

La fiaba e la precisione: la mostra *Nuovo paesaggio americano/ Dialectical Landscapes (1987)*

Abstract

The 1987 exhibition *Nuovo paesaggio americano/Dialectical Landscapes*, organized in Venice by the late Paolo Costantini with photographs of Robert Adams, Lewis Baltz, William Eggleston, John Gossage, and Stephen Shore, offered the Italian public the first major opportunity to experience firsthand a selection of recent works by five exponents of the so-called New Topographics movement. Focusing on the critical writings by Costantini and Luigi Ghirri, this essay maps the exchanges, readings, and misunderstandings between Italian and American photographic culture generated by the exhibition at a crucial moment in the canonization of the ‘Italian school’ of landscape photography.

Keywords

COSTANTINI, PAOLO; *NUOVO PAESAGGIO AMERICANO/DIALECTICAL LANDSCAPES*; GHIRRI, LUIGI; AMERICAN PHOTOGRAPHY; ITALIAN PHOTOGRAPHY; LANDSCAPE PHOTOGRAPHY; EXHIBITIONS; 1980s

Il 10 aprile 1987 inaugurava a Palazzo Fortuny di Venezia la mostra *Nuovo paesaggio americano/Dialectical Landscapes*, curata da Paolo Costantini con fotografie di Robert Adams, Lewis Baltz, William Eggleston, John Gossage e Stephen Shore (fig. 1) ⁻¹. Dodici anni dopo la celebre esposizione *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, organizzata a Rochester da William Jenkins (a cui avevano partecipato Adams, Baltz e Shore) ⁻², si trattava della prima occasione offerta al pubblico italiano per osservare dal vivo le opere di alcuni tra i maggiori autori statunitensi del ‘paesaggio contemporaneo’, conosciuti sino a quel momento soprattutto attraverso fotolibri, cataloghi di mostre, riviste specialistiche e occasionali incontri internazionali.

Pur non accompagnata da un dibattito pubblico particolarmente sostenuto⁻³, la mostra può essere oggi considerata un caso di studio significativo per la ricezione italiana della nuova fotografia statunitense, soprattutto in merito alla rappresentazione dei luoghi e ai temi del ‘paesaggio ordinario’. Da un lato, *Nuovo paesaggio americano* si inseriva nel vivo delle vicende nazionali offrendo la possibilità di raffronti stilistici, tematici e teorici con due rassegne fondanti da poco presentate a Bari e a Reggio Emilia, *Viaggio in Italia* (1984) ed *Esplorazioni sulla via Emilia* (1986)⁻⁴. Dall’altro, il denso saggio di Costantini incluso in catalogo portava elementi del tutto nuovi di riflessione, proponendo di fatto il superamento delle tradizionali contrapposizioni critiche e storiografiche tra culture fotografiche nazionali, per riconoscere nella questione del paesaggio un nuovo spazio ‘dialettico’, “ricco di rimandi, reminiscenze, associazioni”⁻⁵ che chiamavano in causa una varietà di media e ricerche attorno ai problemi della rappresentazione e dell’iconosfera. Dalla mostra veneziana, oltretutto, sarebbero scaturiti negli anni a venire altri fertili scambi, sia di carattere operativo – com’è il caso dei progetti realizzati nel nostro Paese a partire dal 1991 da Baltz, Shore e Gossage⁻⁶ – sia di natura editoriale – ad esempio la traduzione della raccolta di saggi di Robert Adams, *La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali*⁻⁷ e il volume antologico sull’opera di Guido Guidi curato nel 2010 dallo stesso Gossage⁻⁸.

Se *Nuovo paesaggio americano* costituisce dunque un passaggio cruciale nella vicenda più ampia che riguarda l’influenza della fotografia statunitense su quella italiana, va osservato che nel complesso questo scambio rimane poco indagato e pone problemi storico-critici di qualche rilievo. A fronte di una circolazione non marginale di fotolibri e pubblicazioni statunitensi riscontrabile già negli anni Trenta, infatti, sembra doversi registrare in Italia un certo persistente disinteresse per i contesti storici, politici e teorici nei quali tali opere hanno preso forma. Non è un caso che solo a partire dagli anni Novanta si sia assistito a uno sforzo di traduzione – di per sé rivelatore di una necessità culturale a lungo procrastinata – della vastissima produzione saggistica d’oltreoceano⁻⁹. Se recentemente la storiografia tedesca ha potuto avviare una ricostruzione dell’effettiva ‘lettura’ dell’opera di Stephen Shore da parte della “Scuola di Düsseldorf” nata attorno a Bernd e Hilla Becher⁻¹⁰, la comprensione della fotografia americana in Italia sembra essersi concentrata a lungo sugli aspetti stilistici e iconografici, eventualmente sostenuti da riflessioni mutate da altri *media* come il cinema e la letteratura⁻¹¹. Come ha osservato Roberta Valtorta,

—
l’influenza americana sulla fotografia italiana non può dirsi compiutamente culturale: si tratta soprattutto di un’influenza di tipo iconografico e ‘visivo’ [...]. La fotografia italiana dei luoghi conserva in realtà una sua specialità, una sorta di dolcezza, diciamo, una certa tipica mancanza di perfezione, che deriva da stratificazioni culturali complesse⁻¹².
—



01

**Paolo Costantini /
Silvio Fuso / Sandro
Mescola (a cura di),**
*Nuovo paesaggio
americano/Dialectical
Landscapes,*
Electa, Milano, 1987,
copertina

L'articolata proposta di Costantini e la reazione suscitata da *Dialectical Landscapes/Nuovo paesaggio americano* – testimoniata a caldo, come si vedrà, da due interventi critici di Luigi Ghirri – consentono per una volta di misurare con maggior precisione i contorni di questa distanza tra Italia e America, proprio a partire da quella “tipica mancanza di perfezione” a cui accennava Valtorta. Forse più desiderata che connaturata, quella “specialità” della fotografia italiana può essere vista come la difesa di un’identità culturale faticosamente conquistata e come una problematica ‘presa di distanza’ da nuove tendenze internazionali che nella seconda metà degli anni Ottanta, nonostante i significativi punti di contatto e di sintonia, già intervenivano a metterne in discussione alcuni significativi assunti.

Fotografia come “astrazione”

Dialectical Landscapes presentava complessivamente duecento fotografie tratte da progetti da poco conclusi, quali *Los Angeles Spring* e *Summer Nights* di Adams, *San Quentin Point* di Baltz, *True Stories* di Eggleston (in collaborazione con il musicista e regista David Byrne), *The Pond* e *The Plains of Hell* di Gossage, nonché una nuova serie sul Texas di Shore⁻¹³.

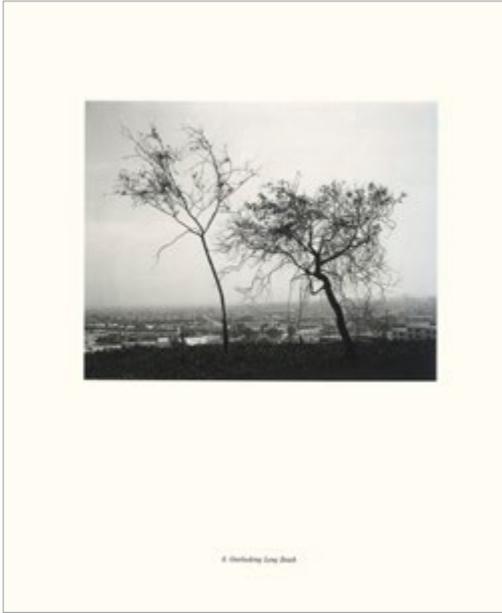
In termini generali, la mostra proponeva una lettura fortemente connotata della *straight photography* statunitense, privilegiando autori interessati allo “stile documentario”⁻¹⁴ più che alla missione direttamente rappresentativa della fotografia documentaria, o addirittura opere idealmente “senza stile”⁻¹⁵. Da questo punto di vista, la rassegna veneziana poteva essere letta come un’evoluzione diretta della “topografia” americana, che Jenkins aveva riferito alla postura concettuale,

liberata da ogni “beauty, emotion and opinion”, di Edward Ruscha ⁻¹⁶. Ma se la mostra del 1975 poteva ancora proporre una sorta di catalogo di temi distintivi dell’esperienza urbana e suburbana degli Stati Uniti – le case unifamigliari, il paesaggio veicolare, i motel, il *downtown*, le strutture industriali – a caratterizzare il “nuovo paesaggio americano” presentato a Venezia era invece una pervasiva iconografia del frammento e dell’insignificante. Sullo sfondo di una natura persistente, ma incerta e inospitale – piante addomesticate a ornamento di abitazioni borghesi, alberi scheletrici sotto la cappa di smog di Los Angeles, aride distese di rocce e arbusti nel deserto (figg. 2-4) – le fotografie segnavano punti di sosta e di osservazione scettica lungo un percorso apparentemente senza prospettiva o geografia, tra spazi sconnessi, oggetti incongruenti e scarti informi della civiltà contemporanea. Del tutto annullato, in questi progetti più recenti, era lo sguardo frontale sull’edilizia vernacolare che gli stessi Adams, Baltz e Shore avevano ricercato in precedenza sulle orme di Evans, soffermandosi rispettivamente sulle piccole “chiese bianche” del Colorado, sulle facciate introverse dei nuovi stabilimenti industriali della California e sulle *main streets* della provincia americana ⁻¹⁷. Del tutto superata era anche la vitalità urbana del *social landscape* degli anni Sessanta: nelle fotografie esposte a Venezia le persone comparivano solo di rado, figure distanti e minuscole sopraffatte da un paesaggio post-apocalittico (fig. 5).

