

TANIA ROSSETTO

FOTOGRAFIA E LETTERATURA GEOGRAFICA

LINEE DI UN'INDAGINE STORICA (*)

Premessa. – A fronte dei molteplici contributi sulla rappresentazione cartografica, manca nella riflessione geografica contemporanea un paragonabile sforzo dedicato alla fotografia, al punto che sembra possibile definire quello tra geografia e fotografia un rapporto troppo implicito. Tale assunto ha giustificato una ricerca che è andata strutturandosi in senso storico-epistemologico. Si è tentato, infatti, di rendere un po' più esplicito il rapporto storicamente intercorso tra fotografia e disciplina geografica ripercorrendo l'evoluzione del pensiero geografico, attraverso i suoi capisaldi, con l'intento di rintracciare le modalità secondo cui si è fatto uso della fotografia e quelle secondo cui la fotografia è stata «pensata». Della trama epistemologica che ha sotteso lo sviluppo della geografia, la fotografia si è peraltro dimostrata un potente indicatore, finendo per costituire un osservatorio privilegiato delle idee, delle teorie, dei concetti, delle metodologie, in una parola del «discorso» disciplinare geografico.

Immagini fotografiche tratte dalla letteratura geografica e scritti di geografi sulla fotografia hanno dunque costituito le fonti principali della ricerca. Occuparsi di fotografia e di pensieri specificamente dedicati alla fotografia ha significato però, innanzitutto, uscire temporaneamente dal dominio della geografia per entrare in un campo di studi di cui nel nostro paese si stenta a riconoscere l'autonomia e l'importanza, quello della riflessione teorica e storica sulla fotografia. Questo sconfinamento disciplinare, solo uno dei tanti che i geografi si sono trovati a praticare, ha permesso di riguadagnare il terreno della geografia carichi di strumenti concettuali, di nozioni storiche, di motivi tematici che hanno reso più sicuro il cammino da intraprendere.

La ricerca svolta ha appena aperto molteplici questioni che meriterebbero senza dubbio approfondimenti più accurati e indagini più estese, ma ha almeno

(*) Il lavoro è stato presentato e discusso nel «Lunedì della Geografia Cafoscarina» del 26 aprile 2004. La discussione ha maturato il contenuto del lavoro e allargato gli interessi. L'autrice ringrazia i partecipanti per suggerimenti e critiche.

cercato di muovere, anche all'interno dell'ambito specialistico geografico, verso il riconoscimento di quella *profondità* della fotografia che la riflessione teorico-storica maturata attorno ad essa può insegnarci.

Dal pittoresco al dagherrotipo: Alexander von Humboldt e l'unità della conoscenza. – Tra la fine del Settecento e l'inizio del secolo successivo il genere del *voyage pittoresque*, ancora fortemente intriso dell'estetica del pittoresco com'era stata codificata da trattatisti inglesi quali William Gilpin, Uvedale Price, Richard Payne Knight, Alexander Cozens, e ancora strettamente collegato al costume aristocratico del *Grand Tour* (Milani, 1997; Hussey e Salerno, 1976), prende le distanze da questa tradizione per assumere lo statuto del «viaggio scientifico», in cui il resoconto viene a essere corredato da immagini. Se l'estetica del pittoresco si insinua nella nuova attività di documentazione sino a farsi tramite per la diffusione di un'immagine scientifica del mondo, essa tuttavia non giunge mai a realizzarla compiutamente, per via della «sua fondamentale irriducibilità a qualsiasi precisa «analitica»» (Farinelli e Isenburg, 1981, p. 165). Il dispiegarsi delle diverse versioni del viaggio scientifico-pittoresco, da quella archeologico-architettonica a quella naturalistico-geologica (vulcanica o alpestre), coincide con l'intensificarsi delle spedizioni nei «nuovi mondi» (Dubbini, 1994; Greppi, 1997). Proprio nell'ambito di quest'ultima declinazione del viaggio, Alexander von Humboldt porterà a compimento quel passaggio dal pittoresco allo scientifico che i *voyageurs* settecenteschi avevano potuto soltanto impostare. Il progetto insito in questa graduale, quasi inavvertibile sostituzione – lo ha indicato Franco Farinelli (Farinelli, 1981a) – è quello di dotare la cultura borghese, educata esclusivamente a un atteggiamento estetico-contemplativo verso il mondo, di nuovi strumenti per accedere alla conoscenza scientifica della realtà e, dunque, a un sapere operativo in grado di agire su di essa. Lo strumento concettuale allo scopo utilizzato è quello del *paesaggio*, che per la prima volta esce dalla sfera artistico-letteraria, da cui è mutuato, per incarnare una categoria scientifica. Il suo intimo legame con la «visione» è ciò che permette tale slittamento, effettuato attraverso un utilizzo strategico dell'illustrazione pittoresca, il cui linguaggio, come è per le tavole delle *Vues des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique* annesse al *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent, fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804 par Alexander de Humboldt et Aimé Bonpland* (1805-1834), viene addirittura esaltato rispetto al distaccato rigore di molti esempi settecenteschi.

Un simile trattamento dell'immagine pittoresca ha certo a che fare con la concezione gnoseologica humboldtiana e con la stretta integrazione che essa prevede tra livello razionale della conoscenza della natura e livello pre-scientifico della contemplazione estetica del paesaggio. Nell'affermare la «tendenza della scienza più rigorosa e degli impulsi più delicati dell'immaginazione a penetrarsi reciprocamente» (Milanesi e Visconti Viansson, 1975, p. 235) e dunque anche l'*unità* dell'uomo, dei suoi aspetti cognitivi ed emozionali, di fronte alla conoscenza scientifica, von Humboldt assegna all'arte un altissimo valore prope-

deutico, finanche pedagogico, nei confronti dello studio geografico (Farinelli, 1991; Bunkse, 1981). L'attività artistica, in particolare la pittura di paesaggio, cogliendo e comunicando le «impressioni» della natura, attiva e integra il processo conoscitivo. Nel *Kosmos* egli arriva a tratteggiare una storia del paesaggio nell'arte, fino a incitare e istruire gli artisti contemporanei a dedicarsi a una nuova straordinaria possibilità di sviluppo per la pittura paesaggistica: la rappresentazione fisiognomica della natura nei nuovi continenti. Accade poi che le sue opere si traducano in autentico fondamento di prassi e poetiche artistiche: il pittore e teorico romantico Carl Gustave Carus, ad esempio, riconosce a von Humboldt, come anche a Goethe, l'aver saputo realizzare il «compito dei tempi moderni: giungere alla conoscenza attraverso l'arte e, a partire dalla conoscenza, dar vita di nuovo a realizzazioni artistiche più elevate» (in Sbrilli, 1985, p. 196).

