

Gabriele Basilico e Luigi Ghirri | Sguardi diversi sul paesaggio

Questa ricerca prende le mosse dalla lettura del contributo di Roberta Valtorta contenuto nel volume *Gabriele Basilico. Bord de mer* (a cura Angela Madesani, Contrasto, Roma, 2017), che documenta l'opera di Basilico sviluppata nell'ambito della *Mission photographique de la DATAR*. A partire da questo, tramite altre letture della medesima autrice e non solo, sono state approfondite due differenti e coeve modalità di intendere la fotografia di paesaggio italiana, delineando gli approcci di **Gabriele Basilico** e di **Luigi Ghirri**, i loro punti di contatto e la diversità di attitudine.

La *Mission photographique de la DATAR*

La [*Mission photographique de la DATAR*](#), sviluppatasi tra il 1984 e il 1989, è un grande progetto di committenza pubblica: il governo francese "arruolò" 29 fotografi, francesi e stranieri, per documentare le **trasformazioni del paesaggio** del Paese, restituendone un'immagine aggiornata, senza trascurarne le contraddizioni. Non si trattava di un'iniziativa estemporanea: tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso, si sviluppò un'ampia riflessione interdisciplinare sul tema del territorio e del paesaggio, sulla scorta della nascente preoccupazione a proposito dello sfruttamento delle risorse ambientali e, al contempo, del timore di irreparabile perdita di identità territoriale, a causa dei rapidi e spesso irreversibili cambiamenti impressi ai luoghi dalla industrializzazione e dal successivo abbandono di numerose strutture a essa connesse.



Dal punto di vista politico-istituzionale, tali riflessioni erano assecondate dalla connotazione progressista dei due settennati di presidenza della Repubblica del socialista François Mitterrand (1981-1995): la *Mission*, che ebbe inizio in corrispondenza del suo primo mandato, ebbe il merito di far sì che la **fotografia** entrasse a pieno titolo nel campo dell'**arte contemporanea**. Le immagini prodotte nell'ambito del progetto hanno ottenuto lo statuto di opere alle quali è tributato un riconoscimento istituzionale, in vista della loro acquisizione all'interno di collezioni archivistiche e museali pubbliche.

Il nome stesso del progetto, *Mission*, allude a una nuova, programmatica modalità di coinvolgimento dei fotografi scelti, considerati come artisti a orientamento territoriale. Il loro campo di ricerca è il paesaggio perché, in quanto forma visibile del territorio, permette di indagare i luoghi non solo in termini schematicamente quantitativi, come fa ad esempio il rilievo topografico, ma anche qualitativi, rendendo visibili le dinamiche in atto. Il paesaggio, infatti, è al contempo prodotto di una **pratica spaziale** e di una **costruzione culturale**, per leggere le quali è indispensabile uno sguardo consapevole; vista la grande varietà paesaggistica della Francia, si è ritenuto opportuno ricostruirne il mosaico attraverso una pluralità di punti di vista. La *Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale (DATAR)* incarica i fotografi di rendere intellegibile, perciò potenzialmente universale, la loro esperienza sensibile, rinnovando la percezione del territorio, con la finalità di ri-creare una "cultura del paesaggio" nel Paese¹.

La rappresentazione resa nell'ambito della *Mission* ha le sue radici nell'estetica documentaristica degli anni Trenta del Novecento, nonché nell'esperienza dei fotografi statunitensi della *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (1975). Il *focus* del progetto è comune a entrambe: sono i **paesaggi dell'ordinario, del quotidiano**, attraverso i quali i fotografi sono chiamati a operare una rivisitazione delle categorie classiche e talvolta stereotipate (campagna, paesaggio montano o marino), insieme ai "**non-luoghi**"², usualmente lasciati ai margini delle raffigurazioni tradizionali. Ai fotografi della *Mission* era richiesto un metodo all'insegna della "**erranza**"³, che mettesse a valore la loro parzialità e la dimensione creativa delle immagini, anziché di compiere una mera operazione di inventario; coerentemente con questo approccio, le immagini non sono specificamente georiferite, poiché la finalità delle serie prodotte nell'ambito della *Mission* è quella di individuare archetipi ed evidenziare anche la **connotazione poetica** delle immagini.

A **Gabriele Basilico**, il solo fotografo italiano a partecipare, fu affidata non una sola zona, ma il percorso trasversale *Bord de mer*, comprendente il litorale della Manica e il Mare del Nord.

1 L'attenzione al tema del paesaggio, in tutte le epoche storiche e in diversi luoghi dell'Occidente, si fa più esplicita in momenti nei quali esso è perduto o irrimediabilmente compromesso, oppure sembra "sfuggire" alla comprensione delle comunità che lo popolano, disorientate dalle sue trasformazioni. La nascita della nozione stessa di "paesaggio" può essere infatti ricondotta alle Fiandre del XV e XVI secolo, caratterizzate da opere di bonifica massive e da un'organizzazione sociale ed economica pre-industriale, tale da aver generato una frattura conoscitiva e percettiva tra abitanti e luoghi abitati, che avevano largamente perduto la loro condizione di "naturalità".

2 La celebre espressione è stata coniata dall'antropologo francese Marc Augé (1935-2023) nel saggio *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992) con riferimento agli spazi di uso transitorio, pubblico e impersonale, privi di ogni forma di "appropriazione" psicologica, quali le strutture per la circolazione rapida di persone e merci (autostrade, svincoli e aeroporti), i mezzi di trasporto, i grandi centri commerciali, le sale d'aspetto, gli ascensori, ecc., in cui milioni di persone si incrociano senza entrare in relazione.

