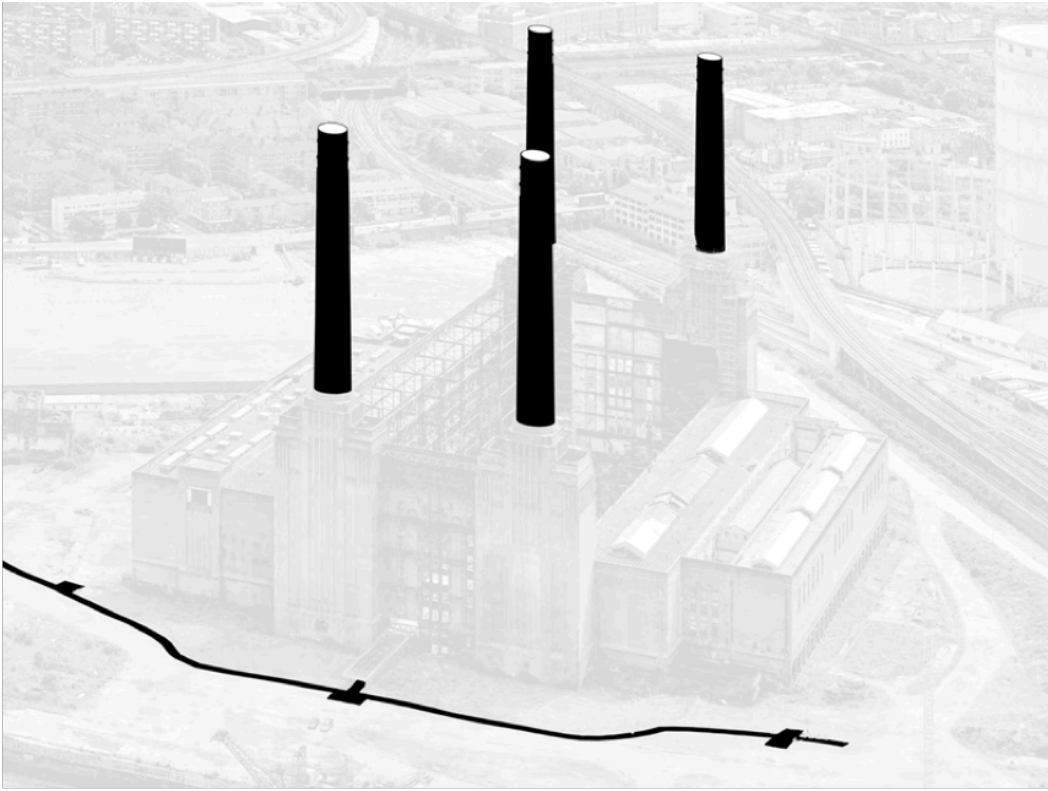
15. Olivo Barbieri, Milano, site specific_2009



16. Olivo Barbieri, Chicago, site specific_2010



17. Olivo Barbieri, Houtson, site specific_2012



17. Olivo Barbieri, London, site specific_2012



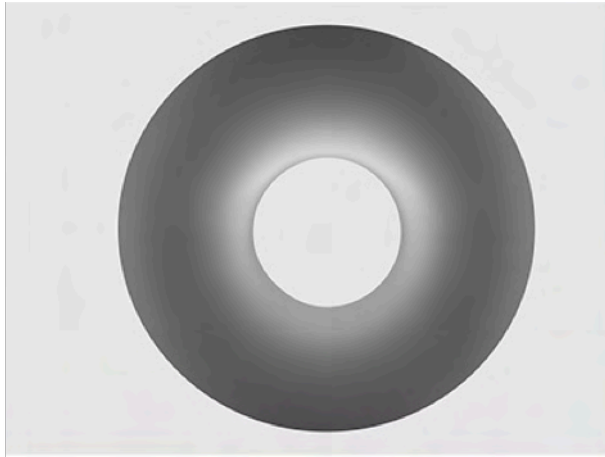
18. Olivo Barbieri, Modena, site specific_2008