Nel catalogo dell’esposizione, Paolo Costantini presentava questi inediti caratteri del *Nuovo paesaggio americano* in un denso saggio articolato in tre parti distinte ⁻¹⁸.

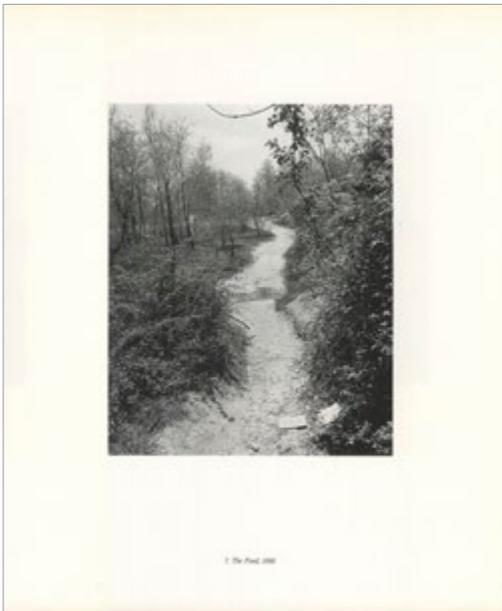
In via preliminare, Costantini proponeva anzitutto un riposizionamento della fotografia contemporanea come pratica insieme fenomenologica e concettuale. Prendendo le mosse dalla figura di Paul Cézanne e dal personaggio di Sorger, il geologo-fotografo protagonista del romanzo *Lento ritorno a casa* di Peter Handke (1979) ⁻¹⁹, il critico rilevava la “feconda inquietudine di una fotografia che riflette su se stessa, non trovandosi in pace nell’ambiente che esplora” ⁻²⁰; allo stesso tempo, rimarcava la distanza di questi autori dalla visione “epica” e dalla “virtuosistica eleganza formale” del paesaggismo classico di Ansel Adams e Edward Weston. Dato comune ai cinque fotografi americani, per Costantini, era inoltre il metodo analitico basato su progetti geograficamente e concettualmente unitari, in un processo inteso “come indagine e non come rappresentazione”, così come (citando Paul Virilio) “la scrittura è interrogazione prima, molto prima, di essere discorso o romanzo” ⁻²¹.

Nella seconda parte dell’intervento, Costantini ricostruiva la genealogia comune ai cinque fotografi muovendo dalla riflessione sul linguaggio documentario avanzata negli Stati Uniti in mostre come *New Documents* (1967) ⁻²² e implicita nel concetto di *social landscape* coniato da Lee Friedlander ⁻²³, per approdare a una lettura della mostra *New Topographics* come decostruzione della consolatoria antinomia tra “arte” e “documento” ⁻²⁴. Costantini offriva per la prima volta al lettore italiano una minuziosa ricostruzione del pensiero fotografico



02

Robert Adams,
Overlooking Long Beach,
in Costantini / Fuso /
Mescola 1987, p. 26



03

John Gossage,
The Pond, 1980,
in Costantini / Fuso /
Mescola 1987, p. 75

04

Lewis Baltz,
San Quentin Point, n. 55,
in Costantini / Fuso /
Mescola 1987, p. 50



© San Quentin Point, n. 55

05

John Gossage,
Los Angeles, California,
1980, in Costantini /
Fuso / Mescola 1987, p. 73



© Los Angeles, California, 1980

americano negli anni Sessanta e Settanta, al centro del quale collocava, in funzione di “manifesto”, il libro pionieristico di Robert Adams, *The New West: Photographs Along the Colorado Front Range* ⁻²⁵. Apparsa nel 1974, un anno prima della mostra di Rochester, il progetto di Adams proponeva un nuovo, rigoroso distacco “emozionale e intellettuale” ⁻²⁶ contro i rischi di ogni facile ironia o di affrettato giudizio sul desolato paesaggio suburbano del Colorado, osservato in una luce e un silenzio memori dei primi ‘topografi’ dell’Ovest americano, primo fra tutti Timothy O’Sullivan ⁻²⁷.

Ripercorrendo il percorso critico che dal ‘grado zero’ di Ruscha conduceva allo straniamento urbano di Garry Winogrand, delimitando un “territorio della fotografia” in cui “l’estrema lucidità di Walker Evans si unisce all’ironia di Robert Frank e dialoga con il disincanto della Pop Art” ⁻²⁸, riannodando i fili con le scienze del progetto e del paesaggio, evocando la letteratura di Peter Handke, Jorge Luis Borges, Truman Capote e Italo Calvino, Costantini sboccava dunque il profilo di un fotografo contemporaneo di tipo nuovo, non più comprensibile (e dunque giustificabile) in virtù delle sole scelte stilistiche o delle ascendenze linguistiche interne alla storia del *medium*, ma riconoscibile piuttosto come intellettuale al centro di un’intricata rete di pratiche, saperi, immagini, in ogni caso fortemente consapevole del carattere sempre implicitamente politico di ogni osservazione. Benché la terza parte del saggio fosse dedicata alla disamina delle specificità critiche dei cinque fotografi di *Dialectical Landscapes* – dall’approccio “fieramente nostalgico” di Eggleston sino alla “pazienza di un archeologo del futuro” di Baltz ⁻²⁹ – è in questo denominatore comune che risiedeva il suggerimento implicito avanzato da Costantini nei confronti di una cultura come quella italiana, che negli anni precedenti era venuta maturando riflessioni per certi versi analoghe in merito al ruolo civile del fotografo come possibile ‘educatore’ dello sguardo.

La fotografia americana degli anni Ottanta presentata a Venezia, pur radicata in una tradizione che privilegiava i temi della descrizione su quelli dell’espressione, della creatività o della ‘sperimentazione’, così come il modello ermeneutico szarkowskiano della “finestra” rispetto a quello dello “specchio” ⁻³⁰, segnalava dunque una frattura profonda e ormai compiuta nella tradizionale unità di stile e di programma che fino a quel momento sembrava contraddistinguere generi e pratiche della fotografia ‘diretta’, ‘documentaria’ o ‘modernista’. A dispetto delle apparenze, suggeriva Costantini, il rigore entomologico di Baltz o l’acribia descrittiva di Shore non testimoniavano necessariamente di una fiducia ingenua nel potere esplicativo del *medium* o il prolungamento di una supposta tradizione iperrealista americana, quanto piuttosto di un programma concettuale che investiva le condizioni della fotografia come arte deterritorializzata:

—
Una fotografia che, a dispetto della propria raggelante verosimiglianza, della sua intenzione di non voler essere né dimostrativa né

speculativa, si impone come astrazione, *tópos* autonomo, luogo della ricerca di un rapporto non subordinato con la realtà. Inquietante e seducente è il fatto che in questa fotografia l'astrazione è tale "da ripresentare una realtà che appare avere i tratti familiari della realtà apparente" ⁻³¹.

—

Nonostante la sua apparenza topografica o paesaggistica, questa nuova fotografia concettualmente 'astratta' sembrava decretare per Costantini la fine di ogni possibile esperienza o mitopoiesi del 'Luogo', costituendosi piuttosto come esercizio filosofico attorno al tema dell'apparenza e dello spaesamento. Si trattava di un tema che negli anni precedenti aveva indirizzato una parte significativa della riflessione italiana. Proprio in questa direzione era parsa muovere ad esempio la riflessione di Giovanni Chiaramonte, che in occasione di una rassegna sui concetti di "luogo e identità" nella fotografia europea aveva scritto nel 1983 di uno "spazio di frammenti dispersi" dove tutti gli indizi "indicano in genere una perdita del luogo". I fotografi, chiosava, erano divenuti "archeologi di una civiltà e di un tempo tutti ancora da decifrare, [...] alla ricerca di quegli elementi capaci di ricostruire la storia del proprio sguardo" ⁻³².

Dialettiche del paesaggio

Come suggerito dal titolo, *Dialectical Landscapes* sembrava far deflagrare le contraddizioni di un paesaggio americano per altri versi sopito nelle *routines* dell'ordinarietà post-industriale, non diversamente da quanto avveniva nel racconto di Raymond Carver, intitolato *Mirino*, selezionato da Gossage per l'antologia di testi in calce al catalogo ⁻³³. Allo stesso tempo, la mostra sembrava quasi lanciare una provocazione proprio verso la cultura fotografica italiana, che nei dieci anni precedenti si era progressivamente allontanata dall'iconografia dei conflitti sociali per approdare, con *Viaggio in Italia* ed *Esplorazioni sulla via Emilia*, alla decisa affermazione di un "nuovo" paesaggio italiano.

