

**LA MONTAGNA SI FA IN QUATTRO**  
Presente e passato della fotografia di montagna

Mattia Morelli

# INDICE

Introduzione ..... pag. 1

1. LE ORIGINI DELLA FOTOGRAFIA DI MONTAGNA ..... pag. 7

\_ Premessa

\_ Autori:

*Fratelli Bisson*

*Carleton Watkins*

*Timothy O' Sullivan*

*William Henry Jackson*

*Vittorio Sella*

*Edward Weston*

*Ansel Adams*

2. IL PAESAGGIO ANTROPIZZATO ..... pag. 35

\_ Premessa

\_ Autori:

*Frank Gohlke*

*Arno Rafael Minkkinen*

*Walter Niedermayr*

*Olivo Barbieri*

*Edward Burtynsky*

*Andreas Gursky*

*Rosemary Laing*

*Paola de Pietri*

*Luca Andreoni*

*Armin Linke*

3. IL PAESAGGIO INVENTATO ..... pag. 73

\_ Premessa

\_ Autori:

*Joan Fontcuberta*

*Guy Laramée*

*Marco Cadioli*

*Thomas Demand*

*Michael Najjar*

*Sonja Braas*

*Giacomo Costa*

*Becky Comber*

4. IL PAESAGGIO MISTICO ..... pag. 109

\_ Premessa

\_ Autori:

*Wynn Bullock*

*Minor White*

*Kenro Izu*

*Axel Hütte*

*Luca Spano*

Considerazioni ..... pag. 129

Bibliografia e sitografia ..... pag. 135

Catalogo immagini ..... pag. 137

Ringraziamenti ..... pag. 143

## INTRODUZIONE \_

Essere fortemente attratti da ciò che le montagne nascondono e custodiscono così prepotentemente è da sempre stata una priorità dell'essere umano, cosa che va ben oltre la più ponderata razionalità e prescinde dal più esatto calcolo logico. Presumibilmente la scoperta di rifugi naturali, passaggi segreti, caverne e cavità varie – prima di giungere alla conquista della vetta più alta dopo un duro, durissimo, cammino, dimostrando (in seguito alla fatica) la propria forza – ricondurrebbe l'avventore ad una condizione pre-natale in cui il feto viene protetto e preservato nel grembo materno. Una sorta d'isolamento dal mondo esterno e di salvaguardia dal caos e dalla modernità.

Verdi distese ed anguste radure si alternano alla vista di chi intraprende il viaggio, il quale prima della partenza fa affidamento su nozioni derivanti da studi empirici, ma anche su la capacità immaginifica che possiede: una concomitanza di esperienza e narrazioni. È senza dubbio possibile creare insediamenti ed agglomerati urbani (più o meno vasti) lungo le infinite insenature montuose, realizzabili tanto tra di esse quanto addirittura all'interno alla ricerca di pace e tranquillità. Condizione questa dalla quale bisogna essere in grado di tener lontano il turismo, quello marcio, pronto a speculare e ad approfittare di ambienti bucolici da stressare fino allo storpiamento degli stessi.

Sentirsi piccoli di fronte alla grandezza dei giganti (i monti) permette all'essere umano di prendere coscienza della propria entità con tutte le limitazioni che essa comporta. Solo l'agire corretto (eticamente attento ai bisogni che la natura intrinsecamente possiede e manifesta) permette di rendere note le qualità, la grandezza e la maestosità che ogni essere vivente detiene e che gratuitamente mette a disposizione. Bisogna essere in grado di vedere con nuovi occhi una nuova luce, talvolta accecante. Se la cultura fa da padrona nelle azioni umane anche quest'ultime saranno dettate dal rispetto e saranno frutto di riconoscenza verso ciò che prettamente umano non è. Ogni territorio in cui agisce l'uomo diventa inevitabilmente artificiale; esiste, può esistere, un concetto elevato di artificiale.

Partendo da queste premesse ho cercato di fare chiarezza circa la storia della fotografia di montagna, sviluppando un'analisi, soggettiva e parziale, su come è possibile rappresentare un tipo di paesaggio ed in che modo noi ci rapportiamo con esso.

La prima parte presenta autori che cercano di cogliere in modo didascalico e descrittivo (senza troppe pretese artistiche) le bellezze del territorio americano, delle sue valli estese e sconosciute, addentrandosi costoro in quei luoghi così complicati e pericolosi della West Coast in particolare, da cui si è inevitabilmente dovuti partire.

A seguire si presentano un elenco di artisti che per un motivo o per un altro hanno lavorato sul rapporto insito che l'uomo – con il suo atteggiamento – ha sul paesaggio; siano i monti testimoni di stragi umane, o complici silenziosi della fama artistica acquisita con il tempo dal fotografo, od ancora eco-sistemi da salvaguardare altresì vittime della prepotenza umana che egoisticamente pensa di poter controllare e modificare a proprio piacimento (senza ripercussioni) il territorio calpestato.

In terza battuta vi sono quei fotografi, che utilizzano il mezzo fotografico solo come fase di transito per un lavoro ben più ampio e complesso che coinvolge più discipline. Collage cartacei, modellini tridimensionali, sofisticati software digitali, ognuno artigianalmente costruisce il proprio modello di paesaggio. Sono per lo più allusioni a quanto già esistente considerato forse di poco conto se non attraverso una personale reinterpretazione.

In ultimo, un breve riferimento a quello che a livello emotivo, sensoriale e percettivo le montagne evocano. Similitudini con stati d'animo, sensazioni extra-paesaggistiche fanno da padrone in chi rapito ammira le composizioni dei fotografi in questione. Scomodando termini come sublime, effimero e trascendentale, si ricerca un approccio più filosofico e spirituale.

Talvolta una singola foto è solo il pretesto per presentare un modo di agire, un procedimento interessante, un'azione od una tecnica comune in progetti differenti, altre volte è l'orientamento di una vita, l'estetica ripetuta all'infinito, la ricerca spasmodica della variazione sullo stesso tema.

L'analisi degli autori cerca di non sciorinare per filo e per segno quanto fatto da tali artisti, e così allo stesso modo trattarne la vita biografica ed artistica diviene un pretesto per esprimere la loro concezione, per tentare di cogliere il perché di un tale procedere, cosa ha portato a questo o a quello, ad un tipo di ricerca o meno. Ho provato a non essere ridondante circa quanto si potrebbe trovare già in commercio (monografie, cataloghi, siti personali, testate e riviste specializzate), ma meglio argomentare ed interpretare le intenzioni ed i processi.

Inoltre nelle considerazioni finali non si fanno riflessioni circa lo sviluppo della tesi o sugli argomenti trattati, ma sulla fotografia in generale: cercando di analizzare due tra i testi più rilevanti ed anche noti studiati in questi anni.