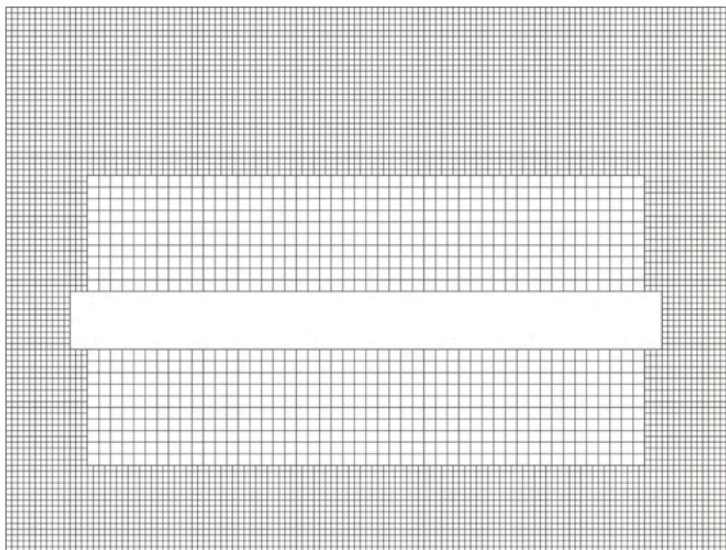
19. Alps geography and people 2012



20. Olivo Barbieri, The Waterfall Project, Niagara Falls, Canada-USA 2007



21. Olivo Barbieri, Los Angeles CA 2017



22. Hamburger Monument #3 after Mark Rothko White Center 1957
LACMA Los Angeles 2017

23. Mark Rothko, White Center 1957 LACMA
Los Angeles 2017



24. Massimo Vitali, *Marina di Pietrasanta*, 1994



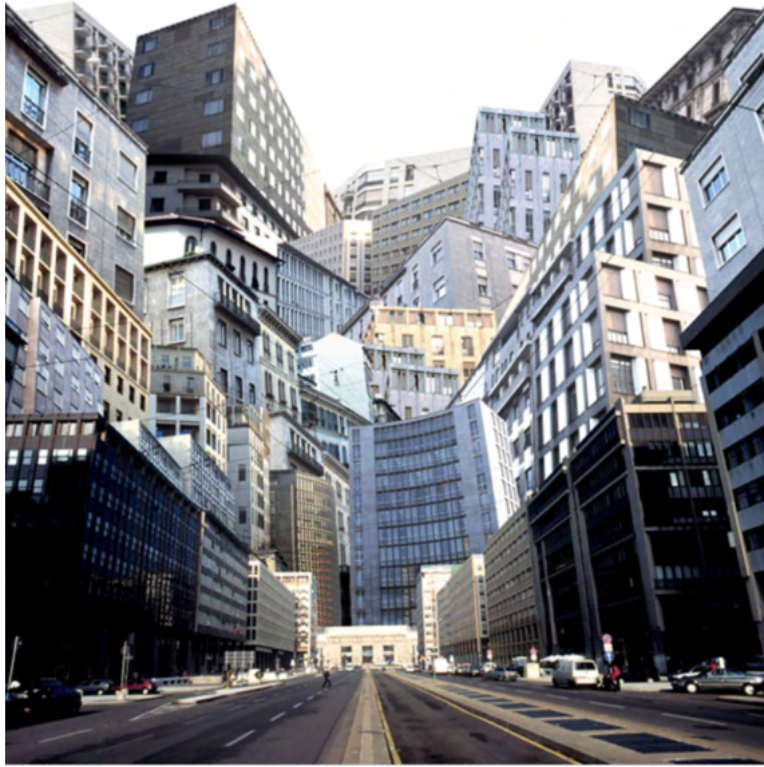
25. Massimo Vitali, *Picnic allée Jardin de Luxembourg*, 2000



26. Massimo Vitali, *Plague de la Faviere* (diptych), La Lavandou, 2000



27. Massimo Vitali, *Playa Las Catedrales*, Ribadeo, 2011



28. Giacomo Costa, n.1 *Agglomerato*, 1996



29. Luigi de Stefano, *Il Bel Paese*, 2023

Bibliografia

BARBIERI OLIVO, *Ersatz Lights: Case Study 1 East West*, catalogo della mostra (Villa Manin, Passariano ,UD; 5 maggio - 26 luglio 2015), Hatje Cantz Verlag, Germania, 2016.

BARBIERI OLIVO, *Immagini 1978-2014*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI - Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, 29 maggio - 15 novembre 2015), a cura di Fabiani Francesca, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, 2015, pp. 6-33.

BARBIERI OLIVO, *Site Specific*, con Phillips Christopher, Aperture, NY, 2013, pp. 6-10.

BARBIERI OLIVO, *Viaggi in Italia, 1982-2009*, catalogo della mostra (Palazzo Foscolo, Oderzo (TV), 3-25 luglio), a cura di Zannier Sabrina, Sinetica, Brescia, 2010, pp. 11-33.

BARBIERI OLIVO, *Virtual Truths*, catalogo della mostra (Lugano, Galleria Gottardo, 2001), a cura di Paolo Tognon, testi di Jon Bird, Paola Tognon, Silvana Editoriale, s.l., 2001.

BERNARDINI PAOLO LUCA, *Pittura, paesaggio, Paese: la costruzione artistica dell'identità italiana*, "Frontiere", 11 aprile 2025.

BERTAGNA, ALBERTO (a cura di). *Paesaggi fatti ad arte*. Collana "Quodlibet Studio. Città e Paesaggio". Macerata: Quodlibet, 2010, pp. 160.