Una vivace frequentazione del mondo degli artisti, l'approfondimento erudito della storia dell'arte, le notazioni sulle tecniche e sui generi – tra cui quello, modernissimo, della pittura circolare di gigantesche dimensioni del *panorama* (Bordini, 1984), attraverso la cui diffusione, secondo von Humboldt, «la sublime grandezza della natura sarebbe meglio *conosciuta* e più profondamente *sentita*» (in Milanese e Visconti Viansson, 1975, p. 296, nostro il corsivo) – convivono del resto con un'altrettanto specifica attenzione per le forme della rappresentazione cartografica (Quaini, 1992). Il secondo dei due atlanti che accompagnano il *Voyage*, l'*Atlas Géographique et Phisique des régions équinoxiales du Nouveau Continent*, segue il precedente volume di vedute realizzandone compiutamente la traduzione scientifica. La raffigurazione pittoresca è affiancata, in alcuni casi commista, al disegno dei profili longitudinali e alla visione zenitale dell'immagine topografico-geometrica, da considerarsi, quest'ultima, prioritaria ai fini dello sviluppo di una capacità di intervento sulla realtà. Cartogrammi astratti e quantitativi, profili altimetrici e sezioni, ampie vedute o dettagli pittorici riescono, comunque, a coesistere in una superiore ricomprensione, in una *unità* di linguaggi che trova giustificazione e senso nella riflessione humboldtiana sul processo di conoscenza.

A fronte di questa grande attenzione riservata all'universo delle immagini, quale avrebbe potuto essere l'atteggiamento di von Humboldt nei confronti della «meravigliosa scoperta del Sig. Daguerre», la fotografia, annunciata ufficialmente all'Académie des Sciences parigina il 7 gennaio del 1839? In un passo del *Kosmos* dedicato ai «panorami», von Humboldt vi accenna quando scrive che «studi fisiognomici schizzati sui fianchi scoscesi dell'Himalaya e delle Cordigliere, oppure in riva ai fiumi che solcano l'India o l'America meridionale, produrranno un magico effetto se corretti con immagini fotografiche, insuperabili per rappresentare non i particolari del frondeggio, ma le forme dei giganteschi tronchi e le loro caratteristiche ramificazioni» (in Farinelli, 1980, p. 16). Il breve riferimento sottende un'idea della fotografia come affidabile documento del dato naturale, supporto della memoria e prova su cui basare l'emendazione della registrazione manuale. In linea con i principi dell'estetica del pittoresco, secondo cui erano da evitarsi le copie troppo fedeli e dunque i mezzi rivolti a una imitazione diretta, von Humboldt fa scaturire la superiorità della pittura dalla sua

«possibilità di disporre delle masse e delle forme», mentre, sottolineando la capacità del linguaggio pittorico di «concentrare in uno spazio ristretto i più grandiosi fenomeni del mare e della terra» in modo tale che per esso «lo spazio non ha limiti» (in Milanesi e Visconti Viansson, 1975, p. 299), egli sancisce indirettamente l'inferiorità della fotografia, a cui è connaturato il procedimento del «taglio».

Ma Alexander von Humboldt, con Jean-Baptiste Biot e Jean-François-Dominique Arago, fa anche parte della commissione incaricata di verificare l'autenticità dell'«importante scoperta» del pittore di diorami Louis-Jacques Mandé Daguerre relativa al modo di «fissare» le immagini che «si dipingono» entro la camera oscura, secondo la definizione della «Gazette de France», che per prima pubblicava la notizia il 6 gennaio 1839 (Zannier e Costantini, 1985). Possiamo immaginarlo investito da quel turbinio di voci che, mentre diffondevano l'avvenimento, aprivano anche le prime questioni attorno al «nuovo trovato». Già in occasione dell'annuncio ufficiale si profilavano infatti nodi sostanziali della riflessione a venire: dalla precisione della riproduzione alla continuità e completezza del linguaggio analogico, dalla rapidità dell'esecuzione alla fedeltà rispetto alla realtà riprodotta, dall'esclusione dell'operare umano dovuta all'automatismo del processo fotografico ai rapporti con la creazione artistica, dal limite dell'assenza del colore ai possibili sviluppi e alle possibili applicazioni della tecnica fotografica. Mentre la notizia si propagava, gli stessi temi erano oggetto di una prima articolata discussione anche nei periodici italiani (1):

Da due o tre mesi in qua i giornali e le accademie, tratto tratto, di altro non risuonano che della maravigliosa scoperta del sig. Daguerre parigino, scoperta per mezzo della quale non più l'uomo, ma la natura stessa è fatta di sé medesima pittrice [«Gazzetta Privilegiata di Milano», Milano, 8 marzo 1839].

Il sig. Daguerre è pervenuto a fermar sulla carta questo disegno così schietto, questa rappresentazione così genuina, con tutta la gradazione delle tinte, la delicatezza delle linee e la più rigorosa esattezza delle forme, della prospettiva e de' lumi. Qualunque sia l'estensione del quadro, a lui non bisognano per ritrarlo dal vero che dieci o quindici minuti, secondo la forza della luce; poiché la luce è l'artefice di questa mirabile dipintura, ed a proporzione dell'intensità sua, più o meno celermente la riproduce. Nessuna cosa, nessun aspetto della natura sfugge a questo metodo, che vale a riprodurre e la freschezza mattutina e lo splendore del meriggio e 'l cupo color della sera e la melanconica tinta d'un tempo piovoso [«Il Lucifero», Napoli, 6 febbraio 1839].