La reazione non tardò a manifestarsi. A una settimana dall'inaugurazione, Luigi Ghirri pubblicava nell'inserto "Weekend" di "la Repubblica" una serrata riflessione sulla mostra veneziana, dove la critica circostanziata ai cinque autori era inquadrata entro una significativa premessa storico-culturale che merita di essere riportata nella sua ampiezza:

—

La fotografia americana del passato ci aveva abituato a grandi narrazioni, quasi una saga fiabesca alla ricerca della identificazione del "genius loci": dai paesaggi sconfinati alle visioni urbane, dagli angoli più remoti e sperduti del nuovo mondo, sino ai frammenti dispersi di Lee Friedlander, e all'umanità dolorosamente frantumata della Arbus. La nuova fotografia d'oltreoceano invece, o per lo meno la corrente assai rilevante e presente in questa mostra curata esemplarmente da Paolo Costantini, guarda a questo spazio dei luoghi come se fossero improvvisamente contratti e sconosciuti; sembra che rimangano

solamente visioni lacerate e silenziose. Nella fotografia dei cinque autori si respira un'aria di inquietante tranquillità, più che la descrizione del paesaggio ⁻³⁴.

Nonostante l'apprezzamento dichiarato per l'operato di Costantini, tra le righe di queste considerazioni si possono già leggere alcuni importanti nodi critici: la 'sparizione' del paesaggio come soggetto dominante ed evento spazio-temporale, la propensione di Ghirri per la "saga fiabesca" e le "grandi narrazioni" che hanno innervato la cultura americana tradizionale; la selettività delle scelte curatoriali, che evidentemente fornivano un quadro solo parziale della fotografia americana più recente, animata in quegli anni da altri autori importanti del "new color", come ad esempio Joel Meyerowitz e Richard Misrach ⁻³⁵; l'"inquietante", quasi minacciosa tranquillità che sembrava evocare una *Waste Land* eliotiana.

Il responso, pur presentato in forma dubitativa, era decisamente negativo: se le fotografie di Baltz si riducevano per Ghirri a "un'ossessiva sequenza di rifiuti", quelle di Gossage testimoniavano uno sguardo destabilizzato e senza più un punto di vista, "unico modo per rispondere al vuoto del mondo esterno" ⁻³⁶. E se i notturni di Adams gli apparivano come uno studio metaforico sulla lotta tra la luce e il buio più che veri studi sul paesaggio, le immagini di Shore non gli parevano superare la condizione formale di "allucinate, colorate texture". Solo Eggleston, "il fotografo più amletico e problematico" dei cinque, sembrava riscattarsi da questa generalizzata vacuità dello sguardo (fig. 6), non ultimo per l'ironia di un progetto fotografico e cinematografico intitolato *True stories* – "in bilico tra 'Vere storie' e una visione di pura invenzione personale" ⁻³⁷ – che, si può immaginare, toccava le corde di una riflessione che lo stesso fotografo emiliano aveva condotto sin dai suoi lavori degli anni Settanta ⁻³⁸.

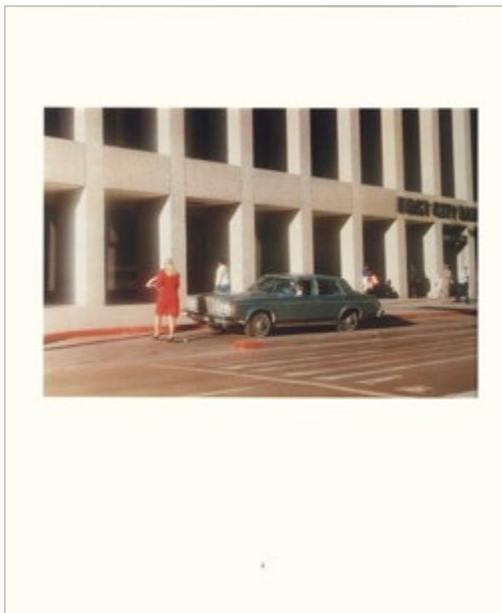
La posizione critica di Ghirri nei confronti di *Nuovo paesaggio americano* risulta con chiarezza ancora maggiore se si prende in considerazione un suo testo dattiloscritto datato aprile 1987 (ma pubblicato solo dieci anni dopo nell'antologia dei suoi scritti curata dallo stesso Costantini con Giovanni Chiaromonte), che propone, assai più del sintetico articolo pubblicato su "Weekend", una riflessione aperta e in parte autobiografica evidentemente stimolata dalla lettura del catalogo veneziano. Nella parte iniziale Ghirri ripercorre, non senza punte polemiche, le "poche e solite coordinate" già richiamate da Costantini: la classica genealogia che da Timothy O'Sullivan e Edward Weston conduce ai recenti "remake di classe"; l'esaltazione della loro "sconcertante fedeltà analogica, con aggettivi lusinghieri per la loro perfezione formale"; "l'immancabile richiamo ai grandi spazi del paesaggio americano", nel quale si proiettano i "vuoti esistenziali, i disastri ecologici ambientali, il pianeta difficile, l'insanabile dissidio naturale o artificiale, le assenze di umanità" ⁻³⁹. Si tratta di riferimenti "giusti e ancora appropriati", che egli stesso, ricorda, aveva avanzato nel 1985 in un intervento per

William Eggleston,

Senza titolo,

in Costantini / Fuso /

Mescola 1987, p. 60



il Symposium über Fotografie di Graz dedicato proprio ai rapporti tra fotografia europea e americana. A separare nettamente le culture del vecchio e del nuovo continente, aveva argomentato in quella sede, era la distinzione “tra una idea del tempo e quindi della storia che accompagna l’Europa” e l’“ossessionata” predisposizione dell’America per il concetto di luogo e di “spazio decisivo”⁻⁴⁰. Rispetto a quel quadro, tuttavia, le fotografie del “nuovo paesaggio” pongono per Ghirri un problema nuovo:

—

l’idea di una mutazione che è avvenuta, che il mondo, da abitabile e conoscibile, sia diventato per incanto misteriosamente sconosciuto, anche se lo sguardo si avventura in un luogo familiare o che comunque conosciamo. [...] Uno straordinario artificio che ha cambiato l’identità in analogia⁻⁴¹.

—

Consumatasi la “fiducia delle grandi narrazioni epiche” ed esaurito lo “stupore della rivelazione” per un mondo “libero e incontaminato”, il “grande romanzo fiabesco” della fotografia americana si estingue simbolicamente per Ghirri nella notte che avvolge il celebre castello fatato di Disneyland fotografato da Diane Arbus nel 1962. Dopo di esso, la “generazione degli anni ’70” in mostra a Venezia si trova nella necessità di rifondare un “nuovo alfabeto visivo, proprio perché la fotografia stessa ed in gran parte il cinema hanno già costruito una ‘immagine storica’ [...] attorno a queste geografie”⁻⁴². Si tratta, per il fotografo emiliano, di una rottura analoga a quella suggerita da Roger Caillois in *Dalla fiaba alla fantascienza*, dal quale riprende una corposa citazione:

—
“Il fiabesco è un universo meraviglioso che si affianca al mondo reale senza sconvolgerlo e senza distruggerne la coerenza. Il fantastico invece rivela uno scandalo, una lacerazione, una irruzione insolita, quasi insopportabile nel mondo reale. [...] L'apparizione è lo strumento essenziale del fantastico: ciò che non può accadere e che tuttavia si produce, in un punto e in un istante precisi, nel cuore di un universo perfettamente sondato e dal quale si credeva bandito per sempre il mistero. Tutto appare come ogni giorno: tranquillo, banale, senza nulla di insolito” —⁴³.

—
Il passaggio è cruciale. Anche se non espressa in termini frontalmente polemici, la distanza nei confronti della mostra veneziana è netta: riducendo al genere del “fantastico” o del “fantascientifico” il paesaggio distopico dei fotografi americani — una “liturgia funebre” che produce pericolose “forzature e identità precise e tombali” — Ghirri sostiene la necessità di perpetuare “la freschezza e la dinamicità” di uno sguardo “fiabesco” e “meraviglioso”, che irenicamente possa allinearsi “al mondo reale senza sconvolgerlo” —⁴⁴.

Esaurita la diagnosi, Ghirri affronta la questione dello stile fotografico predominante nella fotografia americana contemporanea, individuando un elemento fortemente critico in quello che considera l'accecante sovraccarico di “precisione” descrittiva comune ai cinque fotografi presentati in mostra:

—
all'inizio tutti noi siamo stati affascinati da questa singolare maestria tecnica, da questo artificio della visibilità, ma in certi momenti non manca, e non lo nascondo, una specie di fastidio, perché la rappresentazione sembra sconfinare in una sorta di anestesia dello sguardo per eccesso di descrizione, sento la mancanza di un punto di equilibrio —⁴⁵.