BERRINO, ANNUNZIATA; BUCCARO, ALFREDO (a cura di). "Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio", Tomo I: Costruzione, descrizione, identità storica, Napoli [Old and New Media for the Image of the Landscape: Construction, Description, Historical Identity]

CANALI FERRUCCIO(a cura di), *Annali di storia dell'urbanistica e del paesaggio*, "Urbanistica per la villeggiatura e per il turismo nel Novecento", Emmebi Editore, Firenze, 2016, n.3

CORTELLESA ANDREA, *Colosseo, Moebius*, Milano, 2024, pp.11-29.

FRONGIA ANTONELLO, *Il paesaggio della crisi di Walker Evans 1928-1938*, In "Paesaggi fatti ad arte", ALBERTO BERTAGNA Bretagna (a cura di), Collana "Quodlibet Studio. Città e Paesaggio", Quodlibet, Macerata, 2010 pp. 87-97.

FRONGIA ANTONELLO, SERENA TIZIANA, *Fotografia e ambiente. Introduzione*, “monografico · rivista di studi di fotografia RSF”, n. 11, 2020, p. 19.

GASPARINI, LAURA. “Walker Evans. Italia: le radici americane della fotografia italiana dal dopoguerra a oggi”, Silvana Editoriale, Milano, 2016.

GIBLETT ROD, TOLONEN JUHA, *Photography and Landscape, Photography and Landscape*, intellect Bristol, UK / Chicago, USA, 2012

KELSEY ROBIN, *Archive Style: Photographs and Illustrations for U.S. Surveys, 1850-1890*, University of California Press, California, 2007

MAGGI, ANGELO, *Paesaggio italiano e fotografia: storia e identità visiva di un territorio*. “Paesaggi e storia”, 2012, pp. 129-145.

MAGGI MARCO, TESCARI VEGA, «Credo che esista solo la letteratura». *Conversazione con Olivo Barbieri*, “Versants”, fasc. italiano Vol. 68, n. 2, 2021, pp. 147-161.

MILOZZI ADELE, *Notte e dì (1984): una sperimentazione collettiva contemporanea a Viaggio in Italia*, “saggi · rivista di studi di fotografia RSF”, n. 8, 2018 pp.28-49.

NASI FRANCO, *Intorno alla Via Emilia. Per una geografia culturale dell'Italia contemporanea*, reviewed by Clarissa Clò, “Italice”, Vol. 79, n. 3 (Autumn, 2002), pp. 435-438.

PANARO LUCA, *Olivo Barbieri: selected works 1978-2010*, catalogo della mostra (Carpi (MO), Palazzo del Pio, 4 dicembre 2010 - 9 gennaio 2011), APM Edizioni, Carpi (MO).

POIVERT, MICHEL, *La fotografia contemporanea*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2021, p. 264.

SZARKOWSKI JOHN, *Ategt*, MoMA, New York, 2020 [1981]

TARANTINI Pio, *La questione del colore oltre i generi fotografici. Temi e linguaggi trasversali per una fotografia contemporanea*, “Itinera: Rivista di fotografia e Teoria delle arti”, n. 23, agosto 2022, pp. 161-165.

QUINTAVALLE, ARTURO CARLO, *Viaggio in Italia. Appunti*, Il Quadrante, Alessandria, 1984, p.7-15.

VALTORTA, ROBERTA. *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*. Ediz. illustrata. Einaudi, Torino, 2013, p. 372.

Sitografia

BNF, <https://www.bnf.fr/fr/agenda/paysages-francais> (data ultima consultazione: 16 ottobre 2025)

Giacomo Costa, <http://www.giacomocosta.com/full/>

Olivo Barbieri, <https://www.olivobarbieri.it/> (data ultima consultazione 1° dicembre 2025)

Stefano De Luigi, <https://www.stefanodeluigi.com/copy-of-blanco> (data ultima consultazione 2 febbraio 2026).

Moma, <https://www.metmuseum.org/it/exhibitions/listings/2014/charles-marville> (data ultima consultazione: 16 ottobre 2025).

Imagesingulière <https://imagesingulieres.com/commandes/la-france-vue-dici/> (data ultima consultazione 17 ottobre 2025).

Moma, <https://www.metmuseum.org/it/exhibitions/listings/2014/charles-marville> (data ultima consultazione: 16 ottobre).

Marra, Claudio, *Fotografia e paesaggio oggi*, <https://www.youtube.com/watch?v=xqUR9ZJcf4c> (2024, 13 giugno).

Photography Perspectives: Tilt-Shift Photography with Richard Silver, “SmugMug News”, 5 aprile 2013, <http://smugnotes.wordpress.com/2013/04/05/photography-perspectives-tilt-shift-photography-with-richard-silver/> (data ultima consultazione: 11 dicembre 2025)

Galleria Mazzoli, *American Monument and Monument*, <http://www.galleriamazzoli.com/en/exhib/monument.html> (data ultima consultazione: 10 dicembre 2025).

E-flux, “Olivo Barbieri’s American Monument and Monument”, <http://www.e-flux.com/criticism/241533/olivo-barbieri-s-american-monument-and-monument> (data ultima consultazione: 10 dicembre 2025)