3 Proposta di traduzione dell'originale francese *déambulation*.

Come efficacemente rilevato da **Roberta Valtorta**, il punto di forza della *Mission* fu di agire su più piani, ponendo in dialogo la fotografia con diverse discipline del territorio, dall'architettura all'urbanistica, dalla geografia alla sociologia, dall'antropologia all'economia⁴. Inoltre, il progetto ebbe il merito di mettere profondamente in discussione i metodi tradizionali di rappresentazione del paesaggio, chiamando la fotografia a svolgere il ruolo di unica arte contemporanea capace di renderne efficacemente la complessità, la frammentazione, la perdita di identità e talvolta la stessa scomparsa.



La motivazione per la quale la fotografia fu ritenuta preferibile non solo alla pittura, ma anche al cinema, è di grande rilievo: «Al di là dell'impegno tecnico ed economico, era fondamentale riconoscere il paesaggio come oggetto e non come una scenografia (...) La fotografia non racconta: chiama le cose per nome. Il suo **silenzio** e l'economia di mezzi che caratterizza la sua pratica si prestano in maniera egregia a molteplici interpretazioni»⁵. Quel **silenzio** rappresentava altresì la condizione necessaria non solo per il fotografo, ma anche per lo spettatore, per soffermarsi a riflettere sulla propria condizione esistenziale, tutt'altro che scontata, in un mondo in repentina trasformazione: la fotografia della *Mission* doveva perciò essere «progettuale, lenta e riflessiva, di osservazione e di studio». Artefice di questa impostazione non poteva essere un

4 Tali discipline sono le stesse coinvolte nella formulazione di tutti gli strumenti di pianificazione territoriale e paesaggistica.

5 François Hers e Bernard Latarjet, in Roberta Valtorta (a cura di), *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, Museo di Fotografia Contemporanea/Lupetti Editori di Comunicazione, Milano, 2008, p. 55.

semplice esecutore, bensì un "autore" a tutti gli effetti: la *Mission* delineò infatti un **nuovo ruolo sociale** per il fotografo, «non solo capace di progettare la sua visione ma anche di metterla a disposizione della collettività per incarico dello Stato stesso». L'architetto Basilico si trovò senz'altro a proprio agio nello sviluppare quella che era una sua naturale attitudine.

Più che dirimere la contesa tra funzione documentaria e artistica della fotografia a favore di quest'ultima, la *Mission* sembra collocarla storicamente, suggerendo che, nella tarda modernità, solo attraverso l'arte è possibile cogliere appieno l'anima del territorio, il suo *genius loci*. Inoltre, il finanziamento statale faceva sì che il lavoro dei fotografi fosse fin da principio rivolto alla collettività e destinato a confluire nel **patrimonio culturale** del Paese, in continuità con le opere appartenenti alla tradizione del Vedutismo e della pittura di paesaggio dei secoli XVIII e XIX.

In Italia, lo spirito della *Mission* ha avuto riflessi, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, nello sviluppo di varie esperienze di committenza pubblica, anch'esse incentrate sulla riflessione circa i mutamenti in corso nel paesaggio postindustriale. L'altra caratteristica metodologica fondativa della *Mission*, il **lavoro di gruppo**, si ritrova ad esempio nel progetto di Luigi Ghirri *Viaggio in Italia*, insieme alla consapevolezza circa l'importanza di adottare un approccio transdisciplinare per cogliere la molteplicità dei fattori in gioco nel paesaggio contemporaneo.

La scuola italiana di fotografia di paesaggio

La risonanza italiana del fenomeno DATAR fu così ampia che si parla comunemente di una "scuola italiana di fotografia di paesaggio", sebbene i fotografi coinvolti in questa corrente fossero molto diversi tra loro, come dimostrano ad esempio «il **documentarista Basilico**, completamente devoto al paesaggio urbano e industriale, e il **poetico-concettuale Ghirri**, incentrato sulla memoria e sul legame tra passato e presente dei luoghi»⁶. Il loro comune impegno nello stabilire collegamenti tra la fotografia e altre discipline (letteratura, architettura, urbanistica, sociologia, antropologia...) era teso ad aiutare la fotografia italiana, fino a quel momento per lo più estranea al mercato dell'arte, ad acquisire una piena autorità culturale. La "fotografia dei luoghi" – sviluppatasi dapprima negli Stati Uniti negli anni Settanta, poi in Europa nel decennio successivo – vide molti autori dedicarsi ai cambiamenti in atto nel paesaggio nella transizione dall'economia industriale a quella postindustriale, restituendone la complessità attraverso vari livelli, «tra concettualità e riflessione esistenziale, illusione di una possibile rifondazione di un paesaggio perduto e rigore documentaristico, ovvero rappresentazione di paesaggi estremi capaci di prefigurare l'insensato aspetto futuro del mondo».

Come si è accennato, non stupisce che il paesaggio divenisse anche in Italia sistematico oggetto di studio proprio nel momento in cui la sua immagine tradizionale, caratterizzata dall'armonica interrelazione di elementi naturali e antropici, sembrava soccombere all'indiscriminato consumo del suolo e all'assenza di pianificazione⁷.

6 Le vicende della "scuola italiana di fotografia" sono tratteggiate da Roberta Valtorta, *Photography and Landscape in Italy in the 1980S*, in *photographies*, volume 12, 2019 - Issue 2: Special Issue: Photography and Landscape, pp. 155-175.