—
E ancora più avanti:

—
Uno sguardo onnivoro e un po' pornografico, che cerca di vedere tutto contemporaneamente, di carpire e rendere visibile uno sguardo ossessivo che non sembra lasciare alle cose, ai volti ai paesaggi la sottile incrinatura di un segreto che ancora possiedono —⁴⁶.

—
Ritroviamo qui un tema — quello della “fine”, ovvero della ontologica opacità del mondo per eccesso di visibilità — riferibile al pensiero di Paul Virilio e Jean Baudrillard sull’“estetica della sparizione” e sul “simulacro” —⁴⁷. Al di là di questi rimandi, tuttavia, la decisa polemica di Ghirri è tutt'altro che nuova: nella fotografia americana egli ritrova il paradosso, più volte evocato in altri interventi, di un *medium* sempre più vittima, come un moderno “Re Mida” della rappresentazione, del proprio magico potere di abbellire ogni cosa senza poterla realmente esperire —⁴⁸.

Stephen Shore.

Brewster County, Texas,
1987, in Costantini /
Fuso / Mescola 1987, p. 85



S. Shore (Shore), Photo, 1987

Si spiegano dunque in questo modo le osservazioni su Baltz e Shore inserite nel testo pubblicato su “Weekend”, che parlano di “un’ossessiva sequenza di rifiuti” e di “allucinate, colorate texture”. Questa lettura polemica della mostra veneziana, peraltro, non dovette sfuggire a Italo Zannier, che due mesi dopo, recensendo *Nuovo paesaggio americano* su “Casabella”, rispondeva tra le righe a queste osservazioni rifiutando ogni ipotesi di scivolamento nel “fantastico”, così come ogni lettura riduttiva del supposto descrittivismo di *Dialectical Landscapes*:

—
non vi è alcuna preoccupazione descrittiva, documentaria, [...] si tratta della ‘presa d’atto’ del rumore visivo implicito nel ‘nuovo’ paesaggio, graffiato, inquinato, degradato, inquietante rispetto al naturale e al fantastico di cui ci hanno parlato le antiche fotografie **-49**.

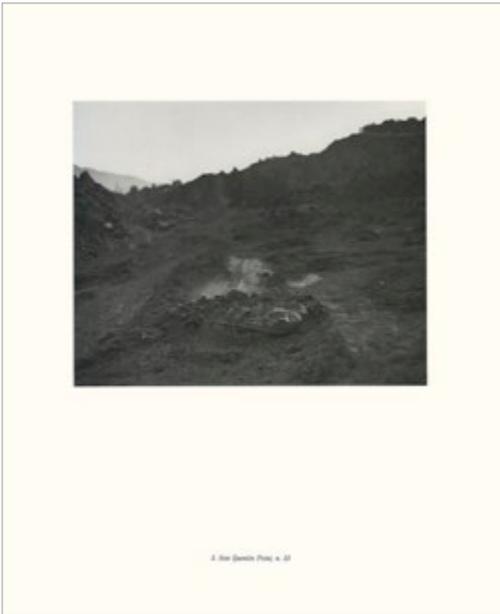
—
Va osservato che l’insistenza di Ghirri sull’elemento stilistico della precisione descrittiva lasciava necessariamente sullo sfondo altri fattori determinanti del pensiero fotografico elaborato dai cinque fotografi americani negli anni successivi alla mostra di Rochester. Osservate dal vivo, le nitidissime fotografie del deserto realizzate da Shore con un apparecchio 8 × 10 pollici testimoniavano di un’intensa ricerca sulla luce dura e senza atmosfera, dai valori quasi surreali, memore delle visioni straniate di Frederick Sommer nell’Arizona del 1943 **-50**. Quello che poteva apparire come un ritorno purovisibilista agli stereotipi della *wilderness* si rivelava invece un lucido programma d’indagine sulla dimensione percettiva del paesaggio desertico, senza l’ausilio dei marcatori urbani che avevano sorretto la ricerca precedente di Shore **-51**.

Lewis Baltz,

San Quentin Point, n. 23,

in Costantini / Fuso /

Mescola 1987, p. 40



Il paesaggio si rasciugava in effetti in quella stessa luce di astratta purezza, “semplicemente coesistente con lo spazio” ⁻⁵², che lo stesso Ghirri ritrovava in Walker Evans. Per Shore, questa dissoluzione dell’ordine prospettico, a cui corrisponde una “compressione” del tempo percettivo nella densità informativa del grande formato, è quanto di più vicino all’idea già espressa nel suo *Uncommon Places* (1982), ovvero il tentativo di restituire “what the world looks like in a state of heightened awareness” (fig. 7). È la ricerca di una posizione al di fuori degli schemi consolidati della fotografia novecentesca: già nel 1977, riferendosi alla classificazione quadripartita proposta da Beaumont Newhall – “straight photography (Weston), formalist (Moholy-Nagy), documentary (Cartier-Bresson), and equivalents (Stieglitz, Minor White)” – Shore aveva suggerito la necessità di una sintesi in grado di superare qualsiasi steccato stilistico ⁻⁵³.

A Venezia, il ripensamento dello statuto documentario in atto nella fotografia americana era implicito anche in un’altra serie, *The Pond* di Gossage. Nel 1985, proprio in occasione del VII Symposium über Fotografie di Graz sul tema “Europa-Amerika” che aveva visto anche la partecipazione di Ghirri, Baltz aveva spiegato che *The Pond*, contrariamente alle apparenze, non è solo una meditazione sulla tradizione filosofica americana incarnata da *Walden* di Henry David Thoreau, ma anche un “non-site” creato dall’unione di fotografie riprese in luoghi diversi degli Stati Uniti, dal Maryland a Long Island a Seattle ⁻⁵⁴. È il segnale importante di un mutamento di paradigma: lo stile realistico delle singole fotografie è programmaticamente contraddetto da un progetto e da un dispositivo di montaggio volto a creare la rappresentazione di un luogo

fittizio sotto le apparenze di un luogo reale: una “fiction based on fact” che costituirà a partire da quel momento il tratto distintivo di tutti i lavori di Gossage.

Anche *San Quentin Point*, la serie presentata da Baltz, costituiva un vero e proprio salto concettuale rispetto ai lavori precedenti. Come nel caso di Shore, anche queste fotografie “occupy an ambiguous position as regards the sense of scale”, evocazioni di immagini da un microscopio elettronico e insieme da un universo extraterrestre⁻⁵⁵. Ma se in *Park City*, del 1980, Baltz aveva adottato una postura radicalmente anonima e distaccata⁻⁵⁶, il tratto distintivo di *San Quentin Point* è il progressivo avvicinamento ‘in soggettiva’, che attraverso il dispositivo della messa a fuoco selettiva implica un coinvolgimento sensoriale – ma anche un continuo riposizionamento, visivo e mentale – dello spettatore (fig. 8).

A ben vedere, Ghirri non sembra essere del tutto all’oscuro del quadro teorico che sostiene questi sviluppi. Nella sua caratterizzazione della fotografia americana come “specie di romanzo fantascientifico” su un mondo “diventato per incanto misteriosamente sconosciuto, anche se lo sguardo si avventura in un luogo familiare o che comunque conosciamo”⁻⁵⁷, sembrano riecheggiare le stesse considerazioni svolte da Mark Haworth-Booth nel volume di *San Quentin Point*, dove aveva parlato di un’opera “of someone who [...] lived in a world familiar with an extraterrestrial perspective on itself”⁻⁵⁸. Ma se per Ghirri fotografare significa riconoscere un mondo di simulacri nei quali si è definitivamente dissolto l’“omino sul ciglio del burrone” osservato da bambino nelle fotografie degli atlanti scolastici⁻⁵⁹, per Haworth-Booth è proprio il caos entropico delle discariche di San Quentin Point a costituire il luogo simbolico di formazione – quasi una postmoderna *madeleine* – del bambino contemporaneo sulla soglia del mondo adulto:

—
the waste ground is part of the natural adoptive territory of puberty/early adolescence – a disregarded tract profusely littered with fragments and oddments of the adult world, with the exception of adults themselves. [...] At a certain age many children wander among the luxuriant unplanted thickets of such places. They engender afterwards a surprising intensity of recall⁻⁶⁰.

—

L’elaborata proposta di rinnovamento indirizzata da Costantini alla cultura fotografica italiana, i dubbi velati, ma decisi, espressi da Ghirri nei confronti del ‘precisionismo’ della mostra veneziana, le puntualizzazioni interlineari di Zannier, le letture incrociate della teoria critica francese e statunitense, sono tutti elementi che suggeriscono i contorni di un dibattito *in nuce*, fatto tuttavia di allusioni, rimandi e forse incomprensioni piuttosto che di confronti diretti e di una franca “dialettica”. È su questa traccia che sembrano perpetuarsi, anche in anni successivi, la ricezione italiana della fotografia statunitense e più in generale il pensiero critico sulla fotografia contemporanea nel nostro Paese.