“Proprio quelle cose che un artista trascura o rende in modo imperfetto sono rese con cura infinita dalla fotografia che sa rendere perfetta la propria illusione” (Oliver Wendell Holmes, tratto da “The Stereoscope and the Stereograph”, in <Atlantic Monthly>, 1859).

La fotografia di paesaggio, a differenza del disegno, permette di controllare il territorio, imporgli una scala ed un ordine (così come avrebbero fatto i bianchi con i loro insediamenti coloniali volendo affermarsi sempre più dal punto di vista politico). Oltre a ciò, è sempre più crescente la necessità di gestire la luce ed il tempo; l'uomo che scala una montagna si avvicina al cielo. Più si sale in alto, più si vede lontano. Nello stesso tempo essere in cima ad una vetta può voler dire essere sull'orlo di un abisso.

Si ricerca un'Arcadia senza tempo, secondo una volontà di recuperare gli elementi fondamentali della natura, fotografando tutti i particolari in base ai cambiamenti climatici. Vengono rappresentati paesaggi idilliaci e bucolici in cui la presenza umana è minima, in perfetta armonia con la natura circostante, come se un turista fotografasse la vita pastorale del luogo in cui si trova. È il piacere dell'occhio che rimira il panorama, il quale però non sempre si riflette con quei paesaggi (idilliaci e bucolici) riconducibili alla visione ottocentesca vittoriana, bensì a scenari molto più crudi. Terre spoglie come pianure, deserti, praterie e montagne – americane – iniziano ad esser prese di mira dai fotografi e vengono visti come territori di conquista su cui poi poter affermare la propria potenza economica e politica. L'occhio del fotografo calcola le proporzioni, segna le tracce e fissa i punti di riferimento per quello che sarà subito dopo un processo di esplorazione e colonizzazione di luoghi aridi, talvolta, già abitati da civiltà autoctone riunite in tribù.

La vastità di molti scenari naturali sovrasta la figura umana, la quale si rapporta con l'ambiente circostante in due diversi modi: estetico, quando una volta scelto un giaciglio comodo si pone in un atteggiamento di resa e di sottomissione verso la natura ammirandone in silenzio la grandiosità; scientifico, quando perlustra i luoghi in cui si trova ponendosi in posizione di allerta perenne per scrutare e registrare qualunque dato poco noto, cercando di padroneggiare il suolo calpestato.

Iniziano così a diffondersi le panoramiche americane, composte anche da più di un'immagine alla volta, scatti grandangolari accostati l'un l'altro (a conferma della difficoltà da parte del fotografo di voler racchiudere tutto il territorio in un'unica inquadratura) trasmettono quel senso di immenso e di sublime che il territorio nordamericano, incontaminato, è stato ed è ancora oggi.

Una tradizione, filosofica e non solo, che ha avuto forti influenze sui paesaggisti americani è stata quella del “Trascendentalismo”. Ralph Waldo Emerson in “Natura” del 1835 e Henry David Thoreau in “Walden” del 1854 sottolineano la complessità delle forme e del paesaggio naturale, riconoscendo, nei dettagli così come in un insieme più ampio, una condizione simbolica nel cui significato è implicita la presenza di Dio. Guardare il paesaggio, non importa se sotto forma di veduta o di un particolare, significa sentirsi parte ed in stretto contatto con un più grande insieme di simboli. La terra come forma vibrante è pregnante di significati, tanto che il fotografo vede l’universale nel particolare, cattura una sfumatura per vedere l’insieme, trasla la rappresentazione specifica di un oggetto per riportarlo alla sua appartenenza all’interno di un intero sistema. Reinterpreta il valore, assegna un nuovo significato alla sua vita quotidiana, si riconosce parte finita di un progetto infinito, al quale è possibile solamente dare varie interpretazioni soggettive, senza mai giungere a coglierne il senso totale.

Ogni dettaglio della natura diventa importante, è degno di esser fotografato e non tralasciato all’evidenza, posto ad una più diretta ed istintiva visione. Trasformare il territorio in qualcosa di diverso, di altro da sé, evadere l’apparenza fisica dell’oggetto per riscoprirne la mutevolezza. Il gioco è semplice. Cambiando il punto di vista, e con accorgimenti quali l’illuminazione e l’astrazione dal contesto, il soggetto in questione muta le sue sembianze. Si ricerca ciò che rimanda alla metafisica ed alla spiritualità, ci si allontana dalla sfera politica e sociale per avvicinarsi a quella purista. Giungere a ciò vuol dire procedere per sottrazione, quindi non più le vedute grandangolari, ma soggetti ben più distinti e precisi, singole porzioni di spazio o singoli oggetti. Soprattutto nel novecento tanto più le fotografie documentarie americane saturano l’immagine di figure umane, quanto quelle di paesaggio sgomberano il territorio dalla presenza dell’uomo. I paesaggisti scelgono le aree oltre l’abitato, estreme terre di confine e parchi nazionali in cui la traccia umana è ridotta al minimo. Immagini ideali in terre ideali, che forse fino a quel momento lo sono, così come lo sono stati tutti i luoghi prima di essere urbanizzati.

La grandiosità del luogo si mescola con la meraviglia di chi scatta, il quale cerca di infondere un approccio filosofico per giungere al mistico ed al trascendentale, seppure il compito principale del fotografo rimane quello di documentare il territorio in cui si trova. Cambia la consapevolezza, non solo pura catalogazione fredda e distaccata, ma c’è un coinvolgimento che porta l’uomo a fare delle scelte artistiche, intervenendo nel modo meno invasivo possibile. Si cura l’inquadratura fino all’ossessione, si punta sullo stupore e sulla meraviglia, giocando molto con il chiaro-scuro, ricercare la perfezione stilistica porta alla purezza dell’immagine, mentre, mescolare ciò che è terrestre con ciò che è celeste porta ad un’estetica

formale fino ad un ideale di paesaggio ben specifico. La linea dell'orizzonte spesso è maestra e guida, serve a fondere cielo e terra o, altresì, ad accentuare il contrasto tra umano e divino. Forma ed energia sono in rapporto reciproco ed il fotografo ne registra la fusione o l'alterità. Mi permetto di riportare, ed ancor di più di estendere e rendere valide per tutti i fotografi che verranno esposti in questa sezione, le parole del direttore del "Philadelphia Photographer" che rendono omaggio al noto fotografo William Henry Jackson: *"L'esame di queste immagini ci riempie di ammirazione e di stupore. Ammirazione per il paesaggio splendido del nostro paese, che non trova quasi raffronto in altri, e per gli straordinari risultati di un formato così grande: ogni immagine mette in evidenza la composizione, la luce e la grandezza di effetti creati dalla vastità e dalla prospettiva del paesaggio stesso. Stupore che un'opera simile abbia potuto essere eseguita nelle selvagge zone delle Montagne Rocciose, da posizioni quasi inaccessibili, dove ogni oggetto doveva essere trasportato a dorso di mulo e buona parte del lavoro compiuto nelle circostanze più disagiate. A giudizio di quasi tutti i fotografi è già un fatto eccezionale maneggiare lastre 50 x 60 nelle condizioni più favorevoli... ma il signor Jackson ha dimostrato non soltanto di conoscere a fondo i principi dell'arte che governano un tale lavoro, ma anche di saper dominare qualsiasi circostanza o condizione che potesse in qualche modo attentare al suo successo, ottenendo i più grandi risultati di cui la fotografia sia capace"*. (Edward Livingston Wilson, "Interesting American Scenery", in <The Philadelphia Photographer>, vol. 12, 1876).