7 La legge urbanistica nazionale, tuttora in vigore, risale al 1942, ed era improntata a favorire un rapido sviluppo urbanistico ed edilizio, al servizio dei fenomeni di industrializzazione e della conseguente necessità di inurbamento di ampie fasce di popolazione precedentemente residenti in campagna. La prima legge italiana a protezione del paesaggio, di cui fu estensore e relatore parlamentare Benedetto Croce, risale al 1922. Essa fu successivamente integrata dalla "legge Bottai" (1939), che per prima sanciva, insieme all'importanza della tutela, la necessità della redazione, a cura del Ministero competente, di "piani territoriali



Sebbene il gruppo non fosse ufficialmente costituito, il comune lavoro sull'identità, sul legame col territorio, sulle radici culturali ha moltiplicato la forza degli apporti individuali. Tutti appartenenti alla generazione del 1968 (Basilico nacque nel 1944, Ghirri nel 1943), avendo attraversato l'avvicinarsi di speranze e la successiva oscurità degli "anni di piombo", a propria volta seguiti dal generale disimpegno politico e sociale che caratterizzava gli anni Ottanta, i fotografi, in ragione di questi cambiamenti, hanno sviluppato, seppure con sfumature diverse, uno "sguardo di disagio", rivolto ai **vuoti**, alle **assenze**, alle **periferie**, ai **limiti**, ai **margini**, ai "non-luoghi", alle porzioni di "terzo paesaggio"⁸.

Per quanto concerne le ascendenze della fotografia di paesaggio italiana degli anni Ottanta, Roberta Valtorta le individua nella grande **fotografia documentaristica americana** e nel **cinema neorealista**. Dal momento che quest'ultimo è considerato erede della pittura italiana dell'Ottocento e del primo Novecento (dai Macchiaioli a Balla, Boccioni, Sironi, Rosai e De Chirico), la fotografia che vi si riferisce si iscrive nella medesima tradizione; diversamente, «l'influenza americana sulla fotografia italiana degli anni Ottanta non può essere considerata propriamente culturale: si è trattato infatti soprattutto di un influsso iconografico e "visivo", che ha causato uno

paesistici". Sulla scorta di tale impostazione, ritenuta all'avanguardia per l'epoca, la tutela del paesaggio fu inserita nell'articolo 9, ossia tra i "principi fondamentali" della Costituzione repubblicana (1947). Nonostante questa speciale attenzione trasversalmente riservata al tema del paesaggio, con l'istituzione delle Regioni, nel 1972, fu loro attribuita la competenza relativa alla pianificazione paesaggistica (la sola tutela rimase competenza esclusiva dello Stato); a oggi, solo 6 Regioni su 20, tra cui il Piemonte, hanno completato l'iter di approvazione dei rispettivi piani paesaggistici.

8 L'espressione si deve al paesaggista francese Gilles Clément (1943), che, nel volume *Manifeste du Tiers-paysage* (2004), la usa per indicare i luoghi abbandonati dall'uomo: i parchi e le riserve naturali, le grandi aree disabitate del pianeta, ma anche spazi più piccoli e diffusi, quasi invisibili, compresi perfino i ciuffi di "erbacce" al bordo strada o i rovi e le sterpaglie che crescono nelle aree industriali dismesse.

spostamento dell'attenzione verso le periferie e gli spazi vuoti del paesaggio». Al di là di tali spunti tematici, la fotografia italiana dei luoghi ha tuttavia conservato una propria specificità, una costante, sottesa **ricerca dell'armonia e della bellezza**, derivante da profonde stratificazioni culturali e da una lunga storia dell'arte. Infine, anche in virtù dell'influenza che l'arte concettuale ha variamente esercitato su molti autori della "scuola", una loro ulteriore caratteristica può essere individuata nel porre una forte enfasi sulla **progettualità** e sul pensiero (il procedimento seriale, l'attenzione alla stratificazione dei significati nelle immagini, l'abitudine a utilizzare testi per chiarire le proprie intenzioni), in luogo dell'accontentarsi di ottenere solo singole opere esteticamente caratterizzate.

Gabriele Basilico e il paesaggio

Gabriele Basilico è probabilmente il fotografo di paesaggi urbani più conosciuto al mondo. Ancora Roberta Valtorta ha dedicato diversi saggi al suo rapporto con le città⁹, a partire da quella natale, l'amatissima Milano, della quale ha a più riprese indagato le trasformazioni, che continuano tuttora – Basilico è scomparso nel 2012, tre anni prima che fosse istituita la Città Metropolitana, nel 2015, anno in cui, con l'Expo, ulteriori sviluppi urbanistici ed edilizi hanno interessato ampie porzioni di territorio fino ad allora prevalentemente agricole.



Gli esordi del lavoro di Basilico hanno coinciso con uno snodo fondamentale per le città europee, che negli anni Settanta escono dalla modernità per entrare in una fase nuova, caratterizzata dall'abbandono di ampi volumi industriali all'interno del tessuto urbano, che si

⁹ Per la presente ricerca sono stati consultati: Roberta Valtorta, *Gabriele Basilico. Dalla città alle città alla città*, in Giovanna Calvenzi, Filippo Maggia (a cura di), *Basilico metropoli*, Skira, Milano, 2020; Roberta Valtorta, *Gabriele Basilico e la città antica-contemporanea*, in AA.VV., *Piranesi Roma Basilico. L'arte di vedere*, Contrasto, Roma, 2019.

trovano privi di destinazione d'uso e creano dei "vuoti" o dei relitti che, molto spesso, sono ancora oggi in attesa di rifunzionalizzazione. Da fotografo architetto, Basilico ha saputo intercettare e interpretare questi fenomeni nella loro duplice veste estetica/artistica e pianificatoria/progettuale, poiché un tale palinsesto storico-architettonico necessitava di essere affrontato con uno sguardo ampio, d'insieme, che non si soffermasse solo sul singolo oggetto: «il monumento, come luogo di riferimento e di sintesi del significato (...), è stato sostituito da un *sistema* di percorsi come luogo di rappresentazione "totale" (...) della forma urbana e del suo uso molteplice»¹⁰. Basilico sembra immergersi nelle città in cui lavora, mostrando, insieme a una costante chiarezza metodologica (l'impiego della fotografia documentaria, definita sia da lui che da Ghirri "fotografia descrittiva"), un'adesione anche sensoriale ed emotiva alla materia rappresentata, che gli permette di indagare con cura il paesaggio come frutto delle **relazioni tra l'uomo e il territorio**. La chiave è il termine "esperienza": Basilico stesso definì la propria come "**esperienza dei luoghi**", in analogia con la locuzione "esperienza del paesaggio" usata dai teorici della *Mission de la DATAR*.