Coda, 1989-1992

Dopo il 1987, Costantini prosegue la propria intensa attività di studioso e curatore con una serie di iniziative sulla fotografia italiana che possono essere considerate come verifiche delle premesse teoriche avanzate in *Nuovo paesaggio americano*. La mostra del 1989 che celebra il centocinquantesimo della fotografia, curata insieme a Italo Zannier nuovamente a Palazzo Fortuny, porta il titolo significativo *L'insistenza dello sguardo* e conferma la linea analitica della "precisione" già individuata a proposito degli autori americani. La presa di posizione di Costantini è decisa:

—
mentre è capace di tanta esattezza e precisione, mentre fissa con insistenza il suo sguardo indagatore e talora inquieto, la fotografia ha il potere di suggerire altre indicibili realtà celate sotto una minuziosa descrizione superficiale [...] Lo sguardo liberato dell'uomo che guarda, come mi ha detto una volta Guido Guidi ⁻⁶¹.

—
L'immagine fotografica, precisa poco oltre,

—
non ha nulla a che fare con il mondo dell'esperienza quotidiana; e proprio nelle immagini in cui il fotografo tenta di rappresentare l'esterno attraverso il massimo della precisione e della definizione, la fotografia coglie ciò che per il linguaggio comune, per l'occhio quotidiano, è 'invisibile' ⁻⁶².

—
Queste idee, già avanzate a proposito dei fotografi americani, vengono ora attualizzate con riferimento al pensiero di Jean Starobinski ⁻⁶³ e all'edizione postuma delle *Lezioni americane* (1988) di Italo Calvino, delle quali la terza è dedicata proprio al tema dell'esattezza ⁻⁶⁴. Il peso di quest'ultima nel ragionamento di Costantini sulla precisione risulta evidente, benché il suo saggio in catalogo, a differenza di quello precedente, non presenti note bibliografiche ma solo citazioni interlineari senza l'indicazione puntuale della fonte. È infatti tra le pagine delle *Lezioni* calviniane, in un passaggio cruciale che affronta la poesia di Leopardi, che ritroviamo parole particolarmente vicine alla dialettica tra 'precisione' e 'vaghezza' già proposta da Ghirri a proposito della mostra veneziana. Scrive dunque Calvino:

—
Il poeta del vago può essere solo il poeta della precisione, che sa cogliere la sensazione più sottile con occhio, orecchio, mano pronti e sicuri. [...] la ricerca dell'indeterminato diventa l'osservazione del molteplice, del formicolante, del pulviscolare... ⁻⁶⁵

—
Precisione e indeterminatezza, visibile e invisibile, suggerisce Calvino, sono aspetti indissociabili della medesima *quête* conoscitiva dell'individuo moderno, ma è solo "il poeta della precisione" che può sperare di avvicinarsi al mistero del mondo, o almeno di circoscriverne

la molteplicità. Leggendo le *Lezioni americane* a due anni di distanza da *Dialectical Landscapes*, Costantini sembra riflettere sui rilievi critici dell'amico Ghirri e proporre in qualche modo il superamento dell'antinomia tra "saga fiabesca" e "visioni lacerate", pur giungendo a riconoscere alcune differenze di fondo tra la cultura fotografia italiana e quella statunitense:

—
esiste, credo, una specificità dell'apporto italiano; anzitutto determinata da una particolare tradizione culturale, quindi da un'evidente differenza nelle 'dimensioni' dello spazio, e poi dalla scelta del paesaggio delle periferie, degli spazi marginali, dei giardini. Non il desolante paesaggio desertificato della recente cultura americana, ma luoghi in cui la vita appare sospesa, e in cui restano come sospese anche le nostre consuete definizioni del mondo. Sentimenti privati ricorrenti nei lavori di molti autori non solo contemporanei: luoghi 'privati' della meditazione, della ricerca e della verifica di sé; della scoperta, dentro la pluralità inconciliabile del luogo osservato, della pluralità del soggetto ⁻⁶⁶.

—
Una definitiva conferma di questo riavvicinamento critico si ritrova nelle ultime righe del saggio in catalogo, dove Costantini sembra rendere tributo proprio alla lettura "fiabesca" della fotografia d'Oltreoceano proposta da Ghirri pochi anni avanti, in un articolo intitolato *Le carezze fatte al mondo di Walker Evans*: ⁻⁶⁷:

—
questa fotografia rifiuta ogni choc, ogni richiamo all'insolito o all'attualità, in favore di una "tenerezza", di un affetto dell'individuo nei confronti del mondo che si rintraccia in uno dei maestri riconosciuti delle generazioni più giovani, Walker Evans ⁻⁶⁸.

—
Il 1989 è per Costantini un anno produttivo. Dopo l'occasione veneziana cura con il fotografo emiliano una mostra di fotografie di Hazel e Paul Strand a Luzzara ⁻⁶⁹. Si intrattiene brevemente sull'opera di Ghirri in occasione di un'altra mostra per i 150 anni della fotografia, al Palazzo Rondanini di Roma, dove con Italo Zannier presenta una rassegna di autori storici e contemporanei ⁻⁷⁰. A proposito della nota serie su Versailles, nella quale Ghirri introduce con evidenza un trattamento neo-pittorialista del colore, Costantini rileva come essa rimandi sempre più a "un nuovo immaginario, in un tempo e in un paesaggio sospeso, grazie a uno sguardo consapevole della tradizione figurativa" ⁻⁷¹. La fotografia di Ghirri è quindi ricerca di "equilibrio, una misura per la rappresentazione del mondo visibile che pare in attesa di quella visione unificante, priva di contraddizione tra naturale e artificiale, per essere riconosciuto" ⁻⁷². La distinzione è netta rispetto alla considerazione per la sequenza di Guidi presentata nella stessa occasione (realizzata come nel caso di Shore da negativi 8 × 10 pollici): si tratta di "immagini trasparenti e precise, uno sguardo freddo e acuto", ove predominano

—
il silenzio, la precisione, il controllo dei meccanismi, la sapienza descrittiva [...] per una campionatura della molteplicità potenziale del visibile. Razionalità implicita, ma rigorosa ⁻⁷³.

—

È del tutto significativo che l'icastica annotazione conclusiva, ancora una volta non virgolettata nel testo, sia tratta dall'introduzione di Mario Lavagetto alla raccolta di saggi *Sulla fiaba* di Calvino, pubblicata nello stesso anno delle *Lezioni americane* e in totale coerenza con quanto già espresso dallo scrittore stesso a proposito del "poeta della precisione" ⁻⁷⁴. Triangolando il pensiero di Calvino su Ghirri e Guidi, Costantini sembra cercare l'inizio di una mappatura delle correnti italiane interne all'apparente unità di *Viaggio in Italia*.

Curiosamente, però, è nella rilettura di uno degli autori americani più "razionali" di *Dialectical Landscapes* che lo storico veneziano sembra voler elaborare una sorta di inattesa sintesi o mediazione con la posizione ghirriana sulla fotografia come fiaba. Attorno alle parole-chiave di due "lezioni" di Calvino ruota infatti, in quello stesso 1989, un intervento di Costantini su Lewis Baltz – *Exactitude and Multiplicity* – in occasione della retrospettiva di quest'ultimo al Des Moines Art Center:

—
Exactitude means a well-defined design, an incisive image, a language capable of describing with precision the subtleties of the imagination. [...] Baltz starts with the rigorous abstraction of a mathematical notion of space and time, and compares this to the vague, undefined flux of sensations ⁻⁷⁵.

—

"Descrivere con precisione le sfumature dell'immaginazione": presentando l'opera di uno dei maggiori 'topografi' statunitensi attraverso il pensiero di Calvino sull'esattezza e su Leopardi, Costantini rielabora l'idea avanzata nel 1987 di "un paesaggio quotidiano scrutato nei minimi dettagli con un ossessivo scrupolo di precisione" ⁻⁷⁶ per ampliarla dialetticamente al campo dell'immaginazione e all'"indefinito, vago fluttuare delle sensazioni" ⁻⁷⁷.

In questo sottile passaggio critico si può misurare l'effetto del contatto più ravvicinato con l'opera e la personalità di Ghirri, forse il tentativo di un dialogo e di un'assimilazione tra la postura analitico-concettuale e la disposizione aperta verso l'epifania del guardare. Ancora nel 1996, Costantini scriverà:

—
Dalla letteratura, dal cinema italiano del dopoguerra e dalla fotografia americana Ghirri ricava una nuova consapevolezza. Nei fotografi americani che lo affascina, Walker Evans, Lee Friedlander, William Eggleston, la fotografia pare riflettere su se stessa per arrivare a scoprire "una sorta di incanto prima sconosciuto nei confronti del mondo" ⁻⁷⁸.