Secondo la Convenzione Europea del Paesaggio <sup>1</sup>, il paesaggio è *“Una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall’azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni”*.

È uso comune percepire un’umanità che si nasconde dietro elementi naturali (siepi che fungono da separé, vasi di fiori, aiuole, vialetti alberati) e che tenta di affermare il proprio legame verso una natura che, seppure con una presenza sempre più costante, fa solo da comparsa nel contesto urbano.

Tutti i luoghi selvaggi sfidano la compiacente convinzione che il mondo sia stato fatto per gli esseri umani dagli esseri umani. Si vive per la maggior parte del tempo in mondi che sono pensati e costruiti per l’uomo e dall’uomo controllati. Per questo il cielo è pieno di smog (ma anche di grattacieli, scie chimiche, aeroplani) non è più solo svuotato (da alberi, montagne, volatili). Lo sfondo si fonde con uno scenario urbano ed industriale, s’intravedono sempre più tracce umane, o meglio si fa sempre più prepotente l’operato umano (strade asfaltate, tralicci, edifici, illuminazione elettrica, automobili, spazzatura, nubi di inquinamento atmosferico).

Il potere della natura è stato consegnato all’uomo, oppure è stato assoggettato dall’uomo? Paesaggi non più aridi per nascita ma resi aridi, cime montuose non più erose dagli agenti atmosferici ma tagliate o fatte esplodere, bacini idrici trasparenti diventano torbidi e dal corso deviato. I resti di un passato naturale diventano sempre più dettagli isolati, inglobati in un territorio ferito da insediamenti umani, sempre più asfissianti ed asfittici anche per l’uomo stesso.

La cultura che si sta affermando è quella basata sull’osservazione del territorio dal finestrino dell’automobile: la realtà scivola lontana. La fotografia può aiutare la civiltà contemporanea ad essere meno indifferente, ad interrogarsi sul proprio habitat e sulle proprie relazioni con esso. La collettività sembra respirare il degrado, anche estetico, senza accorgersene: la natura è così ridotta ad un’icona.

L’animale uomo non è più capace di rapportarsi con l’ambiente selvaggio (termine che acquisisce un’accezione sempre più negativa e distante), si sente oppresso di fronte al silenzio assoluto degli spazi primordiali, ha paura alla presenza di suoni animali e naturali. Il paesaggio di una presunta area rurale è immancabilmente anche una mappa sociale di atteggiamenti e di stili di vita. Uomini che dopo aver costruito spazi urbani, rifuggono la frenesia della quotidianità ricercando, come in astinenza, spazi bucolici ed agresti in cui

dominano regole diverse da quelle prepotentemente create. Terminato il fine settimana (che sia al mare, in campagna od in montagna) c'è l'obbligo, cercato e voluto, a tornare in città ed alle dipendenze quotidiane delle relazioni sociali costruite. I materiali sono composti, chimici ed artificiali, sempre meno tradizionali e semplici. Creare e costruire. Consumare di tutto. Svuotare tutte le risorse possibili. Esasperare gli spazi. Occupare il vuoto. L'uomo è al centro del progetto divino (se ve ne sia) e pertanto è autorizzato a soddisfare ogni proprio bisogno senza badare troppo alle conseguenze, positive o negative che siano, sul territorio circostante. Grazie alla tecnologia ed agli studi sempre più approfonditi in ogni disciplina si controlla e si domina la natura, fregandosene delle leggi della terra, i cui spazi, tempi e modi in realtà sono ben distanti dalle abitudini umane: ma soprattutto indifferenti.

Quelli che una volta erano i limiti/confini del mondo naturale stanno subendo un progressivo processo di erosione. Questa inesorabile occupazione antropologica (non solo del suolo) si manifesta nel paesaggio montano in mutevoli espressioni, splendide e feroci. Gran parte di questa nuova fotografia sottolinea il forte legame tra il territorio ed un'atmosfera malinconica, registra un passato perduto, cerca di far propri dei luoghi particolari e ben determinati. Ogni fotografia di paesaggio rappresenta convinzioni e codici unici e dichiara un'estetica ed una filosofia predeterminate di un dato modo di leggere il contesto ed investirlo di significato. Così un fotografo di paesaggio si comporterà sempre come un turista di passaggio ed inevitabilmente un outsider rispetto al luogo in cui è presente in quel dato momento. L'interesse per terre straniere spinge a conservare ricordi fotografici di spostamenti più o meno celeri in cui il territorio è vissuto come uno spettacolo che reca piacere e benessere a chi scatta. Più è distante dal proprio stereotipo più si entra in contatto con un mondo di possibilità alternative: non sempre però le migliori o le più giuste e corrette per il soggetto in questione. La direzione intrapresa ormai è di considerare il territorio in un contesto culturale e sociale e sempre meno più prettamente naturale ed ecologico.

L'invadenza umana (talvolta in modo irreversibile) altera il terreno su cui l'essere umano stesso vive.

Con questa denuncia inaugura la mostra "New Topographics" (1975) curata da William Jenkins presso la George Eastman House di Rochester, alla quale prendono parte tra gli altri anche Robert Adams e Frank Gohlke. Con il termine "Topografia" i fotografi alludono all'analisi oggettiva di un paesaggio esageratamente antropizzato, ricercando uno sguardo analitico-scientifico e distaccato. Zone che fino a pochi decenni prima erano disabitate diventano centro di attenzione ambientale (e qui la fotografia torna utilissima per la

diffusione di un pensiero e di un volere da distribuire alla massa). Non è più possibile vedere in un particolare incontaminato una qualsivoglia corrispondenza nella vita umana, altresì in una spettacolare veduta la forza creatrice divina; il simbolismo è ormai andato perduto, bisogna denunciare – fotograficamente – il comportamento esagerato dell'uomo. Il brutto non diventa bello, o meglio le bruttezze non rischiano di divenire piacevoli: è solo la presentazione della realtà, la descrizione di quanto, di così poco estetico, si ha davanti. Accettare la realtà senza rimanerne assuefatti.