In una parola nella camera oscura del Daguerre la luce riproduce essa stessa le forme e le proporzioni degli oggetti esterni con una precisione quasi matematica; le gradazioni delle tinte sono esattamente conservate, ma i diversi colori degli oggetti, non sono rappresentati, che da una mezza tinta uniforme, mentre, giova ripeterlo, il metodo Daguerre, crea de' dise-

(1) I testi posti di seguito sono riportati da Zannier e Costantini (1985), nella sezione *Milteottocentotrentanove*.

gni non già de' quadri coloriti. I principali prodotti de' suoi nuovi processi, sottoposti dal Daguerre all'esame de' tre membri dell'Accademia, (Humboldt, Biot, Arago) sono una veduta della grande Galleria che unisce il Louvre alle Tuileries, una veduta della città di Parigi, vedute della Senna, ec. ec. Tutti questi quadri reggono all'esame dell'occhio armato di lente, senza nulla perdere della loro purezza, almeno rispetto agli oggetti ch'erano immobili, mentre si generavano le loro immagini [«Ricoglitore di Notizie Utili», Bologna, 15 marzo 1839].

L'invenzione di Daguerre offrirà grandi risorse agli artisti viaggiatori specialmente a quelli che occupansi con tanto zelo nella rappresentazione grafica de' monumenti antichi. Per altro della daguerrotipia, che appena nata è già un'arte perfetta, si può dire, che l'utilità si fa da sé medesima manifesta. Perocché ben può l'arte umana accostarsi più o meno alla verità della natura, ma essa, attesa l'imperfezione dei nostri organi, non potrà mai giungere a ritrarre la natura stessa. La copia più esatta non sarà mai altro che una somiglianza: mentre colla nuova invenzione è la cosa medesima, che si riproduce con tutte le sue forme identiche, con tutti i suoi minimi accidenti d'ombra, di luce, di prospettiva, d'armonia [«Gazzetta Privilegiata di Milano», Milano, 20 novembre 1839].

Sin dal principio influenzata da schemi compositivi e temi della pittura, solo in seguito la fotografia sarebbe arrivata ad avanzare pretese di artisticità, già precocemente ipotizzate di lì a qualche decennio da Luigi Borlinetto, professore di Fisica all'Università di Padova, tra i più eminenti studiosi di fotografia dell'Ottocento:

Non è ancora sciolta la questione se la fotografia debba ascriversi alle arti belle o debba piuttosto considerarsi come un semplice mestiere, che ha per iscopo la fedele riproduzione della natura. Io però sono d'avviso che la fotografia in mano d'uomini di genio, e non di materiali esecutori, può estollersi fino al grado d'arte [in Zannier e Costantini, 1985, p. 176].

Per von Humboldt la fotografia rimaneva, invece, un potente ausilio della memoria, un mezzo di registrazione puntuale della realtà, non certo un linguaggio in grado di riuscire a essere, al pari di quello pittorico, intermediario delle impressioni suscitate dalla natura e al tempo stesso delle conoscenze sulle sue leggi. Lo testimonia un suo scritto interamente dedicato alla fotografia, una lettera inviata il 25 febbraio 1839, da Parigi, a Carl Gustave Carus (Humboldt, 1989). Rivolgendosi al suo destinatario, von Humboldt saluta la scoperta del «*revêtement chimique mystérieux dans lequel la lumière dessine*» come una delle più felici e degne d'ammirazione. Il fascino subito dalla visione di alcuni dagherrotipi mostratigli da Arago trapela dalle immagini affioranti nel testo della lettera, in una sorta di flusso contemplativo che si riflette nello stile frammentato della scrittura: «*les plus beaux dégradés de demi-tons, la diversité de l'eau de la Seine sous les ponts, ou au milieu du fleuve, des chevaux, des hommes pêchant [...] de belles reproductions des quais ou des vues du Paris lointain par temps de forte pluie [...] le ton général, doux, fin, mais comme bruni, gris, quelque peu triste*». Altrettanto frequenti sono le notazioni relative ai risultati tecnici, quando von Humboldt richiama l'attenzione sulle ombre proiettate «*de la façon la plus*

précise», quando nota che la superficie della pietra umida possiede nel dagherrotipo «une vérité» a cui nessuna incisione può pervenire, quando racconta che Arago ha realizzato con il procedimento di Daguerre una «image parfaite» di un parafulmine che egli stesso non aveva mai visto a occhio nudo, quando narra di aver osservato con una lente una veduta interna del Louvre con gli innumerevoli bassorilievi e di avervi scorto dei fili di paglia, quando esalta la grande sensibilità alla luce della sostanza chimica inventata da Daguerre che gli ha permesso di eseguire persino un «portrait de Luna». Tali qualità rendono la fotografia una «méthode» da utilizzarsi «par tout le monde et à l'occasion de voyages». Precisione, aderenza al reale, possibilità di cogliere più di ciò che si acquisisce con la normale percezione visiva, verità della registrazione, velocità d'esecuzione: queste le caratteristiche che fanno della fotografia una *tecnica* al servizio di innumerevoli applicazioni.

Al suo debutto, la fotografia non è dunque ancora riconosciuta in grado di attivare autonomamente l'impressione estetica» dotata di «funzione conoscitiva» (Farinelli, 1980, p. 15) che costituisce, per von Humboldt, la ragione fondante dell'uso dell'immagine pittorica nel contesto scientifico. Ma il duplice atteggiamento riservatole, quello dell'abbandono alla contemplazione estetica se non addirittura estatica, e quello della fiducia nella sua rigorosa restituzione della realtà, sembra rinviare, ancora una volta, all'ideale humboldtiano dell'*unità* dell'uomo di fronte alla conoscenza.