—

Quando scompare prematuramente nel 1992, Ghirri sta lavorando a una nuova ricerca sulla dissoluzione dei limiti del visibile, concentrandosi su fenomeni atmosferici, come la nebbia e la neve, che modificano in maniera naturale i contorni delle cose. Come è stato notato, ritorna in queste fotografie un pensiero sulla cancellazione che aveva attraversato tutta l'opera del fotografo emiliano sin dagli anni Settanta⁻⁷⁹. Si può pensare che alla base di questo progetto siano anche riferimenti alla storia dell'arte italiana, come ad esempio il chiarismo lombardo degli anni Trenta; o anche (come per altre serie ghirriane) la ripresa di una figura come Alfred Stieglitz, che nei primi anni del Novecento aveva traghettato la fotografia pittorialista nel campo della modernità, utilizzando gli effetti meteorologici per esplorare la dialettica tra città e natura, forma e informe, precisione e indeterminatezza.

Alla luce del dibattito sotterraneo generato da *Dialectical Landscapes*, tuttavia, non è implausibile pensare che questa sua linea di ricerca fosse anche un'estrema risposta, polemica e radicale, al progressivo affermarsi, negli Stati Uniti come anche in Italia e nella fotografia internazionale, di un paradigma sempre più fondato sulla precisione e sull'alta definizione, non più intese come strumenti per una lucida interrogazione del mondo, ma come riflessi della sua progressiva "spaziazione" nella finzione del simulacro.

—
Note

- ¹ Costantini / Fuso / Mescola 1987.
- ² Jenkins 1975.
- ³ I commenti che è stato possibile rintracciare si limitano sostanzialmente a Manera 1987, Ghirri 1987a, Zannier 1987 e van Venetië 1988.
- ⁴ Ghirri / Leone / Velati 1984, Bizzarri / Bronzoni 1986.
- ⁵ Costantini 1987, p. 12.
- ⁶ Cfr. Baltz 1991a, Baltz 1991b, Shore 1993, Gossage 2002, Gossage 2004, Shore 2011. Va ricordato pochi anni prima Lee Friedlander aveva già realizzato fotografie a Napoli: cfr. De Seta 1982, pp. 20-28.
- ⁷ Adams 1995 [1981].
- ⁸ Guidi 2011. Proprio Guidi, peraltro, dev'essere considerato come un precoce sostenitore del

- progetto della mostra, nata dagli intensi scambi intellettuali e bibliografici tra il fotografo cesenate e lo storico veneziano avviati alla fine degli anni Settanta (da una conversazione di chi scrive con Guido Guidi, gennaio 2019).
- ⁹ Oltre ad Adams 1995 [1981], cfr. ad esempio Nathan Lyons (Lyons 1990 [1966]), la panoramica sulla fotografia americana degli anni Cinquanta proposta in Boveri 1997 e soprattutto il poderoso lavoro sugli anni Sessanta e Settanta raccolto in Pelizzari 2006, tutti realizzati dalla casa editrice Agorà di Torino. Da segnalare anche la traduzione del saggio di Allan Sekula, *The Body and the Archive* (Sekula 1986 [1996-1997]).

- ¹⁰ Cfr. Lippert / Schaden 2010 e Gronert 2011. Si veda anche Gronert 2009.
- ¹¹ Cfr. Grespi 2014.
- ¹² Valtorta 2013, p. 69.
- ¹³ Cfr. Adams 1985, Adams 1986, Baltz 1986, Gossage 1985.
- ¹⁴ "The term should be *documentary style*. [...] You see, a document has use, whereas art is really useless. Therefore art is never a document, though it certainly can adopt that style": Walker Evans, in Katz 1971, p. 87. Cfr. Lugon 2008 [2001], pp. 19 e *passim*.
- ¹⁵ "Il documento fotografico ideale dovrebbe dare l'impressione di essere senza autore o artificio": Baltz 1975, p. 41.
- ¹⁶ Jenkins 1975, p. 5.
- ¹⁷ Adams 1970; Baltz 1974; Shore 1982.

– 18 Il saggio era intitolato significativamente *Identificazione di un paesaggio*, in omaggio al film *Identificazione di una donna* (1982) di Michelangelo Antonioni.

– 19 *Lento ritorno a casa* era apparso in traduzione italiana nel 1986. Con il titolo *Nei colori del giorno*, nel 1985 era apparsa invece la traduzione di *Die Lehre der Sainte-Victoire*, dedicato a Paul Cézanne.

– 20 Costantini 1987, p. 12.

– 21 *Ibid.* Cfr. Virilio 1986 [1984], p. 6.

– 22 Szarkowski 1967.

– 23 Cfr. Garver 1967, s.p.

– 24 Costantini 1987, p. 13.

– 25 Adams 1974.

– 26 L'annotazione è in Baltz 1975.

– 27 Cfr. il saggio *Alla ricerca di un silenzio adeguato*, dedicato a O'Sullivan, in Adams 1995 [1981], pp. 65-84.

– 28 Costantini 1987, p. 13.

– 29 Ivi, pp. 15, 16.

– 30 Secondo la diade proposta nella mostra del *Mirrors and Windows. American Photography since 1960* (Szarkowski 1978), che tuttavia includeva una fotografia di Baltz tratta da *The New Industrial Parks near Irvine, California* (1974) nella sezione "mirrors" (p. 84).

– 31 Costantini 1987, p. 13. La citazione finale è tratta da Costantini / Cacciari 1986.

– 32 Chiamomonte 1983, p. XI (con riferimento al pensiero di Christian Norberg-Schulz sul *genius loci*). Sul periodico ritorno di questo concetto, si veda ad esempio la sezione di *Viaggio in Italia* intitolata "Del Luogo" (Ghirri / Leone / Velati 1984, pp. 67-76), nonché la dichiarazione di Daniele

Del Giudice (1986, p. 73): "Cerco di lavorare non tanto su un'idea di spirito del luogo ma su un'idea di spirito nel luogo".

– 33 Costantini / Fuso / Mescola 1987, p. 103.

– 34 Ghirri 1987a, p. 94.

– 35 Per un'inclusiva panoramica sugli sviluppi del "new color" americano nella prima metà degli anni Ottanta, cfr. Eauclaire 1981, 1984 e 1987. Costantini avrebbe incluso opere di Meyerowitz e Misrach in un breve, ma incisivo, contributo successivo (Costantini 1989b).

– 36 Un'opinione analoga è in van Venetiè 1988.

– 37 Ghirri 1987a, p. 95.

– 38 Per una sua precedente lettura dell'opera di Eggleston, si veda Ghirri 1983-1984.

– 39 Ghirri 1987b, p. 96. "Pianeta difficile" è probabilmente un rimando al romanzo di fantascienza Budrys 1962 [1958].

– 40 *Ibid.* Il testo presentato a Graz (Ghirri 1985a), rielaborazione di un intervento del 1984 al convegno di Reggio Emilia *La rappresentazione dell'esterno*, includeva un paragrafo sullo "spazio decisivo" poi cassato nelle successive edizioni in Ghirri 1986 e Ghirri 1997.

– 41 Ghirri 1987b, pp. 96-97.

– 42 Ivi, p. 97.

– 43 Ghirri 1987b, p. 98. La citazione è tratta da Caillois 1985 [1968], pp. 19, 25-26.

– 44 Cfr. anche Chiamomonte 1983, p. XI, che parlava di un "positivo superamento" di questa crisi dello sguardo per mezzo delle "forze liberanti del desiderio e dell'immaginazione".

– 45 Ghirri 1987b, p. 98.

– 46 *Ibid.*

– 47 Ad esempio Virilio 1992 [1980], Baudrillard 1980, Virilio 1986 [1984]. Si veda anche Baudrillard 1987 [1986] – "Può darsi che la verità dell'America non possa rivelarsi che a un europeo [...]. Quanto agli Americani, essi non hanno alcun senso della simulazione. Ne sono la configurazione perfetta, ma non ne hanno il linguaggio, essendo essi stessi il modello" (p. 28) – e la tempestiva chiosa al volume in Valtorta 1987.

– 48 Cfr. Ghirri 1982 e Ghirri 1986, p. XI.

– 49 Zannier 1987, p. 43.

– 50 Cfr. ad es. Szarkowski 1981, p. 49.

– 51 Shore in Lange 2007, p. 101.

– 52 Ghirri 1985b.

– 53 Shore 1977, p. 23, con riferimento al capitolo *Recent Trends* in Newhall 1964.

– 54 Baltz 1985, p. 4.

– 55 Haworth-Booth, in Baltz 1986, s.p.

– 56 Cfr. Baltz 1980, p. 27.

– 57 Ghirri 1987a, pp. 95, 96.

– 58 Haworth-Booth, in Baltz 1986, s.p.

– 59 Ghirri 1986, p. X.

– 60 Haworth-Booth, in Baltz 1986, s.p.