È proprio nell'ambito della *Mission* che lo sguardo di Basilico, quarantenne, diviene pienamente consapevole e si consolida. Infatti, nel corso del progetto nel Nord della Francia comincia a usare la **veduta**, ponendosi sulla scorta della tradizione del grande vedutismo pittorico italiano del Settecento (Canaletto e Bellotto), e risalendo fino alla minuziosa rappresentazione del paesaggio presente nei dipinti fiamminghi da Jan Van Eyck¹¹ in avanti; l'ampiezza della veduta è

10 Carlo Aymonino, *Il significato delle città*, Laterza, Bari, 1975, p. 19.

impiegata per «comprendere il respiro stesso del paesaggio»¹², dando conto, anche grazie alla serialità del progetto, delle sue caratteristiche dinamiche, anziché ricercare la bellezza isolata del singolo scatto. Anche se, come lui stesso rileva, «dopo l'esperienza francese il mio interesse per la natura si è affievolito e il paesaggio è apparso sporadicamente nel mio lavoro»¹³ (che si è nuovamente focalizzato sui contesti urbani), l'esperienza francese ha segnato l'emergere di alcune significative e durature caratteristiche metodologiche: «Non è facile descrivere con precisione come [il mio modo di rappresentare la realtà] sia cambiato, ma ad esempio, dopo aver sempre utilizzato un metodo di lavoro basato sulla lettura di frammenti e facciate degli edifici, ho in seguito ricercato una visione più complessa, in cui i singoli oggetti si amalgamassero tra loro a formare un tessuto urbano che determina e fissa per sempre la sua identità (...) Questa rappresentazione del tessuto urbano come una massa compatta, spesso composta da strati di diversa profondità che nascondono l'orizzonte, deriva, sebbene non sia sempre evidente, da una forma di "riduzione" della tanto sfruttata visione "naturale" e contemplativa che l'esperienza francese mi permise di sviluppare».

È ancora Basilico stesso a spiegare in maniera molto chiara ed esaustiva l'approccio adottato nell'ambito della *Mission*, nel saggio introduttivo alla prima edizione del volume, significativamente intitolato "**Per una lentezza dello sguardo**"¹⁴: «Tuttavia nell'estensione del campo, nel guardare e riconsiderare i luoghi che più mi avevano interessato e, soprattutto, nell'avvicinarmi a temi per me nuovi, come il paesaggio naturale e gli ampi panorami, con l'uso lento e riflessivo della macchina fotografica 10x12, ho scoperto nuovi orizzonti, ho improvvisamente allargato e, in qualche modo, ho semplificato la mia osservazione del mondo, aumentando allo stesso tempo la mia capacità di percezione. Uno sguardo lontano e lento nel tempo mi ha permesso di scoprire ciò che osservavo al di là dell'apparenza superficiale. Le grandi visioni d'insieme, il punto di fuga che chiudeva l'orizzonte, il gioco dialettico dei diversi piani e l'armonia che unisce le diverse parti sono diventati per me nuovi terreni da conquistare. L'osservazione insistente e il ritorno ad alcuni luoghi hanno generato un rapporto di maggiore fiducia, quasi di affetto, come se le città, i paesi, i cieli, i campi e i paesaggi guardati con sufficiente affetto potessero ricreare e irradiare la propria armonia di fronte al mio sentimento di "benessere" dovuto a questa comprensione. (...) In tali circostanze, mi piace pensare di essere diventato un **fotografo invisibile**, capace di mantenersi in disparte, abbandonando ogni narcisismo, ogni eccessiva soggettività e le rappresentazioni spesso esageratamente artificiali della realtà in favore di una riproduzione più oggettiva, fino a raggiungere quella assenza, caratteristica di un rispetto profondo per le cose. In fondo penso che le immagini più "forti", più rappresentative di questo nuovo approccio, permettano di leggere, nell'apparente limitazione del punto di vista adottato,

11 Caratteristica dei paesaggi di sfondo presenti nei dipinti di Van Eyck, che si ritrova ad esempio nel *Polittico di Gand* e nella *Madonna del cancelliere Rolin*, è che essi sono rappresentati con una dovizia di particolari, nelle forme vegetali e costruite, tale da farli sembrare percepiti da molto vicino, o con strumenti ottici, da un ipotetico spettatore, da un punto di vista di dettaglio che non può realmente coincidere con quello di chi guarda la scena principale; simile modalità è tradizionalmente opposta allo "sfumato" di Leonardo, che intende invece riprodurre la reale possibilità di percezione dell'osservatore, man mano più offuscata quanto più aumenta la distanza del paesaggio.