Tra cultura cartografica e cultura figurativa, alle origini del sapere geografico e oltre. – A dispetto dell'esistenza di un preciso limite cronologico da cui avviare un'indagine storica sul rapporto tra fotografia e geografia, ribadito tra l'altro dall'eccezionale coincidenza del coinvolgimento di uno dei padri della geografia nella prima verifica della portentosa invenzione, è possibile affermare che l'affacciarsi della fotografia nello specifico del discorso geografico chiamava in causa un ben più antico, ma mai tramontato, rapporto dialettico: quello tra una «cultura cartografica» e una «cultura figurativa». Se, come ci ricorda Massimo Quaini, la componente tecnologica che riconosciamo oggi normalmente insita nel prodotto cartografico ci fa dimenticare «le radici culturali della carta in quanto figurazione di un territorio» (Quaini, 1976, p. 8), è altrettanto vero che la storia della cartografia e la storia dell'iconografia urbana si sono lungamente occupate delle relazioni tra i due paradigmi visivi – già distinti *in nuce* nella *Geografia* di Tolomeo attraverso le categorie di «Geografia» e «Corografia» – in cui si fronteggiano misura, geometria, astrattismo, quantità, visione zenitale da un lato e immagine analogica, pittura, naturalismo, qualità, visione prospettica dall'altro. Diversi gli approcci seguiti: ripercorrendo in senso diacronico la storia evolutiva dei metodi della rappresentazione cartografica, dal simbolismo medievale al realismo figurativo rinascimentale, all'affermarsi della rappresentazione planimetrico-geometrica (Gambi, 1976; Farinelli, 1981b); guardando alla coesistenza sincronica e all'uso alternativo dei diversi generi (il recinto di forma poligonale, il profilo, la planimetria, la veduta a volo d'uccello) in età moderna (Nuti, 1996);

soffermando l'attenzione sui generi ibridi della pianta prospettica (Schulz, 1990) o della «corografia in pianta», come la definì Cristoforo Sorte (Quaini, 1987; Cosgrove, 2000, pp. 245-273); ricostruendo a partire dall'antichità la genealogia della rappresentazione urbana «scientifica» nel senso di prettamente icnografica (Calabi, 1999); indagando le continue incertezze tra «disegno artistico» e «disegno topografico» che interessano la cartografia degli Stati Maggiori ancora all'inizio dell'Ottocento (Quaini, 1991).

Secondo l'ipotesi di Quaini, una volta consumata la separazione tra carta e immagine pittorica, il naturalismo cartografico avrebbe trovato una qualche forma di rifugio da un lato nello spazio tridimensionale del *plan-relief*, in voga soprattutto durante l'età napoleonica (Quaini, 1987), dall'altro nello spettacolo visivo del «panorama», non privo peraltro di precedenti in ambito scientifico-naturalistico (Bordini, 1984, pp. 30-42), nonché – si potrebbe aggiungere – nel genere del panorama cartaceo di piccolo formato (De Grassi, 1994; Cucinato e Pizzo, 1994). Confrontandosi anche con queste tipologie di immagini, la cartografia non abbandona l'aspirazione a coniugare la calcolabilità garantita dal suo linguaggio astratto con il bisogno di comunicare più efficacemente in termini visivi l'oggetto della propria rappresentazione, seppur intendendo il «figurativo» nell'accezione più sintetica e analitica possibile. Si può trovare, ad esempio, una particolare versione del panorama all'interno di un contesto specialistico come quello della «sezione di Geografia matematica e Cartografia» del Congresso Geografico Internazionale di Ginevra del 1908, dove viene presentato un «*perspecteur mécanique*» atto a produrre dei «panoramas» direttamente dalla carta, con il particolare vantaggio di elevare lo spettatore alle regioni extra-terrestri, essendo tutti gli altri strumenti vincolati a terra e perciò adatti a realizzare vedute d'insieme di spazi relativamente ristretti (Ziegler, 1910). Sono affermazioni che testimoniano con evidenza la necessità dello sguardo panoramico a cui la diffusione della fotografia aerea avrebbe di lì a poco sopperito.

La cartografia, intanto, continua ad appropriarsi di nuove tecniche di resa plastica del rilievo. Nel 1931, rifacendosi alla tradizione dei *block diagrams* di davisiana memoria, il geografo americano Erwin Raisz definisce un problema ancora irrisolto, quello del «representing scenery on maps» (Raisz, 1931), mentre ancora negli anni Cinquanta la sfida della «visual impossibility» posta dalla cartografia fisiografica, cioè da una «*perspectivelike view of the terrain that is planimetrically correct*» (Robinson e Thrower, 1957, rispettivamente pp. 510 e 509), risulta fortemente attuale. I modelli digitali del terreno della cartografia automatica perverranno, da ultimo, a realizzare l'agognata combinazione di perfetta calcolabilità ed efficace impressione di tridimensionalità, fin quasi a subire una sorta di metamorfosi di linguaggio nel «rendering fotorealistico».

Mentre la cartografia evolveva continuando a intessere relazioni con l'immagine figurativa, la tradizione pittorica della veduta seguiva percorsi propri nei settori artistico, decorativo ed editoriale. E tuttavia, magari sottoposta al linguaggio schematico del disegno, la «veduta dal vero» non aveva smesso di far parte della cultura del cartografo e del geografo, mantenendo vivo il dualismo tra i due paradigmi visivi. La fotografia, prorompendo sulla scena dei modi di rap-

presentare con tutta la carica delle sue peculiarità, si poneva indubbiamente come continuatrice della tradizione figurativa. Con il suo analogismo perfetto, essa portava alle estreme conseguenze le ambizioni della veduta in quanto a imitazione della visione naturale, ricchezza e completezza della resa, riconoscibilità e accessibilità del linguaggio. L'istantaneità e la modalità della ripresa implicavano, poi, aspetti del tutto inediti. Fino a che non fu anche fotografia aerea ⁽²⁾, il linguaggio prevalente della fotografia rimase quello del taglio, dell'inquadratura, diverso dalla globalità delle vedute «a volo d'uccello», e il paradigma qualitativo a cui apparteneva non riuscì a intrecciarsi con quello quantitativo come era avvenuto nelle piante prospettiche. Una forma di globalità della visione fu tentata, in modo diverso, con la tecnica della fotografia panoramica ⁽³⁾, che sostituiva la tradizione del genere pittorico, dopo averne costituito inizialmente un prezioso supporto. E se la fotografia panoramica decretava soprattutto la caduta di interesse del panorama cartaceo di piccolo formato, in alcuni casi essa ambiva addirittura a sostituirsi al panorama-spettacolo di grandi dimensioni.