– 61 Costantini 1989a, pp. 11, 12. Il titolo della mostra era ripreso da un passaggio di Roland barthes su Michelangelo Antonioni: "Un altro motivo di fragilità è, paradossalmente, per l'artista, la fermezza e l'insistenza dello sguardo". Cfr. Barthes 1980, p. 4.

– 62 Costantini 1989a, p. 12.

– 63 Si veda ad esempio Starobinski 1975 [1961], p. 8 e *passim*.

- **64** Calvino 1988b.
 – **65** Ivi, p. 61. Per un intervento recente che ritorna sulla ‘vaghezza’ leopardiana nell’opera di Ghirri, cfr. Belpoliti 2018.
 – **66** Costantini 1989a, p. 14.
 – **67** Ghirri 1985b.
 – **68** Costantini 1989a, p. 14.
 – **69** Costantini / Ghirri 1989. Per il saggio a due mani scritto per l’occasione da Costantini e Ghirri, cfr. anche Ghirri 1997, pp. 148-150.
 – **70** Costantini / Zannier 1989. Per il secondo dopoguerra, i fotografi scelti oltre a Ghirri sono Paolo Monti, Mario Giacomelli, Ugo Mulas, Guido Guidi e Paolo Gioli.
- **71** Ivi, p. 146. La serie era stata pubblicata precedentemente in “Fotologia” (Costantini 1986b).
 – **72** Costantini / Zannier 1989, p. 146. Per un ampio (ma postumo) saggio di lettura dell’opera di Ghirri, si veda Costantini 1996.
 – **73** Ivi, p. 156. Un precedente intervento su Guidi è in Costantini 1986a.
 – **74** Cfr. Calvino 1988a, p. XVII. Poco oltre, il brano di Lavagetto prosegue: “La cristallinità povera della fiaba costituisce un esempio e un modello di libertà inventiva, tanto più forte e più affascinante per Calvino quanto più consapevole dei propri limiti e delle condizioni che la rendono concretamente possibile”.
- **75** Costantini 1990b, p. 24 (con riferimento a Calvino 1988b, p. 57). Non potendo approfondire in questa sede gli sviluppi dell’opera di Baltz e il suo ruolo negli scambi qui delineati tra Stati Uniti e Italia, mi permetto di rimandare in via provvisoria a Frongia 2014.
 – **76** Costantini 1987, p. 15.
 – **77** La versione italiana del testo critico su Baltz è in Costantini 1990a.
 – **78** Costantini 1996, p. 25 (la citazione finale è tratta da Ghirri 1983-1984 (cfr. Ghirri 1997, p. 49).
 – **79** Cfr. Zanchi 2016 e Belpoliti 2018.

Bibliografia

- Adams 1970** Robert Adams, *White Churches of the Plains: Examples from Colorado*, Boulder, The Colorado Associated University Press, 1970.
- Adams 1974** Robert Adams, *The New West: Landscapes Along the Colorado Front Range*, Boulder, Colorado Associated University Press, 1974.
- Adams 1985** Robert Adams, *Summer Nights*, Millerton, N.Y., Aperture, 1985.
- Adams 1986** Robert Adams, *Los Angeles Spring*, Millerton, N.Y., Aperture, 1986.
- Adams 1995 [1981]** Robert Adams, *La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali*, a cura di Paolo Costantini, Torino, Bollati Boringhieri, 1995 [ed. orig. americana 1981].
- Baltz 1974** Lewis Baltz, *The New Industrial Parks near Irvine, California*, New York, Castelli Graphics, 1974.
- Baltz 1975** Lewis Baltz, *Review of The New West*, in “Art in America”, vol. 63, n. 2, marzo-aprile 1975, pp. 41-43 [trad. it. in Baltz 2014, pp. 26-29].
- Baltz 1980** Lewis Baltz, intervento senza titolo in Carol Di Grappa (a cura di), *Landscape: Theory*, New York, Lustrum Press, 1989, pp. 23-29 [trad. it. in Baltz 2014, pp. 30-35].
- Baltz 1985** Lewis Baltz, intervento senza titolo in “Camera Austria”, n. 22, 1986, pp. 3-10.
- Baltz 1986** Lewis Baltz, *San Quentin Point*, Millerton, N.Y. e Berlin, Verlag Zwölftes Haus, 1986.
- Baltz 1991a** Roberto Margini (a cura di), *Lewis Baltz. Opere/Progetti*, catalogo della mostra, Reggio Emilia, Musei Civici, 1991.

- Baltz 1991b** Lewis Baltz, *Laboratorio di fotografia 3. Scandiano. Giochi di Simulazione*, Rubiera, Arcadia, 1991.
- Barthes 1980** Roland Barthes, *Caro Antonioni. Con antologia degli scritti di Antonioni sul cinema*, a cura di Carlo Di Carlo, Bologna, Assessorato alla Cultura / Cineteca e Commissione Cinema del Comune di Bologna, 1980.
- Baudrillard 1980** Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Bologna, Cappelli, 1980.
- Baudrillard 1987 [1986]** Jean Baudrillard, *L'America*, Milano, Feltrinelli, 1987 [ed. orig. francese 1986].
- Belpoliti 2018** Marco Belpoliti, *Nella nebbia e nel sonno: Celati e Ghirri*, in "doppiozero", 9 giugno 2018, online, <www.doppiozero.com/materiali/nella-nebbia-e-nel-sonno-celati-e-ghirri> (17.01.2019).
- Bizzarri / Bronzoni 1986** Giulio Bizzarri / Eleonora Bronzoni (a cura di), *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Foro Boario, 1986), Milano, Feltrinelli, 1986.
- Boveri 1997** Bruno Boveri (a cura di), *Gli anni Cinquanta l'America e gli americani*, Torino, Agorà, 1997.
- Budrys 1962 [1958]** Algis Budrys, *Pianeta difficile*, Milano, Mondadori, 1958 [ed. orig. americana 1958].
- Caillois 1985 [1958]** Roger Caillois, *Dalla fiaba alla fantascienza*, a cura di Paolo Repetti, Roma-Napoli, Theoria, 1985 [ed. orig. francese 1958].
- Calvino 1988a** Italo Calvino, *Sulla fiaba*, a cura di Mario Lavagetto, Torino, Einaudi, 1988.
- Calvino 1988b** Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.
- Chiaromonte 1983** Giovanni Chiaromonte, *Luogo e identità nella fotografia europea*, in Id. (a cura di), *Immagini della fotografia europea contemporanea*, Milano, Jaca Book, 1983, pp. V-XII.
- Costantini 1986a** Paolo Costantini, *Percepire le differenze*, in "Fotologia", n. 5, estate-autunno 1986, pp. 80-81.
- Costantini 1986b** Paolo Costantini, *Dall'interno sull'esterno: la fotografia di Luigi Ghirri*, in "Fotologia", n. 6, dicembre 1986, pp. 65-67.
- Costantini 1987** Paolo Costantini, *Identificazione di un paesaggio*, in Costantini / Fuso / Mescola 1987, pp. 12-18.
- Costantini 1989a** Paolo Costantini, *L'insistenza dello sguardo*, in Paolo Costantini et al. (a cura di), *L'insistenza dello sguardo. Fotografie italiane 1839-1989*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny, 1989), Firenze, Alinari, 1989, pp. 11-15.
- Costantini 1989b** Paolo Costantini, *Sugli spazi: oltre il paesaggio*, in "Casabella", n. 560, settembre 1989, pp. 45-47.
- Costantini 1990a** Paolo Costantini, *Esattezza e molteplicità*, ms, due pagine, mimeo, 1990 (archivio dell'autore).
- Costantini 1990b** Paolo Costantini, *Exactitude and Multiplicity*, in Lewis Baltz, *Rule Without Exception*, New Mexico, University of New Mexico Press in association with the Des Moines Art Center, 1990, pp. 23-25 (nuova edizione Göttingen, Steidl, 2012, pp. 25-27).
- Costantini 1996** Paolo Costantini, *Cose che sono solo se stesse*, in Id. (a cura di), *Luigi Ghirri – Aldo Rossi*, catalogo della mostra (Montreal, CCA, 1996), Montreal, Canadian Center for Architecture e Milano, Electa, 1996, pp. 24-30.