Di poco successivo è il fenomeno tutto italiano della cosiddetta “scuola italiana di paesaggio” composta tra gli altri dai più ben noti Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Vincenzo Castella, Giovanni Chiaramonte, Mario Cresci, Luigi Ghirri, Guido Guidi, Mimmo Jodice, formatasi con l'intento di fare una fotografia disattenta e disinteressata bensì d'osservazione e di riappropriazione dei luoghi, diretta ed istintiva: luoghi che si modificano di pari passo con il boom economico ed industriale della società. Non solamente fotografi ma prima ancora intellettuali, menti che s'interrogano sul ruolo dell'uomo contemporaneo nell'ambiente circostante, includendo nel dibattito visivo (della rappresentazione) anche architetti e scrittori, proprio a voler creare quasi un circolo di letterati capaci di impegnarsi ognuno con le proprie specificità per lo sviluppo comune.

Un'espressione artistica per un impegno civile ben delineato. Sicuramente influenzati da quello che è stato il cinema neorealista, la pittura romantica ed il Vedutismo, puntano ad enfatizzare il senso storico dei luoghi, a raccontare storie del quotidiano, salvaguardare i territori che diventano sempre più anonimi ed uguali. Credono ancora in un rapporto affettivo con l'habitat, inteso come un luogo con cui doversi riconciliare attraverso un forte senso di appartenenza e di vicinanza.

Nel progettare le città (piccole o grandi metropoli che siano, con le loro difficilissime periferie) si riversa tutta la cultura di un popolo in un determinato momento storico; forse nessuno è in grado di capire a pieno uno specifico paesaggio (hic et nunc) dopo quaranta o cinquanta anni. Paesaggio e linguaggio cambiano in continuazione.

Nel tentativo di costruire dei ritratti del territorio abitato dall'uomo, urbano o rurale, gli autori analizzati si muovono in maniera molto differente, dall'analisi puramente soggettiva ad una descrizione oggettiva e distaccata, da un interesse particolare per infrastrutture e luoghi sempre più edificati (costruiti) alla ricerca di spazi non ancora del tutto intaccati dalla forza umana, dalla narrazione reportagistica e documentaria a quella più selettiva e ricercata, dal recupero di materiali pre-esistenti alla possibilità d'invenzione di spazi recuperati, dalla mappatura (per committenza) alle pure libere associazioni d'immagini, da

un senso di memoria collettiva ad un'analisi intima e personale specifica, da visioni grandangolari più deduttive a singole visioni più dettagliate ed induttive.

Ridefinire ciò che è ontologicamente proprio del termine “documento” nel contesto delle composizioni digitali potrebbe riguardare, anche, la credibilità fotografica dell’operato: c’è una corrispondenza tra l’immagine scattata dall’artista e la testimonianza che essa apporta nella memoria collettiva?

Appurato che la rappresentazione diretta della realtà non basta perché insufficiente, diventa necessario integrare dati attraverso la tecnica. Creare informazioni partendo da modelli comunicativi non assoluti, instillare il dubbio. La fotografia non svela; infonde titubanza e confonde. Solo così l’artista aiuta lo spettatore ad avere un aspetto più critico e partecipativo della realtà, che altrimenti verrebbe fornita come un dato di fatto bell’e pronto (seppur parziale). Oltre a riflettere sulla questione proposta, questi autori valutano dapprima l’utilizzo e le potenzialità del mezzo.

La descrizione della realtà può risultare meno importante della rappresentazione artistica del mondo e la sua creazione può comportare l’uso di strumenti appartenenti alla tradizione fotografica. La messa in scena, l’elaborazione, la riproduzione, la reinvenzione – attraverso mezzi artificiali e digitali esterni all’apparecchio fotografico – rappresentano un modo, forse nuovo (almeno per tecnica), di saper vedere e di esprimersi in modo soggettivo e ben radicato nelle proprie esperienze e necessità.

Esistono molte versioni di una stessa situazione, con la fotografia si colgono diversi aspetti e differenti prospettive. Immagini manipolate, il più possibile ricche di particolari, restituiscono verità valide solo per una minima parte di quello che appaiono.

*“Una coscienza incapace di immaginare, sarebbe irrimediabilmente impantanata nel reale. Per immaginare, una coscienza deve essere in grado di porre un oggetto come irreali, inesistente, assente, da qualche altra parte e lo fa sempre da un punto di vista individuale. Tutte le nostre interazioni con il mondo hanno il potenziale di attivare il processo di immaginazione”<sup>1</sup>.*

Qualsiasi fotografia, in un modo o nell’altro, è pur sempre costruita (se si analizzano le immense potenzialità narrative ed illusionistiche che porta in sé), essa sta a dimostrare il modo di relazionarsi del fotografo rispetto al visibile; intendendo con ciò lo spazio dell’illusione, della trovata, dell’inganno talvolta, piuttosto che qualcosa di attinente all’oggettività. Il principio di verosimiglianza, assegnato dai più al medium in questione, permette che tale processo avvenga. Non più, quindi, solo un mezzo per documentare in maniera descrittiva e didascalica quanto registrato, bensì un pretesto per diffondere il dubbio

e l'illusorio. Il nuovo ruolo è poter dare un'alternativa "può essere così come sembra" e non "è così, com'è".

Ambientazioni uniche ed irripetibili – di cui la fotografia ne è l'unica memoria – si alternano a riproduzioni fisiche tangibili e durature. Spettacolarità e teatralità sono spesso intrecciate tra loro, performances meticolosamente organizzate, rituali complessi, calcoli complicati portano alla realizzazione di vere proprie creazioni ex novo. Riprodurre un "mondo" (costruito interamente dall'uomo) risulta in opposizione e lontano dalle leggi della natura; alla quale necessariamente guardare e dalla quale inevitabilmente partire. La risultante, intesa come il prodotto finale di un insieme di operazioni, è un'immagine che non sempre rende giustizia allo sforzo profuso, e per questo rischia di far valere l'aspetto estetizzante finale su quello motivazionale o di ricerca. Quanto più un artista riuscirà ad operare al meglio sul confine, davvero labile, tra realtà e finzione, tanto più saranno le probabilità di successo e di riuscita della propria azione. È altresì vero che ogni messinscena contiene una parte di verità ed una di falsità, vi è una base reale da cui partire e poter creare una favola, un intreccio verosimile porta (attraverso stratagemmi vari) allo stravolgimento del visibile. Ingannare lo spettatore è il punto di forza di chi opera in quest'ambito (fotografico). Lo sa bene chi punta forte sullo stupore, chi deve vendere il servizio – come ad esempio molti fotografi di guerra o di cronaca che pur di fare notizia sono costretti ad anteporre la spettacolarità di un'immagine all'etica. Ci si avvicina così ad uno scenario cinematografico, in cui la vita di tutti i giorni è un set, recitare la parte ad ogni costo, a tal punto che si è portati a fingere anche nella vita reale fino ad uno scambio di ruoli; la quotidianità mira a riprodurre ciò che, paradossalmente, è stato costruito per fuggire via proprio da essa. Non basta più credere che esista qualcosa di fittizio, ma c'è l'esigenza di riproporre l'imitazione di mondi immaginari, ottenendo però così una nuova realtà: una matrioska da cui aggiungere o togliere, così da ottenere un nuovo originale da ogni modello prodotto. Al fruitore non resta che rimanere nel mondo della possibilità e dell'incertezza offertogli dall'artista con la propria interpretazione. Il gioco sta nel rendere le menzogne come convincenti affermazioni, almeno nel momento in cui si palesano davanti agli occhi di chi, perplesso, s'incanta al trucco di magia. *"La realtà merita di essere rappresentata solo laddove viene costruita"* così si esprime il tedesco Andreas Gursky in una delle sue frasi più ricorrenti.