12 R. Valtorta, *Gabriele Basilico e la città antica-contemporanea*, cit.

13 Questa e le citazioni che seguono sono tratte da *Gabriele Basilico. Bord de mer*, Baldini&Castoldi, Milano, 2003, III edizione aggiornata e ampliata del volume che raccoglie le fotografie realizzate in Bretagna e Normandia tra il 1984 e il 1985 per conto della *Mission Photographique de la DATAR (Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale)*, pubblicato per la prima volta nel 1990.

14 Il sostantivo "lentezza" è da intendersi nella doppia accezione temporale e spaziale, come correttamente emerge dalla traduzione inglese del saggio in "Taking a slower, longer look".

una realtà più complessa e flessibile, carica di valori reali, che può unire esseri umani e oggetti in un rapporto esistenziale che ricorda un rito magico. Il grande formato, l'uso del treppiede, i ritmi più lenti, un'attitudine più meditativa e l'ottenimento di un gran numero di dettagli non competono con la celebrazione di un "virtuosismo" tecnico o con l'appagamento delle forme, ma hanno creato in me la base di una nuova maniera di comprendere e apprezzare la realtà attraverso un'attitudine essenzialmente contemplativa. "**Contemplazione**" è una parola che per me, per anni, non significava nient'altro che sentimentalismo e mancanza di impegno, e che attualmente significa visione diretta e consapevole, pura, senza acrobazie interpretative. Non ha senso costruire la fotografia in modo artificioso da un punto di vista "eccezionale", basta guardare in modo "normale", rinunciando alla perversione dell'ottica; così, la fotografia risulta meno carica di simboli interpretativi e lascia alla natura e alla luce il compito di esprimere e rappresentare se stesse».



Tali considerazioni conducono Roberta Valtorta ad affermare che, nel progetto francese, grazie alla "lentezza dello sguardo" e alla "contemplazione", Basilico è riuscito a «immettere nell'immagine il **sentimento del tempo** più profondo e più lungo che attraversa storicamente i luoghi, mettendo in evidenza la finitezza delle vite umane. Di qui la malinconia quasi romantica che nasce dal guardare la grandezza del mondo, presente nelle più belle fotografie realizzate per la *Mission*»¹⁵. Tale malinconia è altresì supportata dall'uso del bianco e nero, che tende a inscrivere tutte le immagini, anche quelle che raffigurano manufatti a servizio della modernità e dello sviluppo economico che all'epoca appariva indiscutibile e progressivo (argini, trame complesse di pali della luce e del telefono, lampioni, condomini, magazzini portuali, torri dell'acquedotto, container, argani, ciminiera...), nell'alveo della Storia, conferendo loro il carattere dell'eternità, avvicinandole, da questo punto di vista, alle incisioni delle rovine di Piranesi.

15 R. Valtorta, *Gabriele Basilico e la città antica-contemporanea*, cit.

In seguito, nel proprio saggio introduttivo alla riedizione di *Bord de mer* del 2002, Basilico non si concentra solo sul lascito personale della *Mission*, ma osserva altresì che essa ha avuto il merito di esportare ben presto in tutta l'Europa la necessità di instaurare un dialogo tra le diverse discipline che si occupano di governo del territorio, arricchendole con l'esperienza artistica "sul campo" dei fotografi, che sono portatori non tanto di soluzioni a problemi che restano tuttora aperti (le grandi dinamiche sociali ed economiche sottese a un'idea di città in perenne divenire), quanto di una capacità intersoggettiva di leggere i fenomeni da una prospettiva al contempo artistica e progettuale.

Luigi Ghirri, *Viaggio in Italia*

Contemporaneo all'avvio della *Mission de la DATAR* (1984) è il notissimo ***Viaggio in Italia***, ideato, insieme a Gianni Leone e Enzo Velati, da Luigi Ghirri, che riunì intorno a sé 20 fotografi, 17 italiani e 3 stranieri, tra cui lui stesso e Gabriele Basilico. Il progetto si tradusse in un libro e una mostra itinerante che partì da Bari e giunse a Reggio Emilia. Ghirri, in ragione dell'importanza del ruolo assunto nella fotografia italiana degli anni Ottanta, era animato da una forte **vocazione didattica**, che lo induceva a voler trasformare la fotografia stessa in uno strumento di reale rinnovamento della percezione. Decise così di chiamare a partecipare numerosi giovani colleghi, con i quali avvertiva un'affinità di visione e anche umana, coinvolgendo inoltre lo scrittore **Gianni Celati** (1937-2022), che per il volume scrisse il racconto *Verso la foce. Reportage per un amico fotografo*, ambientato nel Delta del Po.

Roberta Valtorta istituisce un interessante paragone tra questo gruppo e quello, altrettanto informale, formato da scrittori e registi nel periodo del Neorealismo, riportando a tale proposito un'affermazione di Italo Calvino che ben si attaglia anche ai fotografi: «non era una scuola... È stata una raccolta di voci, in gran parte periferica, una molteplice scoperta delle diverse Italie». In momenti cruciali della storia – da un lato il secondo Dopoguerra, dopo il regime fascista e le aspettative democratiche maturate con la Liberazione, dall'altro gli anni Ottanta, con la "morte delle ideologie" – gli intellettuali più sensibili sentono la necessità di un supplemento di analisi e riflessione, sia sui fenomeni in sé, sia soprattutto sulle modalità con cui loro stessi vi si relazionano, avvertendo al contempo una forte esigenza di scambio con personalità animate dal medesimo desiderio di indagine e interpretazione della realtà.



Alla base del progetto vi era l'intenzione di impiegare la fotografia come strumento intellettuale e al tempo stesso affettivo per entrare in relazione con la complessità del mondo esterno, creando un'**immagine aggiornata del paesaggio italiano** (dotato di una secolare iconografia, che aveva però contribuito anche a fossilizzarne l'immaginario), senza retorica, senza ricorso a stereotipi, senza gerarchie.