La fotografia, insomma, approfondiva ulteriormente la distanza tra i due paradigmi visivi, quello quantitativo-cartografico e quello qualitativo-figurativo. Tuttavia, grazie ai suoi successivi sviluppi, sarebbe infine riuscita a piegarsi a entrambi: la cultura dei cartografi coglierà il potenziale dell'immagine fotografica soprattutto quando i miglioramenti della fotografia aerea e la nascita della fotogrammetria le permetteranno di assoggettarla alle proprie esigenze quantitative e di usarla «come semplice tecnica di rilievo subordinata e funzionale ad un'immagine sostanzialmente atemporale e totalmente convenzionale» (Quaini, 1991, p. 15). Doveva essere, però, ancora di più il geografo a farne una componente irrinunciabile del proprio strumentario.

Fotografia, «metodo oggettivo fatto strumento» per le discipline geografiche. – Il decollo istituzionale della geografia e il suo sviluppo nelle università verso

(2) Nel 1858 Gaspard-Félix Tournachon, in arte Nadar, esegue le prime fotografie da un pallone frenato sopra il villaggio di Petit-Bicetre nei pressi di Parigi, immagini in seguito perdute per via della contaminazione con i vapori del gas fuggenti dall'involucro, ma che fecero in tempo a costituire la base per le prime prove di restituzione topografica svolte da Aimé Laussedat. Pochi anni dopo, Nadar prende con successo le prime fotografie aeree di Parigi servendosi di un apparecchio a più obiettivi, in modo da consentire l'osservazione stereoscopica, già molto diffusa in quegli anni. Di pari passo con i miglioramenti tecnici degli apparecchi stereoscopici da presa in campo militare, tra la fine del secolo e l'inizio di quello successivo, si sviluppa la scienza fotogrammetrica, in cui le fotografie sono opportunamente combinate con la triangolazione, raddrizzate e messe in scala per ottenere carte fotografiche o per derivare carte disegnate. Occorrerà invece aspettare gli anni Trenta per un impiego massiccio della fotografia da aeroplano (Monti, 1999).

(3) I primi esperimenti di fotografia panoramica (fotografie, cioè, che abbracciano un arco di orizzonte molto esteso, anche circolare) risalgono agli anni Quaranta dell'Ottocento e prevedono sia la tecnica della giunzione di diversi fotogrammi in un'unica immagine, sia la predisposizione di speciali apparecchi fotografici in grado di fornire immagini di formato panoramico (Bordini, 1984, pp. 56-68).

l'ultima parte del XIX secolo segue una precedente fase di perdita di prestigio, motivata, in parte, da una progressiva attribuzione alla geografia di quel carattere di sapere enciclopedico, descrittivo e divulgativo che rimarrà tenacemente radicato nella considerazione comune e che ne faceva già allora anche una materia popolare, trasmessa attraverso le informazioni illustrate delle riviste, le imprese editoriali delle geografie universali, le ricostruzioni di territori lontani visibili nelle esposizioni universali (Capel, 1987). Mentre i periodici di informazione geografico-statistico-etnografica si arricchiscono sempre più nella componente iconografica anche grazie al diffondersi della dagherrotipia (Schwarz, 1985), prende avvio una nuova tradizione, tutta fotografica, dell'istituzione del *Grand Tour*, dapprima in sovrapposizione e poi in sostituzione della produzione litografica dei *Voyages pittoresques*, a partire dalle *Excursions daguerriennes* (1841-1843) dell'editore francese Noël-Marie Paymal Lerebours (Zannier, 1997). Se nelle patrie occidentali, come avveniva ad esempio in Italia a opera dei rinomati *ateliers* degli Alinari e dei Brogi, la fotografia si disponeva allora a raccogliere le icone dell'identità nazionale inventariando gli oggetti storici e naturali in cui essa si incarnava (Bollati, 1979), fotografi professionisti itineranti e turisti-intellettuali o esploratori-militari *amateurs* della dagherrotipia andavano invece componendo i dizionari visivi dei paesi lontani. Si trattava di una eterogenea produzione che si intrecciava spesso con una cultura geografica non ancora integrata alla disciplina accademica, come quella espressa dalle società geografiche. Accanto a una fotografia di viaggio ottocentesca e primo-novecentesca spesso intrisa di esotismo, dagli accenti pittoreschi, autocelebrativa, propagandistica, capace di perpetuare o di generare gli stereotipi di una imperante cultura dell'alterità, soprattutto quando direttamente coinvolta nell'avventura imperialista (Bonollo, 1995-1996), emergeva però anche una fotografia caratterizzata da un più rigoroso e autonomo approccio «scientifico» ai territori coloniali di quanti operavano nell'ambito della geografia e delle discipline affini che ancora gravitavano attorno a essa (Mancini, 1996, 1998 e 2000).

In Italia, la prima spedizione propriamente «scientifica» che comprenda una documentazione fotografica di rilievo è quella effettuata in Eritrea da un gruppo di studiosi di diverse discipline, tra cui i geologi-geografi Giotto Dainelli e Olineto Marinelli, tra l'ottobre del 1905 e il gennaio del 1906, in occasione del Congresso Coloniale di Asmara. Nelle *Istruzioni per lo studio della Colonia Eritrea* presentate al congresso si precisano, tra l'altro, gli accorgimenti necessari a rendere scientificamente fruibile il documento fotografico:

Le note scritte devono, quando è possibile, essere accompagnate da disegni o figure dei fenomeni od oggetti considerati. Oggi perciò devesi ricorrere specialmente alla fotografia [...] Importa anche rammentare che ogni fotografia è un vero documento, e quindi è necessario che vi si uniscano al momento stesso in cui si esegue indicazioni precise sopra i luoghi ed oggetti che ritrae, la data (e magari anche l'ora) in cui è presa, la direzione (se si tratta di paesaggi) ecc. È altresì stesso utile che nel campo della fotografia sia compresa qualche figura umana per dare l'idea delle dimensioni degli oggetti ritratti [rispettivamente in Mancini, 1998, p. 45, e in Mancini, 2000, p. 85].