Sin dalla sua origine, la fotografia, considerata come un marchingegno che allo stesso tempo svela e cela la verità, è stato il mezzo con cui rendere visibile anche l'invisibile, passando dagli studi sul movimento fino a quelli sul microcosmo.

Con quella che oggi viene definita “rivoluzione digitale”, grazie ad apparecchiature dotate di maggiori automatismi e dall’utilizzo più intuitivo, sembrerebbe essere tutto più facile, e per facile s’intende accessibile, ma anche realizzabile: basta essere minimamente capaci e si può fare e disfare a proprio piacimento secondo il “culto” della partecipazione diretta ed onnipresente. Ciò scatena la questione sull’autenticità e sulla professionalità del messaggio diffuso, ovvero cosa è attendibile e cosa non lo è, chi è capace e chi non lo è. Tant’è che c’è chi, ogni giorno, si batte affinché nel momento in cui un’immagine inizia il suo giro di circolazione (cartaceo o sul web che sia) venga accompagnata dalla dicitura “modificata digitalmente” o meno; insomma le venga affisso un marchio d’appartenenza, un po’ come i vari prodotti tipici da salvaguardare (DOP, DOC, IGP) in opposizione ai più recenti OGM.

Un’immagine fotografica è necessariamente legata alla realtà da cui è generata. Questa affermazione valida principalmente per la fotografia analogica, la cui credibilità è avvalorata dal riscontro sul negativo della pellicola (anche se tenendo fede delle origini della stampa fotografica il mondo reale, quello vero, avrebbe dovuto essere in b/n), diventa meno pertinente nel momento in cui s’inizia a prendere in considerazione tutto il processo che porta alla resa digitale di un’immagine, dalla realizzazione alla produzione e dalla postproduzione alla distribuzione. In molti casi vengono proposti modelli di realtà secondo un complesso intreccio tra l’autore e l’osservatore, cui s’interpone l’oggetto descritto attraverso la manomissione del processo fotografico: alterazione, mistificazione, falsificazione. Manipolare. L’ultima parola spetta al visitatore, fruitore ultimo di un pensiero (accolto o ricusato) messo in campo per essere frutto di dibattito, di confronto e di scontro in un gruppo più o meno ampio che riconsidera di volta in volta il linguaggio iconografico.

La presenza dello specchio in una macchina fotografica, dovrebbe rendere fedelmente ciò che è catturato dall’obiettivo; il mezzo non produce immagini proprie (interne) ma – ribaltandolo – copia ciò che ha davanti, restituendo (su un supporto reale) immagini dette virtuali. Cambi prospettici, quindi d’interpretazione, non rivoluzioni drastiche del reale.

Non potendo avere capacità dello “scibile umano” in prima persona, si fa affidamento all’esperienza altrui a tal punto da far proprie nozioni sconosciute e rese come oggettive, entrando nell’infinita banca dati della memoria collettiva senza che importi realmente se queste corrispondano a realtà o finzione. Dal momento che la percezione si fonda sulla capacità di riconoscimento, che a sua volta è resa possibile dalle esperienze pregresse, lo scrittore Andy Grundberg esprime in modo chiaro e diretto questa teoria affermando che *“tutto ciò che vediamo è filtrato dal caleidoscopio di quello che abbiamo visto fino al momento presente”* 2.

Cosa buffa diventerebbe lo studio nei soggetti non “alfabetizzati”, i quali non si riconoscerebbero in leggi prestabilite e difficilmente risponderebbero ai modelli di rappresentazione e di raffigurazione comune.

L'immagine fotografica di un qualsiasi soggetto, per l'aspetto veritiero che possiede, rischia di porsi come alternativa del soggetto stesso, tanto quanto il ruolo, influente, del fotografo con le sue decisioni (pre e post) può essere sottovalutato in favore del valore meccanico, proposto come indice di oggettività del mezzo. L'effetto urticante che la manipolazione dell'immagine provoca è un obiettivo intenzionalmente perseguito dagli artisti; l'iniziale titubanza dell'osservatore, concentrato sul soggetto della fotografia, si sposta a questo punto sulla natura dello strumento fotografico in sé. Viene pertanto inevitabilmente compromessa la comune accettazione di un rapporto analogico tra l'oggetto reale e la riproduzione fotografica. Nel momento in cui il fruitore prende atto della manomissione operata dall'artista, scopre anche un'ulteriore scala di significati. Inizia così il vero confronto con l'immagine; anche se in fondo, credere ad una bugia è molto più comodo che ricercare da soli una verità, risultando (la prima) allo stesso tempo un'ottima via di fuga ed una valida alternativa.

Alla presenza di paesaggi maestosi ed incantati scatta nella psiche umana un processo che va ben oltre l'intaccare la sola vista, coinvolge tutti e cinque i sensi, innesca una rete fittissima di collegamenti ed emozioni talvolta non comprensibili in modo netto e chiaro. Qualora la visione sia di poco conto difficilmente questa è in grado di smuovere l'animo altrui, il quale dinanzi a meraviglie solenni ed elevate tende a recepirne l'intensità mettendo perfino a repentaglio la stabilità psico-fisica di chi ne è coinvolto. S'instaura così un'empatia, irrazionale, che porta alla convinzione che chiunque tra gli esseri umani possa essere in grado di erigersi verso uno stato di estasi, estraniandosi dal contesto circostante fino allo smarrimento tra le più tenebrose lande. L'ammirazione innata si manifesta verso ciò che turba, che sconvolge, che inquieta, il peccato è la reincarnazione di ciò che è al confine o posto subito al di sotto (sub-limen), è ciò che disperatamente si cerca di rincorrere per sfuggire alla monotonia, alla noia, alla quotidianità. Come se la parola d'ordine sia "Rifuggire".