Come si legge sulla copertina del catalogo, *Viaggio in Italia* si pone come il manifesto di "una generazione di fotografi che, lasciato da parte il mito dei viaggi esotici, del reportage sensazionale, dell'analisi formalistica, e della creatività presunta e forzata, ha invece rivolto lo sguardo sulla realtà e sul paesaggio che ci sta intorno. (...) manca in queste fotografie quanto si trova sulle pagine dei quotidiani e su quelle patinate dei rotocalchi, né cronaca nera o rosa, né languide Venezie, né tristi bassi napoletani". L'obiettivo era infatti quello di "ricostruire l'immagine di un luogo sia in senso antropologico che geografico", in una "**avventura del pensiero e dello sguardo**"; le fotografie di *Viaggio in Italia* non affermano nulla, ma mettono coralmemente in discussione il modo di abitare nel mondo, ponendo l'attenzione sulla "continua incertezza" che secondo Celati è la costante del vedere, oltre che dello scrivere. Il senso dell'operazione – analogo all'intento della *Mission de la DATAR* – è fare il punto sull'immagine dell'Italia del tempo, a seguito delle profonde trasformazioni subite dal territorio negli anni Sessanta e Settanta. Attraverso la metafora del viaggio, l'idea è quella di affermare una nuova modalità d'uso dello sguardo, che, accantonati i "luoghi comuni" dell'iconografia tradizionale, si dedicatesse alla ricerca di un paesaggio autentico, il paesaggio quotidiano¹⁶.

La risonanza del progetto fu molto ampia, consacrando la fama di Ghirri e soprattutto contribuendo a fondare un nuovo statuto per la fotografia di paesaggio italiana, la cui importanza trascendeva così la sua componente tecnica e realizzativa, dal momento che il fotolibro, a detta dello storico e critico d'arte Arturo Quintavalle, era "il più nuovo sull'**antropologia del paesaggio**, non solo in Italia". Dal punto di vista iconografico, le immagini di *Viaggio in Italia* rifuggono l'artificialità "costruita" della brochure turistica, nella quale deve essere rimosso ciò che è incongruo, "brutto" o banale, per puntare lo sguardo sui confini della città diffusa, sui margini della campagna, fino agli spazi vuoti e desolati. Come scrisse Gabriele Basilico nei primi anni 2000 a proposito della sua partecipazione al progetto, mostrando una completa adesione alla poetica di Ghirri, vi era una piena accettazione anche dell'ovvio come componente del paesaggio umano in cui viviamo, nel "bisogno di scoprire la **normalità delle cose**, antierica, antimitica, quotidiana e non retorica".

16 Si tratta di un punto di vista davvero originale e precoce, se si considera che, dal punto di vista giuridico, per secoli le porzioni di territorio italiano considerate meritevoli di attenzione, e conseguentemente, di pianificazione e di tutela sono state solo quelle ritenute di eccezionale bellezza: le già citate leggi 778 del 1922 e 1497 del 1939, che hanno costituito la normativa di riferimento sul paesaggio fino all'approvazione del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio nel 2004, recavano rispettivamente i titoli "Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico" e "Protezione delle bellezze naturali", rinviando a una valutazione estetica tradizionale dei luoghi; per una puntuale disamina della tradizione giuridica sul tema, si rinvia al fondamentale volume di Salvatore Settis *Paesaggio Costituzione cemento*, Einaudi, Torino, 2010. Solo con la *Convenzione europea del paesaggio* (2000) si avvia il superamento di questa visione, chiarendo che la norma deve riguardare "sia i paesaggi che possono essere considerati eccezionali, sia i paesaggi della vita quotidiana, sia i paesaggi degradati" (articolo 2). Per una sintesi dell'evoluzione del concetto di tutela del paesaggio, si rinvia a Paola Gastaldi, [Un secolo di tutela | Centenario della legge 778/1922](#).



I temi affrontati sono molteplici, indicizzati nel catalogo secondo una serie di parole di tono concettuale-poetico, che costituiscono non tanto una spiegazione, quanto piuttosto un'ipotesi di estensione di significato delle immagini: *A perdita d'occhio*, *Lungomare*, *Margini*, *Del luogo*, *Capolinea*, *Centrocittà*, *Sulla soglia*, *Nessuno in particolare*, *Si chiude al tramonto*, *L'O di Giotto*.

Oltre alla data, come si è accennato, *Viaggio in Italia* condivide con la *Mission de la DATAR* l'**approccio collettivo-laboratoriale**; a riprova di questa prossimità, i curatori della *Mission*, i già citati Hers e Latarjet, avevano posto, come movente del progetto, alcune fondamentali questioni che sono presenti anche nell'opera di Ghirri: «Chi afferma che il paesaggio non cambia, ma sta scomparendo, intende sottolineare l'impossibilità dei valori e delle tecniche tradizionali di rappresentare un soggetto completamente frammentato. Al posto di paesaggi coerenti, che possono essere raccontati attraverso viste panoramiche, ora c'è un territorio di frammenti e relitti... Come si può esprimere in termini fotografici questo ibrido che non ha nome? Come evitare la tentazione della nostalgia o della derisione, il rischio della cartolina o del formalismo?».