La medesima insistenza sull'«opportunità di trarre dalla riproduzione fotografica elementi per una conoscenza scientifica sempre più approfondita», come afferma nel 1907, dalle pagine del «Bollettino della Società Geografica Italiana», Paolo Revelli (in Mancini, 1996, p. XVII), riguarda peraltro anche la cosiddetta geografia «di casa nostra», di cui erano promotori geografi universitari come Giuseppe Dalla Vedova, attivi a inizio secolo all'interno dell'istituzione.

Anche per queste vie la fotografia assume quella «sua definitiva accezione di strumento (di analisi, di «verità», di persuasione, di unificazione), che proprio nel corso dell'Ottocento, sulla base della scienza positiva, ma anche della volgarizzazione del mito del progresso e dello scambio illusorio tra uomo e natura mediato dalla tecnica, tende a una prima, sommaria e talora confusa definizione» (Costantini, 1985, p. 113). La fotografia, «metodo oggettivo fatto strumento» secondo una efficacissima espressione coniata nel 1896 (Zannier e Costantini, 1985, p. 199), si candidava a diventare strumento eccellente del metodo positivista. Una scienza che si basava sull'osservazione e la comparazione dei dati oggettivi per giungere alla formulazione delle leggi di funzionamento della realtà naturale (e umana) non poteva che esaltare l'automatismo tecnico, la fedeltà riproduttiva, l'obiettività della registrazione messe in atto dal meccanismo fotografico, fino ad attribuire a tale meccanismo una intrinseca «scientificità». Il «paradosso» della fotografia come linguaggio contraddittoriamente sospeso tra riproduzione automatica ed espressione estetica, già contemplato da Alexander von Humboldt, appare quindi dissolversi nelle affermazioni di matrice positivista, che tendono piuttosto a estremizzare il solo carattere mimetico del mezzo.

Assai indicativa è la riflessione di Friedrich Ratzel sul contributo della fotografia alla «moderna geografia scientifica», la quale può dirsi fondata sul «metodo di descrizione esatta e di vasta comparazione mediante la parola, la carta e l'immagine» (Ratzel, 1905-1907, I, p. 60). Ratzel spiega come, nel corso dell'Ottocento, la cartografia si sia affrancata dall'elemento artistico e si sia riscontrato «un progresso nell'arte e per ciò stesso nella scienza» nel momento in cui «l'esplorazione delle montagne, la geografia botanica, la climatologia hanno prefisso a sé il compito di rappresentare fedelmente mediante il disegno vedute e panorami, quadri di vegetazioni, cieli di nuvole» (p. 59). È tuttavia solo con la comparsa della fotografia che viene sancito il definitivo «staccarsi dall'arte» della scienza geografica:

Ma la fotografia doveva dare a questo complemento integrale del testo e della carta un ben altro valore ed una assai maggiore estensione. Paesaggi di tutte le zone ci sono oggi resi famigliari mediante centinaia di rappresentazioni figurative, e una collezione di fotografie fa parte come l'atlante geografico del corredo di un geografo. L'arte del bulino è con ciò quasi soppiantata. La rappresentazione della natura è venuta acquisendo un carattere prevalentemente scientifico, ripudiando la pittura del bello di maniera e la fraseologia convenzionale (*ibidem*, p. 60).

La disponibilità di questo nuovo mezzo della rappresentazione geografica costituisce, dunque, uno dei puntelli su cui far leva per intraprendere quella

fondazione e sistemazione disciplinare della geografia a cui Ratzel, con spirito positivista, si dedica nel momento cruciale della istituzionalizzazione universitaria e della frammentazione in branche specialistiche (tra cui la sua *Anthropogeographie*) di quello che per un *savant* quale von Humboldt poteva ancora essere inteso come un sapere unitario. Ma se è vero, come indica Franco Farinelli, che le ultime opere concludono una «parabola complessa e contraddittoria», attraverso la quale, «dopo aver distinto e sistemato in discipline il sapere geografico», «alla fine dei suoi giorni Ratzel riscopre la *Naturphilosophie*» (Farinelli, 1981a, p. 156), il riferimento alla fotografia si rivela nuovamente indicativo. Nell'opera tarda *Die Erde und das Leben*, in cui chiara è la tendenza a distinguere ma anche a tenere ancora abbracciate insieme, secondo una concezione organicista, le discipline figlie della geografia, proprio l'opera in cui viene decantata la scientificità del mezzo fotografico, Ratzel tradisce una considerazione e un uso consapevolmente «estetici» delle immagini fotografiche. È del resto una dimensione, quella estetica, vastamente esplorata in tutto il testo in connessione immediata con l'occorrenza della parola «paesaggio». Accade, ad esempio, che nell'opera ratzeliana l'uomo, semplice campione di un «tipo umano» nelle fredde tassonomie della fotografia al servizio della scienza antropogeografia, sia contemporaneamente e modernamente presente come osservatore del paesaggio, a tratti esplicitamente posto a riguardare la scena all'interno dell'inquadratura, più spesso implicitamente evocato nella descrizione delle «impressioni» che il paesaggio raffigurato nell'immagine fotografica comunica.

Al di là di questa ambigua sospensione tra «ragioni della scienza» e «ragioni dell'occhio» che ne faceva tanto uno strumento di analisi quanto un veicolo di avvicinamento estetico al paesaggio, la fotografia conosce, a cavallo dei secoli XIX e XX, una sempre maggiore affermazione nei domini scientifici eredi del sapere geografico.