Solo le condizioni più estreme permettono l'acquisizione di tale stato: dunque quale migliore occasione se non il raggiungimento, estenuante, di vette d'alta quota in circostanze alquanto avverse, o particolarmente favorevoli per il migliore spettacolo possibile. Ossessione e visione sono, così, un binomio imprescindibile per qualunque tentativo di meraviglia, per gli altri o per se stessi, diventano prove spasmodiche che per niente casuali portano alla conquista del trucchetto. Se la concezione spazio-temporale agli occhi appare lineare e consequenziale, alla mente risulta come essere un vortice circolare in cui tutto si può ripetere ed in cui è possibile procedere per salti sconnessi ed apparentemente illogici, dettati dalla supremazia del Patos – corrispondente a quella parte così irrazionale presente nell'indole umana.

Le forze distruttrici aumentano il processo di terrore e di insicurezza ma al contempo scatenano fascinazione ed attrazione in colui che ne è assoggettato, il quale deve fare attenzione dall'esserne troppo coinvolto per non ritrovarsi travolto in un contesto sconveniente ed irreversibile. Sarebbe bene contemplare da una certa distanza, fisica e mentale, che non vada troppo oltre il limite. Avere paura può rivelarsi un fattore determinante tanto per la salvezza quanto per la distruzione, uno stato di allerta dev'essere tale da garantire l'incolumità incondizionata del soggetto in questione. L'uomo di fronte alla natura – con le sue manifestazioni più eclatanti e struggenti – si sente inferiore ed impotente, una misera figurazione in un complicatissimo sistema incomprensibile, ma,

grazie alla “ratio” può dominarla fino a stravolgerla, apparentemente. Sarebbe meglio, per colui il quale si sente capace di ammirarne la maestosità, limitarsi alla comprensione ed alla contemplazione di quanto (quotidianamente) viene offerto. Qualora la morale, dettata dall’umiltà, riesca a prevalere, il sentimento di frustrazione si allevierebbe a favore di un acuirsi del sentimento di gratitudine verso fenomeni riconosciuti come superiori all’interno di una dimensione sovrasensibile o extrasensoriale.

Brividi e vertigini fanno da padroni di fronte a territori infinitamente distanti, abissali, talmente esagerati da sentirsi attirati, coinvolti e catapultati; tant’è che una volta superata l’emozione piacevole, subentra, immediatamente, quella di possibile distruzione. È necessario entrare in una dimensione mistica, non più basata su fattori sensibili dati dall’esperienza, ma affidarsi a quello che le percezioni suggeriscono, a ciò che è sconosciuto e pertanto temuto. Riconoscere la sacralità – non per forza prettamente religiosa – di alcuni scenari e vedute, permette di individuarne il necessario rispetto (inteso come sinonimo di ammirazione) con cui andrebbero affrontati. Paesaggi sorprendenti considerati ben oltre la più banale apparenza emotiva della realtà empirica comprovata provocano il rapimento, in tutto e per tutto, senza lasciare alternativa alcuna.

In seguito alla contemplazione di ampi spazi, come montagne, distese oceaniche o vaste pianure, altresì alla presenza di particolari luci e colori, si scatena una potenza tale da far perdere l’immaginazione nel sentimento dell’infinito – espresso sotto forma dei concetti di vuoto, oscurità, solitudine, silenzio – e, qualora la bellezza (non per forza sinonimo di armonia ed equilibrio) sia colta assai repentinamente, altrettanto immediate sarebbero le ripercussioni sull’uomo: come ad esempio una palese alterazione dell’umore e della mimica facciale accompagnata da una quasi improvvisa inerzia gestuale. Gli effetti non esclusivamente fisici, sono ancor prima mentali, una sorta di estasi mistica prende il sopravvento sulla parte razionale, portando all’alienazione ed addirittura all’annullamento della facoltà decisionale. Il singolo si sente parte integrante del tutto, il microcosmo quotidiano è proiettato in un macrocosmo atemporale di cui non si conoscono i confini: piccole rivelazioni portano a grandi conquiste, secondo un desiderio – incontentabile e pericoloso – sempre più crescente.

Visioni maestose, quasi metafisiche, in cui luci ed ombre lottano tra loro, dapprima placano l’animo ed acquietano i sensi ma, una volta assimilato lo spettacolo, inquietudine ed incertezza si scatenano prepotenti fino a portare a ver’e propri stati d’ansia e di panico. Un alone di mistero avvolge la pochezza umana di fronte alla natura che con la sua forza distruttrice e purificatrice può essere solamente contemplata come nella migliore tradizione romantica. Mettersi in posizione di guardia, o di attesa, per cogliere appieno la profondità

degli elementi naturali, scegliendo unicamente l'inquadratura giusta nel momento più idoneo della giornata, può essere considerato al pari di un qualsiasi intervento iconografico personale a posteriori dagli elementi fortemente surreali e simbolici?

Allusioni, richiami e possibilità fortemente evocative possono esser ottenute in modi e maniere variabili, è solo l'occhio, che collegato alla mente ed all'esperienza, ne determina il valore.

## CONSIDERAZIONI \_

Avvicinarsi alle cose, spazialmente ed umanamente, è per tutti un'esigenza quanto mai viva, così come la propensione a superare la singolarità di qualunque dato attraverso la padronanza di poterlo rappresentare. Ogni giorno si fa valere in modo sempre più incontestabile l'esigenza ad impossessarsi di un oggetto da una distanza il più possibile ravvicinata. La distanza è il contrario della vicinanza. Ciò che è sostanzialmente lontano è l'inavvicinabile. La fotografia è nata, dunque, per avvicinare (la massa) e per rendere più omogenea e di semplice portata la fruizione dell'opera, prendendo le distanze dalla specificità dell'operato delle arti visive, quali pittura e scultura su tutte. (Anche se recentemente invece, forse, più una fotografia è distante più, paradossalmente, si eleva ed assume valore, così da appartenere alle cosiddette arti. Non più comprensibile e di facile diffusione, ma lontana, enigmatica, da ricercare a fatica e per prezzo e per tiratura). Tanto che *“Oggi sembra addirittura che il valore culturale come tale induca a mantenere l'opera d'arte nascosta: certe statue degli dei sono accessibili soltanto al sacerdote nella sua cella”*<sup>1</sup>. Una qualsiasi opera d'arte è riconosciuta tale unicamente se integrata nel contesto della tradizione, straordinariamente mutevole. Il valore unico sta nel valore d'uso.