Per quanto concerne le fotografie di Ghirri contenute in *Viaggio in Italia*, esse rispecchiano la sua generale poetica. L'autore ha sempre indagato luoghi familiari, soprattutto della provincia emiliana, in sé privi di eccezionalità, ma osservati come se fosse sempre la prima volta, con quieto stupore, con attenzione alla loro **sospensione tra passato e futuro**, ossia allo spazio incerto dove meglio può lavorare l'immaginazione. Anche la sua ricerca è incentrata sulla "erranza", sebbene in ambiti geografici più circoscritti rispetto a Basilico, nella consapevolezza che «in ogni visita dei luoghi, portiamo con noi questo carico di già vissuto e già visto, ma lo sforzo che quotidianamente siamo portati a compiere, è quello di ritrovare uno sguardo che cancella e dimentica l'abitudine»;

non tanto per rivedere con occhi diversi, quanto per la necessità di orientarsi di nuovo nello spazio e nel tempo»¹⁷.



La figura umana è quasi sempre assente in questi paesaggi evocativi e poetici, talvolta nebbiosi e rarefatti, talvolta dotati di una luminosità nitida, che sembra provenire dall'interno: «L'uomo è sempre dall'altra parte, che guarda, un attimo prima della soglia di un ambiente, al di qua di una finestra, davanti a un paesaggio, appunto. Ciò che vede è spesso la sua stessa solitudine. Protagonista di questi spazi dove l'uomo non appare quasi mai, e se appare è soltanto un elemento della composizione per suo interno ritmo, è il silenzio. Ed esso accomuna luoghi e oggetti in una statica, simmetrica fissità. Ne deriva una visione geometrica e stilizzata dell'arte fotografica»¹⁸.

17 Questa affermazione è riportata da Corrado Benigni in uno degli scritti introduttivi al catalogo *Luigi Ghirri. Pensiero paesaggio*, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo, 2016, p. 8.

18 *Ibidem*. L'idea dell'uomo che riveste sempre, nel paesaggio, al contempo il ruolo di attore (delle trasformazioni) e di spettatore può essere ricondotta alla celebre metafora del geografo Eugenio Turri (1927-2005) del "paesaggio come teatro", che dà il titolo al suo principale saggio (Marsilio, Venezia, 2001).



Si è accennato del rapporto di collaborazione e profonda amicizia che legava Luigi Ghirri e Gianni Celati. Oltre a *Viaggio in Italia* e sulla sua scorta, nel 1989 hanno realizzato insieme il volume ***Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano***. Nello scritto introduttivo, strutturato come un diario, Celati, che mostra con Ghirri grande affinità non solo affettiva ma anche metodologica, offre alcune illuminanti riflessioni a corredo delle immagini e della poetica del fotografo in generale¹⁹. «Da Ghirri ho imparato che, nelle situazioni in cui si resta bloccati perché tutto sembra monotono o previsto, occorre volgere gli occhi all'orizzonte. Questo intendeva dicendo: "Dislocare lo sguardo, aprire il paesaggio"», indipendentemente dal fatto che si stia osservando qualcosa di "notevole" o che, al contrario, si decida di notare e fissare in immagini qualcosa di ordinario. «In questa situazione un po' da fantascienza, tutto è davvero sospeso come nelle fiabe. E non si sente più neanche quella vecchia differenza tra l'esotico e il familiare. Non c'è più nessun grande viaggio che sia più emozionante d'una **passeggiata per vedere i colori del mondo**», purché il fotografo si disponga in maniera ricettiva agli stimoli sensoriali e ricerchi non un punto di vista eccezionale, ma una modalità per mettere in luce il "modo di visione" da cui le cose stesse chiedono di essere guardate, cercando per questa via di trovare una comunanza con gli sguardi degli altri, uno spiraglio di universalità.

¹⁹ Le seguenti citazioni sono tratte da *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, Feltrinelli, Milano, 1989.



Spunti conclusivi di confronto tra Basilico e Ghirri

Gabriele Basilico e Luigi Ghirri erano grossomodo coetanei, appartenevano alla medesima "scuola" e hanno lavorato insieme a *Viaggio in Italia*. Diversamente da Basilico – che, come si è visto, ha sistematicamente lavorato sul paesaggio extra-urbano solo nell'ambito della *Mission de la DATAR* – Ghirri è considerato il maestro della fotografia di paesaggio italiana. Tuttavia, è altresì definito come fotografo metafisico e concettuale, aggettivi che sembrano differenziarlo significativamente dal "documentarista" Basilico. In realtà, entrambi hanno in più occasioni espresso la loro ammirazione per il grande fotografo documentarista statunitense Walker Evans (1903-1975): anche Ghirri lo ha riconosciuto come ispiratore della sua ricerca, che pure ha poi acquisito tonalità più manifestamente lirico-narrative rispetto a quella di Basilico. Anche Evans prese parte a una grande campagna fotografica collettiva su incarico della *Farm Security Administration* (1935), ente governativo che intendeva documentare le condizioni dell'America rurale negli anni della Grande Depressione: tale esperienza ha ispirato, mezzo secolo più tardi, i numerosi progetti europei di ricognizione fotografica del territorio, tra cui la *Mission* francese e *Viaggio in Italia* stessi.

Mentre l'opera di Basilico è segnata dai numerosi e lunghi viaggi (ha indagato metodicamente decine di città in tutta Europa, nonché Rio de Janeiro e Shanghai, oltre alle quattro, notissime "spedizioni" a Beirut), Ghirri è stato prima di tutto testimone ricorsivo della sua terra, l'Emilia, scandagliata dapprima nell'ambito della sua attività come geometra, poi, da fotografo, ricercandone l'essenza e facendone l'emblema di una nuova possibilità di rappresentare il paesaggio italiano nel suo complesso.