Assai precoce è l'utilizzo della «fotografia celeste» da parte dell'astronomia, più problematica invece, soprattutto per via della perdurante inabilità alla riproduzione dei colori, l'applicazione della dagherrotipia e dei successivi procedimenti fotografici alla ricerca biogeografica. Il fisico Macedonio Melloni, nella sua *Relazione intorno al dagherrotipo* tenuta all'Accademia di Scienze di Napoli nel 1839, affermava che «colle arti del disegno si possono imitare i caratteri esterni, la forma, il portamento, l'espressione, e direi quasi la vitalità di una pianta e di un animale, assai meglio che per mezzo del Dagherrotipo» (in Bertelli e Bollati, 1979, p. 230), e ancora nel 1901 il naturalista maestro di Ratzel, Ernst Haeckel, nelle sue *Malayische Reisebriefe* lamentava il fallimento della fotografia, costretta al ritocco, di fronte alla «Naturtreue mit künstlerischer Auffassung» (fedeltà alla natura attraverso la comprensione artistica) raggiungibile dalla pittura. In ambito geologico, l'Ovest americano si configura presto come autentico territorio della fotografia, di quella che sarebbe poi stata ricordata e tramandata nella tradizione degli studi geologici, come nel caso del geologo-fotografo Nelson Horatio Darton, tra i fondatori della *Association of American Geographers* (Darton, 1912a e 1912b; King, 1949; Monroe, 1949), e di quella che sarebbe invece entrata a far parte della tradizione storico-artistica dedicata alla fotografia, come nel caso del

celebratissimo Timothy O'Sullivan (Krauss, 1982; Leonardi, 2001) ⁽⁴⁾. Le innovative applicazioni di «fototopografia pratica» introdotte nella seconda metà dell'Ottocento da Ignazio Porro, atte a «provvedere alla deduzione delle piante e dei profili del terreno» dalle «proiezioni sferiche ricavate colla fotografia» (in Zannier e Costantini, 1985, p. 205), poi raccolte e sviluppate dall'Istituto Geografico Militare attraverso l'opera di Pio Paganini, alimentavano una tradizione che faceva dell'Italia, come veniva riconosciuto al primo Congresso Internazionale di Fotogrammetria tenutosi a Vienna nel 1913, una nazione pioniera nella restituzione cartografica della fotografia (Monti, 1999). Nella «sezione di Geografia Fisica» del già citato Congresso di Ginevra del 1908, la proposta della costituzione di un *Atlas international de l'érosion*, in cui i documenti fotografici dovevano servire da base per impostare una sinonimia internazionale delle forme geomorfologiche, nonché l'autorevole incitamento di William Morris Davis a una maggiore «ingenuity» (ingegnosità, inventiva) nell'uso delle immagini fotografiche (Chaix, 1910), consacrano il genere specialistico della *photographie géophysique*. Persino nel settore didattico-geografico è possibile rinvenire, con l'appello alla diffusione nelle scuole della «fotografia applicata alle scienze» quale strategia per fare della geografia anche al loro interno «una disciplina veramente positiva» (Michieli, 1908, pp. 13 e 3) lanciato da Augusto Michieli nel 1908, un'ulteriore variante della fotografia come «strumento del metodo oggettivo» applicato alla scienza geografica.

L'apoteosi del fotografico nella scienza del paesaggio. – L'affermarsi di una geografia idiografica contrapposta a una geografia nomotetica, la ricomposizione della frattura tra la più consolidata geografia fisica e la neonata geografia antropica nello studio regionale, lo stemperarsi del rigore esplicativo di stampo positivista in una più intuitiva e concreta attività conoscitiva della realtà geografica costituiscono alcuni degli approdi della geografia primo-novecentesca (Capel, 1987, pp. 181-204). Nella geografia tedesca di Otto Schlüter e Siegfried Passarge il «paesaggio», che ancora nell'ultimo Ratzel affiorava per evocare la sfera emozionale, estetica e ineffabile del soggetto contemplante e conoscente, diventava, in quanto realtà concreta, materiale ed evidente, oggetto primario della scienza geografica (Farinelli, 1981a; Capel, 1987, p. 204). Quanto alla scuola regionalista francese, l'insistenza di Paul Vidal de La Blache sul carattere descrittivo della disciplina e la sua esaltazione del valore dell'osservazione sul campo contribuivano a fare del paesaggio un contenuto fondamentale della ricerca geografica. Vidal chiarisce la sua accezione di paesaggio affermando che, dal momento in cui la geografia è uscita dal «cabinet» e si è messa a «observer direc-

(4) Per entrambe, ugualmente commissionate dalla U.S. Geological Survey, ma destinate a sottostare a quel «duplice livello di lettura [...] da un lato la «documentarietà», legata al potere referenziale del soggetto fotografato [...] dall'altro il valore estetico e quindi astratto, evocativo, emblematico, che l'immagine assume nella sua globalità», risulta quanto mai proprio il richiamo a una «opportuna connessione culturale» (Zannier, 1984, p. 218).

tement la nature», l'«art délicat» dell'interpretazione del paesaggio, il quale «met sous nos yeux» una «synthèse vivante», è divenuta uno dei suoi principali oggetti (Vidal de La Blache, 1908, p. 59). Lucien Febvre, grande codificatore delle riflessioni vidaliane, ricordava: «contro la tentazione di premature generalizzazioni, già da lungo tempo Vidal de La Blache ha dato indicazioni valide: l'antidoto consiste nel dedicarsi a studi analitici, monografie in cui i rapporti tra le condizioni geografiche e i fatti sociali siano visti da vicino su di un terreno ben scelto e limitato» (in Claval, 1976, p. 77). La regione, pensata, non senza ambiguità, come regione «naturale» oppure come regione storica o economica e dunque «umana», entra nelle monografie della scuola francese, in ogni caso, come una realtà evidente e concreta di fronte alla cui personalità il geografo si trova a compiere un fedele e rigoroso ritratto. Fare il ritratto di una regione, ovvero di un paesaggio, era anche un'«arte», per esercitare la quale si richiedeva finezza di spirito e proprietà d'espressione.