L'esordio della fotografia è sicuramente quello di affermare con forza la presenza quotidiana (al contempo preservarne la memoria – “l'aura”) del singolo essere umano attraverso l'ampio uso della ritrattistica: non appena questi inizia a non comparire più nello scatto fotografico s'innescano vari processi, quali valori espositivi, sociali, narrativi, documentaristici, politici e della realtà in toto. Necessariamente c'è il bisogno di spiegazioni e didascalie che chiariscano il significato dell'oggetto per gratificare, appunto, le esigenze del pubblico.

Non più la fotografia per se stessi (come poteva essere anche il ritratto pittorico) ma la fotografia per la collettività. C'è una rete fittissima tra chi produce e chi ne usufruisce, si scambiano pareri e considerazioni. Si deve lasciare libera interpretazione a chi guarda, il fruitore dev'essere appena istigato, deve sentirsi utile alla causa ma soprattutto a se stesso, sa di valere: esprimere un proprio parere personale lo fa sentire importante – sicuramente più per sé che per l'autore dell'opera. Il pubblico è composto da varie figure: artista, curatore, critico, compratori, curiosi, acquirenti, galleristi, collaboratori. Tutti consumatori (ognuno con il proprio lavoro ed ancor prima con la propria persona) creano quello che è il mercato, muovono l'economia dell'arte. C'è il pericolo che per alimentare tutto ciò si perda la salvaguardia della persona? Si c'è.

L'artista crea, talvolta involontariamente, false illusioni nel prossimo; il quale immedesimandosi diventa parte integrante del progetto, si sente partecipe, è chiamato in causa in prima persona a tal punto da non cercare più il proprio percorso. Ogni individuo rischia di vivere la vita degli altri, cosa molto più semplice e meno stancate, esentato da responsabilità è difficilmente obbligato a prendere decisioni. Il fotografo essendo dapprima un comunicatore, ha l'obbligo sociale e culturale di assumersi in pieno le decisioni effettuate, esposte necessariamente in pubblico.

Grazie alla resa sempre più intuitiva della tecnologia, il medium, qualunque esso sia, è sempre più accessibile per la maggior parte di noi, ognuno può passare da lettore ad autore, e risultare come protagonista in un qualunque set. Tutti possono dire la propria. Considerazioni soggettive qua e là.

Ma davvero tutti ne possiedono le capacità e le potenzialità? È meglio difendere la formazione di una ben specifica professione o se ne può fare a meno?

Pare che sia il dominio pubblico a sancire il successo, non il risultato scaturito dall'impegno. Massificare è facilitare il controllo. Più il livello s'abbassa più è facile la gestione da parte delle classi dominanti. Il fine è portare la gente all'abitudine ed alla ripetitività con soli pochi picchi di distrazione. Per poter parlare di "Arte" c'è bisogno di alienarsi, estrapolarsi, estraniarsi dalla realtà circostante, fino a giungere ad un livello tale di raccoglimento che nei casi più estremi può, mitologicamente, presentarsi con la presunta sindrome di Stendhal. Più la propria partecipazione risulta fondamentale ed imprescindibile, più può rivelarsi illusoria la fama e la gloria.

Lo sguardo attraverso l'immaginazione vaga sulla superficie, producendo relazioni prevalentemente temporali, quindi "l'ante" può diventare "il post" e viceversa, per una non linearità temporale.

Una volta che l'uomo ha creato una rete, troppo fitta ed intensa, di immagini ne diventa succube, mettendosi perfino a vivere in funzione di esse: da qui nasce l'Idolatria, considerata come una sorta di pericolosa allucinazione. Per limitare questo potere molte immagini sono accompagnate da testi, i quali a loro volta tendono a sovvertire ancora una volta le graduatorie, alterano la rappresentazione fino a divenire il centro dell'opera. *"Tant'è che le immagini diventano sempre più concettuali ed i testi sempre più immaginativi"* <sup>2</sup>. Immagini considerate oggettive, ma in verità illusorie, sono prodotte da apparecchi tecnici che catturano solo una parte alla volta della realtà, a meno che non vengano montate tra loro per dare, l'illusione appunto, di una continuità visiva. La luce acquisita dal medium si

trasforma in raffigurazioni scaturite da calcoli e da codici inventati dall'uomo, che si manifestano come visioni derivanti dall'esperienza diretta.

Oggi pare che ogni attrazione perda il suo valore storico. Ogni azione può essere ripetuta all'infinito, ma soprattutto rivista (in tv, fotograficamente, sul web) quante volte si vuole, decontestualizzata dall'ambiente in cui si svolge – luogo e spazio assenti giustificati. Uno scorrere di immagini apatiche vengono fagocitate dai nostri occhi tutti i giorni, aumenta sempre più l'agire per emulazione, il ricopiare per non perdere il treno che porta alla massificazione; massa che da giudice insindacabile determina la “mia” presenza, o meno, nel mercato ed ancor più la “mia” popolarità. La società di consumo ha invertito le priorità, laddove l'oggetto (fotografico) serviva al benessere umano e quindi funzionava in base all'utilizzo datogli, ci si ritrova a bramare questo o quell'elemento ad ogni costo: è l'uomo che funziona per la macchina. Chi fotografa, nel momento in cui scatta, non fa altro che realizzare un'opzione già esistente nell'apparecchio fotografico, è in balia delle varianti tecniche che il mezzo possiede; come se giocasse con i simboli, ottenendo apparentemente di volta in volta innumerevoli – sebbene finite – combinazioni, finalizzate all'industria fotografica all'interno di un apparato socio-economico ben più ampio. Il software determina la peculiarità dell'oggetto meccanico che, a sua volta, detiene il potere sul fotografo, il quale, a sua volta ancora, influenza chi guarda le opportune fotografie. Si producono calcolatori, intesi come intelligenze artificiali, per controllare intelligenze naturali (umane), rese sempre meno competenti ed adeguate.

Apparecchi sempre più sofisticati ed autosufficienti sembra riducano le intenzioni umane. Non potendo influire sul gesto meccanico, all'uomo resta, forse, la facoltà di scegliere cosa fotografare. Talvolta la scelta presa non ha riscontri nelle pre-impostate categorie tecniche del mezzo da lui create, e così è costretto a modificare il risultato, fino ad abbandonare, a volte, l'idea di partenza.

Chi fotografa vorrebbe esprimere stati di cose mai esistiti prima ma è costretto ad esprimere la propria idea attraverso un mezzo limitato.