- Costantini / Cacciari 1986** Paolo Costantini, *Intervista a Massimo Cacciari. Il "fotografico" e il problema della rappresentazione*, in "Fotologia", n. 5, estate-autunno 1986, pp. 74-79.
- Costantini / Fuso / Mescola 1987** Paolo Costantini / Silvio Fuso / Sandro Mescola (a cura di), *Nuovo paesaggio americano / Dialectical Landscapes*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny, 1987), Milano, Electa, 1987.
- Costantini / Ghirri 1989** Paolo Costantini / Luigi Ghirri, *Luzzara. Strand*, Milano, Clup, 1989.
- Costantini / Zannier 1989** Paolo Costantini / Italo Zannier (a cura di), *150 anni di fotografia in Italia: un itinerario*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Rondanini alla Rotonda, 1989), Roma, Regione Lazio, 1989.
- Del Giudice 1986** Daniele Del Giudice, *La conoscenza della luce*, in Eleonora Bronzoni (a cura di), *Esplorazioni sulla via Emilia. Scritture nel paesaggio*, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 69-77.
- De Seta 1982** Cesare De Seta (a cura di), *Napoli '82. Città di mare con porto*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 1982), Milano, Electa, 1982.
- Eauclaire 1981** Sally Eauclaire (a cura di), *New Color Photography*, New York, Abbeville Press, 1981.
- Eauclaire 1984** Sally Eauclaire (a cura di), *New Color/New Work. Eighteen Photographic Essays*, New York, Abbeville Press, 1984.
- Eauclaire 1987** Sally Eauclaire (a cura di), *American Independents. Eighteen Color Photographers*, New York, Abbeville Press, 1987.
- Frongia 2014** Antonello Frongia, *Il visibile e l'altrove: le parole di Lewis Baltz*, in Lewis Baltz, *Scritti*, Monza, Johan & Levi, 2014, pp. 157-169.
- Garver 1967** Thomas H. Garver (a cura di), *12 Photographers of the American Social Landscape*, catalogo della mostra, Waltham, Mass., Brandeis University, Rose Art Museum, 1967.
- Gasparini 2016** Laura Gasparini (a cura di), *Walker Evans. Italia*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2016.
- Ghirri 1982** Luigi Ghirri, *Re Mida nel vicolo cieco*, in Piero Castellano / Piero Delucca, catalogo della mostra (Rimini, Galleria dell'Immagine Palazzo Gambalunga, 1982), poi in Ghirri 1997, pp. 44-46.
- Ghirri 1983-1984** Luigi Ghirri, *William Eggleston. Welten ohne Ende / Endless Worlds*, in "Camera Austria", n. 13, 1983-1984, pp. 35-45, poi in Ghirri 1997, pp. 49-52.
- Ghirri 1985a** Luigi Ghirri, *Das Männchen am Rande des Grand Canyon / The little figure on the rim of Grand Canyon*, in "Camera Austria", numero monografico *Symposion über Fotografie VII / Europa-Amerika Hallo-Good Bye*, n. 21, 1986, pp. 9-12.
- Ghirri 1985b** Luigi Ghirri, *Le carezze fatte al mondo di Walker Evans*, in "Gran Bazaar", n. 46, ottobre-novembre 1985, pp. 18-19, poi in Ghirri 1997, pp. 70-71.
- Ghirri 1986** Luigi Ghirri, *Fotografia e rappresentazione dell'esterno*, in Bizzarri / Bronzoni 1986, pp. IX-XI, poi in Ghirri 1997, pp. 80-84.
- Ghirri 1987a** Luigi Ghirri, *L'America a Venezia firmata Adams e Gossage*, in "Weekend", supplemento de "la Repubblica", 16 aprile 1987, p. 11, poi in Ghirri 1997, pp. 94-95.
- Ghirri 1987b** Luigi Ghirri, *Il punto di scomparsa*, dattiloscritto, aprile 1987, in Ghirri 1997, pp. 97-98.

- Ghirri 1997** Luigi Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, a cura di Paolo Costantini e Giovanni Chiamante, Torino, SEI, 1997.
- Ghirri / Leone / Velati 1984** Luigi Ghirri / Gianni Leone / Enzo Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante, 1984.
- Gossage 1985** John Gossage, *The Pond*, con un testo di Denise Sines, Millerton, N.Y., Aperture, 1985.
- Gossage 2002** John Gossage, *The Romance Industry. Venezia / Marghera 1998*, Rubiera, Tucson, Nazraeli Press, 2002.
- Gossage 2004** John Gossage, *Tredici modi per perdere il treno / Thirteen Ways to Miss a Train. Linea veloce Bologna-Milano 1*, a cura di Tiziana Serena e William Guerrieri, Rubiera, Linea di Confine, 2004.
- Grespi 2014** Barbara Grespi, *Italian Neo-Realism between Cinema and Photography*, in Sarah Patricia Hill / Giuliana Minghelli (a cura di), *Stillness in Motion. Italy, Photography, and the Meanings of Modernity*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, pp. 183-216.
- Gronert 2009** Stefan Gronert, *La scuola di Düsseldorf. Fotografia contemporanea tedesca*, Milano, Johan & Levi, 2009 [ed. orig. tedesca 2009].
- Gronert 2011** Stefan Gronert, recensione di Lippert / Schaden 2010, in "Sehepunkte", n. 11, 2011, online <<http://www.sehepunkte.de/2011/01/19064.html>> (22.02.2019).
- Guidi 2011** Guido Guidi, *A New Map of Italy*, Washington, D.C., Loosestrife Editions, 2011.
- Jenkins 1975** William Jenkins (a cura di), *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, catalogo della mostra, Rochester, The George Eastman House, 1975.
- Katz 1971** Leslie Katz, *Interview with Walker Evans*, in "Art in America", vol. 59, n. 2, March-April 1971, pp. 82-89.
- Lange 2007** Christy Lange, *Nothing Overlooked*, in Christy Lange / Michael Fried / Joel Sternfeld, *Stephen Shore*, London, Phaidon, 2007, pp. 39-111.
- Lippert / Schaden 2010** Werner Lippert / Christoph Schaden (a cura di), *Der rote Bulli. Stephen Shore und die Neue Düsseldorfer Fotografie*, catalogo della mostra, Düsseldorf, NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, 2010.
- Lugon 2008 [2001]** Olivier Lugon, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Milano, Electa, 2008 [ed. orig. francese 2001].
- Lyons 1990 [1966]** Nathan Lyons, *Fotografi sulla fotografia*, Torino, Agorà, 1990 [ed. or. americana 1966].
- Manera 1987** Livia Manera, *America amara. A Venezia 5 fotografi Usa fra ossessione e nostalgia*, in "Panorama", 12 aprile 1987, p. 11.
- Newhall 1964** Beaumont Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, New York, The Museum of Modern Art, 1964.
- Pelizzari 2006** Maria Antonella Pelizzari (a cura di), *Documenti e finzioni. Le mostre americane negli anni Sessanta e Settanta. Istituzioni e curatori protagonisti tra East e West Coast*, Torino, Agorà, 2006.
- Sekula 1986 [1996-1997]** Allan Sekula, *Il corpo e l'archivio*, in "Il corpo", a. IV, nn. 6-7, 1996-1997, pp. 13-66 [ed. orig. americana 1986].

- Shore 1977** Stephen Shore intervistato in "Camera", vol. 56, n. 1, January 1977, pp. 14-23, 35.
- Shore 1982** Stephen Shore, *Uncommon Places*, Millerton, N.Y., Aperture, 1982.
- Shore 1993** Stephen Shore, *Luzzara. Laboratorio di fotografia 6*, Milano, Arcadia, 1993; nuova edizione London, Stanley/Barker, 2016.
- Shore 2011** Stephen Shore, *MOSE: A Preliminary Report*, Rubiera, Linea di Confine, 2011.
- Smithson 1973** Robert Smithson, *Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape*, in "Artforum", vol. 11, n. 6, February 1973, pp. 62-68.
- Starobinski 1975 [1961]** Jean Starobinski, *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975 [ed. orig. francese 1961].
- Szarkowski 1967** John Szarkowski (a cura di), *New Documents*, catalogo della mostra, New York, The Museum of Modern Art, 1967.
- Szarkowski 1978** John Szarkowski (a cura di), *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, catalogo della mostra, New York, The Museum of Modern Art, 1978.
- Szarkowski 1981** John Szarkowski (a cura di), *American Landscapes: Photographs from the Collection of the Museum of Modern Art*, catalogo della mostra, New York, The Museum of Modern Art, 1981.
- Valtorta 1987** Roberta Valtorta, *Letture fra Europa e America*, in "Fotologia", n. 8, autunno/inverno 1987, pp. 88-90.
- Valtorta 2013** Roberta Valtorta, *In cerca dei luoghi (non si trattava solo di paesaggio)*, in *Ead.* (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 3-108.
- van Venetië 1988** Robbert van Venetië, *Vijf boeken over landschap/Five books about landscape*, in "Perspektief", n. 34, 1988, pp. 75-78.
- Virilio 1992 [1980]** Paul Virilio, *Estetica della sparizione*, Napoli, Liguori, 1992 [ed. orig. francese 1980].
- Virilio 1986 [1984]** Paul Virilio, *L'orizzonte negativo. Saggio di dromoscopia*, Genova, Costa & Nolan, 1986 [ed. orig. francese 1984].
- Zanchi 2016** Mauro Zanchi, *Luigi Ghirri: chiedi alla nebbia*, in "doppiozero", 10 giugno 2016, online <www.doppiozero.com/materiali/luigi-ghirri-chiedi-alla-nebbia> (17.01.2019).
- Zannier 1987** Italo Zannier, *Paesaggi inquietanti*, in "Casabella", n. 536, giugno 1987, pp. 42-43.