Come si è accennato, tanto le opere di Basilico quanto quelle di Ghirri sono caratterizzate da una pressoché totale **assenza della figura umana**. Basilico lo ha programmaticamente dichiarato: «Tendo ad aspettare che non ci sia nessuno, perché la presenza di una sola persona enfatizza il vuoto e fa diventare un luogo ancora più vuoto. Mentre se lo fai vuoto e basta, allora diventa spazio metafisico, alla Sironi o alla Hopper». Il riferimento a Hopper si attaglia precisamente anche a Ghirri, con cui condivide le soffiusioni cromatiche, i paesaggi "feriali", le

numerose soglie (cornici, finestre, sfondati proseppefici...), nonché la ricorrente meta-osservazione di soggetti che a loro volta osservano²⁰.

Basilico e Ghirri sono anche accomunati dalla propensione per l'indagine dei margini, delle periferie e delle campagne, dal desiderio di fotografare in assenza di gerarchie tra "bello" e "quotidiano". Non è forse un caso che entrambi avessero una formazione tecnica e progettuale (architetto Basilico, geometra Ghirri), che li aveva abituati anche prima di diventare fotografi a considerare l'intero territorio, ricercandone non tanto la qualità estetica, quanto piuttosto la sostanza, la possibilità di attivare delle reciproche consonanze tra agente e oggetto della rappresentazione. Il carattere progettuale di entrambi ha anche avuto un ruolo significativo nello sviluppo di grandi e sistematici cicli di lavoro, la sola modalità considerata capace di restituire, a fronte della complessità storica, sociale e visiva del mondo esplorato, non un'istantanea estemporanea, ma un'immagine strutturata e coerente.



Infine, le fotografie di Basilico e di Ghirri sono, sebbene in modi diversi, opere "affettive". Lo spiega perfettamente Celati: «L'idea fondamentale di Ghirri applicata alla foto è quella della **proiezione affettiva**: lo sguardo come incontro con le cose, verso cui ci dirige una nostra tendenza intima. Non esiste foto di Ghirri che si offra come pura documentazione: tutte mostrano questo orientamento verso un campo di prossimità, di simpatie, di attrazioni e riconoscimenti di un'intimità esterna»²¹. È un'attitudine analoga a quella che Roberta Valtorta rileva in Basilico: «un termine che io stessa anni fa mi sentii libera di usare per dare nome allo sguardo di Basilico: *pietas*, nel significato antico di dovere/devozione e in quello più moderno di commossa partecipazione, non in senso religioso però, ma nel senso di un atteggiamento di neutrale interrogazione e propensione a capire i molti modi, mai banali anche se spesso deleteri, dello stare insieme abitando il territorio»²². Probabilmente è in questa attenzione, in questa prossimità al paesaggio (urbano e rurale) ottenuta con una paziente frequentazione, allenando la propria ricettività agli stimoli della realtà, che risiede la grandezza di Basilico e Ghirri: guardando le loro fotografie, ciascuno può risalire all'indietro fino all'origine dello sguardo che le ha prodotte, cogliendone l'esattezza e spesso il calore, la vicinanza partecipe alla realtà rappresentata, recependo perciò non solo un'immagine, ma anche un frammento di senso condiviso.

20 Si pensi all'emblematica *Milano, Castello Sforzesco* del 1986, dove un gruppo di persone guarda la Pietà Rondanini; si tratta di un tópos ripreso dalla storia dell'arte soprattutto fiamminga, sviluppato in fotografia prima di Ghirri da Ugo Mulas e successivamente, sul finire degli anni Ottanta, da Thomas Struth, con il ciclo *Museum Photographs*.

21 Questa affermazione è riportata da Corrado Benigni nel citato catalogo *Luigi Ghirri. Pensiero paesaggio*, p. 9.

22 Roberta Valtorta, *Dal corpo della città al corpo della città attraverso il paesaggio. Riflessioni sulle fotografie e sulle parole di Gabriele Basilico*, in Pier Giovanni Castagnoli (a cura di), *Gabriele Basilico. Fotografie 1978-2002*, Galleria d'Arte Moderna, Torino, 2002.

Bibliografia

- Carlo Aymonino, *Il significato delle città*, Laterza, Bari, 1975
- Luigi Ghirri, Gianni Celati, *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, Feltrinelli, Milano, 1989
- Roberta Valtorta, *Dal corpo della città al corpo della città attraverso il paesaggio. Riflessioni sulle fotografie e sulle parole di Gabriele Basilico*, in Pier Giovanni Castagnoli (a cura di), *Gabriele Basilico. Fotografie 1978-2002*, Galleria d'Arte Moderna, Torino, 2002
- *Gabriele Basilico. Bord de mer*, Baldini&Castoldi, Milano, 2003
- Roberta Valtorta (a cura di), *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, Museo di Fotografia Contemporanea/Lupetti Editori di Comunicazione, Milano, 2008
- Salvatore Settis, *Paesaggio Costituzione cemento*, Einaudi, Torino, 2010
- *Luigi Ghirri. Pensiero paesaggio*, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo, 2016
- Angela Madesani (a cura di), *Gabriele Basilico. Bord de mer*, Contrasto, Roma, 2017
- Roberta Valtorta, *Gabriele Basilico e la città antica-contemporanea*, in AA.VV., *Piranesi Roma Basilico. L'arte di vedere*, Contrasto, Roma, 2019
- Roberta Valtorta, *Photography and Landscape in Italy in the 1980S*, in *photographies*, volume 12, 2019 - *Issue 2: Special Issue: Photography and Landscape*
- Roberta Valtorta, *Gabriele Basilico. Dalla città alle città alla città*, in Giovanna Calvenzi, Filippo Maggia (a cura di), *Basilico metropoli*, Skira, Milano, 2020

testo di Paola Ester Gastaldi

foto dell'archivio di Paesaggiopiemonte