Guardando una serie innumerevole di immagini si ha la pretesa di conoscere il mondo, ma è solo la rappresentazione che di esso si ha (foto b/n), spesso è il concetto, il pensiero, l'intenzione che si vuole trasmettere (arte concettuale), difficilmente ciò che è davanti agli occhi è fine a se stesso. Lo scopo è informare, comunicare attraverso uno strumento, e restare così nella memoria collettiva il più a lungo possibile. Ricerca della notorietà. Proprio la caratteristica insita del materiale fotografico facilita tale percorso, ovvero la semplicità con cui si può diffondere una stampa cartacea: essa è velocemente riproducibile e, pertanto, commerciabile e smerciabile. Il suo valore è dunque accresciuto dall'informazione che essa

fornisce, il supporto su cui è riprodotta la scena ne può al massimo elevare la grazia e la resa grafica, ma in quanto oggetto ha prettamente un valore materiale e di relativo conto. Una volta che la fotografia (intesa come oggetto) circola, cambia padrone; il quale deliberatamente può farne ciò che vuole, fino a creare una nuova immagine o rivenderla tale come propria (ovviamente con i rischi in cui incorre). Per limitare il plagio, o comunque un'errata diffusione, si tende a segnare graficamente il manufatto attraverso firma, numero seriale di stampa, catalogazione, ecc. Solitamente chi crea la prima prova lo fa per un determinato contesto di distribuzione, cosa non del tutto valida per le copie successive che, spesso erroneamente, girano tra i più svariati ambiti alla mercé dei media.

Dunque, più l'autore padroneggia il mezzo più è in grado di controllare tutto ciò che scaturisce dall'atto fotografico (a differenza del dilettante o dell'amatore che ignora la catena che si crea successivamente alla produzione di uno scatto fotografico). Scene sempre nuove vanno di pari passo ad un modo di vedere sempre uguale per l'inesperto, mentre vedere in modi differenti, informarsi ed informare producendo stati di cose sempre nuovi sono al centro dell'interesse del fotografo.

Testo ed immagini procedono di pari passo, gli uni spiegano le foto, le altre illustrano i pensieri. In una popolazione il cui livello di alfabetizzazione non è granché elevato, il ruolo didascalico delle icone (fotografiche) è fondamentale, non bisogna saper né leggere né scrivere per interpretare liberamente una fotografia – sebbene non è detto che quella data sia la spiegazione “giusta”.

Immagini ridondanti sovrastano la vista, la maggior parte di esse passano inosservate ogni giorno con frenesia. Fa tutto parte degli automatismi e delle abitudini quotidiane che l'uomo si è creato, ancor più grazie all'aiuto della tecnologia. Oggetti sempre più perfetti programmano le abitudini umane, transigendo sempre meno le differenze, le prese di posizione, le dichiarazioni di identità.

CATALOGO IMMAGINI \_



1.  
Carleton Watkins, Half Dome, Yosemite Valley, Albumen silver  
print from glass negative, California, 1865



2.  
Auguste R. Bisson, Halfway Mont Blanc, colloidio umido, 22.8 x  
38.4 cm., 1862



3.  
Carleton Watkins, Cape Horn near Celilo, Oregon, Albumen silver  
print from glass negative, 40 x 52.4 cm., 1867



4.  
Timothy O' Sullivan, Fissure Vent of Steamboat Springs, Albumen  
silver print from a glass negative, 22.3 x 29 cm., 1867



5.  
William H Jackson, Rustic Falls on Glenn Creek, colloidion emul-  
sion, 1871



6.  
Vittorio Sella, Mustagh tower 7273m, Baltoro glacier, Karakoram,  
Silver gelatine print, 1909



7.  
Edward Weston, Zabriskie Point, Silver Gelatin Print, 19.1 x 24.2  
cm., 1938



8.  
Edward Weston, Dody, Point Lobos, Ektachrome, 1947



9.  
Ansel Adams, Winter Sunrise, Sierra Nevada from Lone Pine, Sil-  
ver gelatin print, 24 x 28 in., 1944



10.  
Andreas Gursky, Aletschgletscher, C-print, 179.5 x 215 cm., 1993



11.  
Frank Gohlke, Blown down and standing dead trees at edge of  
impact zone, 4 miles west of Mount St. Helens, Gelatin silver print,  
25 x 29 in., 1982



12.  
Arno Rafael Minkinen, The bird of Lianzhou, 50.8 x 61 cm., 2006



13.  
Walter Niedermayr, Dôme des Petites Rousses 16, digital pigment  
print on Fine Art Pearl Paper 2 panels, each 104x131cm., 2013



14.  
Olivo Barbieri, LAS VEGAS 05, color prints, 120 x 165 cm., 2005



15.  
Edward Burtynsky, Mount Edziza Provincial Park #1, Northern  
British Columbia, Canada, Chromogenic print, 122 x 163 cm., 2012



16.  
Andreas Gursky, Seilbahn, Dolomiten, C-print, 87 x 103 cm., 1987



17.  
Rosemary Laing, Brumby mound #6, type C photograph, 126.9 x  
242 cm., 2003



18.  
Paola De Pietri, Prè de Padon, To face, stampa digitale ai pigmenti  
su carta cotone, 129 x 156 cm., 2011



19.  
Luca Andreoni, Non si fa in tempo ad aver paura, Lambda prints  
da scansione di negativo colore, 2011



20.  
Armin Linke, Alpi, fotogramma da video, 16mm., 60min., 2011



21.  
Joan Fontcuberta, Landscapes without memory, 75 x 100 cm,  
Atget, 2004



22.  
Joan Fontcuberta, Landscapes without memory, Van Gogh, 75 x  
100 cm., 2003



23.  
Guy Laramée, Adieu, scultura da libro, 29 x 102 x 22cm., 2013



24.  
Marco Manray Cadioli ,second life-landscape, 2008



25.  
Thomas Demand, Processo grottesco, C-Print Perspex, 198 x 440  
cm., 2006



26.  
Michael Najjar, RTS 95-09, High Altitude, hybrid photography,  
202 x 132 cm., 2008-2010



27.  
Michael Najjar, *Overlay*



28.  
Sonja Braas, *Burning oil*, C-print, Diasec, 185 x 156 cm., 2008



29.  
Giacomo Costa, *Landscape 9-5-11*, C-print sotto plexiglass, 120 x 160 cm., 2012



30.  
Becky Comber, *Mountain mirror no. 11*, C-print, 50 x 36 pollici, 2012



31.  
Axel Hutte, *Island Fog*, cibachrome print, 113 x 143.5 cm., 2002



32.  
Wynn Bullock, *Stark Trees*, Pigment Print, 16x20 cm., 1956



33  
Minor White, Grand Tetons, Wyoming, gelatin silver print, 26 x 30.5 cm., 1959



34  
Kenro Izu, Sacred Places Tibet 75, stampa ai pigmenti, 72 x 102 cm., 2000



35  
Axel Hutte, Ortler, dalla serie New Mountains, Ditone Print, 115 x 145 cm., 2012



36  
Luca Spano, Blood Shift, 100x100 cm., 2012

*Mattia Morelli*

*Mattia Morelli*