A commento di questa visione che del proprio lavoro avevano i geografi della scuola francese, Paul Claval ha scritto: «la fedeltà meccanica di una fotografia è incapace di rendere le sfumature che il vero artista è in grado di cogliere»; e a proposito del ruolo della storia nello studio regionale: «ciò che il pittore traduce in un ritratto e che spesso sfugge alla fotografia è l'anima, quei tratti psicologici della personalità che non si possono acquisire in un istante, ma che solamente la vita che è trascorsa tradisce. Nello stesso modo, la comprensione di una regione non può essere completa, se non se ne conosce la storia» (Claval, 1976, pp. 86 e 88). Al di là dell'ultima, non limpidissima, metafora del geografo-pittore, al di là della testimonianza di un retaggio delle discussioni sulla legalità artistica della fotografia, al di là dell'esternazione di «una delle obiezioni, spesso inesprese, contro la fotografia» – come scriveva Walter Benjamin – e cioè l'impossibilità «che il volto umano sia colto da una macchina» (Benjamin, 1986, p. 861), le parole di Claval suscitano un effetto davvero curioso appena si sperimenti la portata dell'uso della fotografia nei «ritratti regionali» dei geografi vidaliani.

Non solo: lo stesso Vidal intrattiene un intenso rapporto con la fotografia allorché allestisce, nel 1908, una nuova versione del *Tableau de la géographie de la France* (1903) corredata da un corposo apparato illustrativo di fotografie, per la cui fornitura si fa coadiuvare dalla maggior parte dei geografi universitari d'allora – i suoi allievi di un tempo – e da alcuni specialisti in botanica, agronomia e geologia.

À défaut de la vue directe des choses, la photographie qui emprunte directement à la nature des formes, en attendant qu'elle lui emprunte aussi les couleurs, est un précieux auxiliaire. Il faut, il est vrai, qu'elle soit pratiquée dans un esprit géographique, par des personnes sachant épier la nature. À cette condition, elle a ce mérite remarquable de pouvoir prendre sur le fait les combinaisons les plus expressives, saisir les perspectives suivant lesquelles les traits se composent le mieux. Elle excelle à fixer pour l'étude telle vision fugitive qu'il nous arrive, par exemple, d'apercevoir quelquefois de la fenêtre d'un wagon avec le regret qu'elle échappe! [in Mendibil, 2000, p. 79].

Così, nell'*Avertissement* che introduce la nuova edizione dell'opera, Vidal ripropone i *Leitmotive* della fotografia come registrazione fedele del reale e come fissazione di un istante temporale, ma introduce anche alcune precisazioni che isolano una modalità strettamente disciplinare di praticare la fotografia, sino a esplicitare la presenza di uno specialistico progetto di ricerca di espressività nell'approntamento della composizione all'interno dell'inquadratura. Affermando l'esistenza di un «modo geografico» di fotografare, Vidal ci offre una modernissima definizione della fotografia scientifica, da intendersi non tanto come strumento di conoscenza di per sé oggettiva, alla maniera dei positivisti, ma come pratica diretta da specialisti di una disciplina in cui si instaura una sorta di corrispondenza tra «champ de vision» e «champ de recherche» (Lissalde, 2001). Vidal dimostra una notevole consapevolezza dell'ambiguità della fotografia, del suo oscillare tra registrazione automatica e atto guidato da una progettualità umana. Anche per questo egli è convinto che per dare spessore intellettuale all'immagine fotografica, non mera illustrazione del testo, ma luogo stesso della ricerca geografica, sia necessario affiancarle un valido commento. Inoltre, l'orientamento della polisemia dell'immagine verso la significazione e il movimento dello sguardo all'interno dell'immagine vengono sollecitati, oltre che dal testo scritto correlato, dalla predisposizione di un meccanismo di lettura contestuale suggerito dalla particolare modalità di disporre le fotografie nella pagina a due a due: una strategia che farà scuola tra i geografi regionalisti francesi.

Anche in questo caso, l'uso della fotografia nel contesto di un trattato geografico può rivelarci aspetti-chiave del pensiero di un autore. Attente analisi lessicografiche e iconografiche svolte sulle didascalie e sulle immagini dell'edizione fotografica dell'opera vidaliana (Mendibil, 2000) hanno dimostrato la prevalenza dell'interesse per la componente geomorfologica e per le opportunità da essa offerte agli insediamenti e alle attività umane. L'assenza dell'uomo, evocato piuttosto dalle sue realizzazioni, ed espedienti linguistici quale il frequentissimo uso di verbi riflessivi combinato con l'accostamento sapiente dei campi semantici di architettura e geologia, scultura ed erosione, pittura e topografia, capaci di attivare una sorta di animazione e mobilitazione, rispetto alla fissità della fotografia, della componente naturale e solo indirettamente di quella umana, sembrano poter avvalorare la propensione vidaliana verso il risultato materiale dell'agire umano nel territorio, sancita dalla sua famosa definizione della geografia come «science des lieux et non des hommes». L'esame del lessico delle didascalie vidaliane ha poi rilevato la totale assenza di notazioni sul colore, una frequenza limitata del registro linguistico legato alle «impressioni», ovvero alle connotazioni percettive e psicologiche, e una generale fuga dal lirismo. Lontano dalle concessioni fatte dall'ultimo Ratzel ai valori artistico-estetici della fotografia, Vidal circoscrive il suo interesse a una fotografia (generalmente vedute ampie ben strutturate e dai primi piani sgombri) in cui scelta del soggetto e composizione si pongono all'esclusiva ricerca dell'efficacia interpretativa.

Erede diretto della progettualità iconografica vidaliana è il geografo francese Jean Brunhes, per il quale la fotografia diviene, anzi, un interesse capace di ritagliarsi spazi di grande autonomia all'interno dell'attività di ricerca. Presentando

La Géographie humaine. Essai de classification positive (1910) di Brunhes ⁽⁵⁾ di fronte all'Académie des Sciences Morales et Politiques, Vidal sottolineava come l'autore si fosse preservato da teorie vaghe e spiegazioni avventurose attraverso il mantenimento di un «contact intime avec les faits» e precisava, a proposito del metodo seguito la Brunhes: «cette classification s'inspire de l'idée de surface, elle vise les objets par lesquels se manifeste sur cette surface l'action de l'homme» (in Claval, 1993, p. 154). Il legame tra una siffatta geografia e la fotografia viene fondato sin dalle prime pagine nel trattato di Brunhes:

Notre géographie, qui est par excellence une science d'observation, doit commencer par une vision plus directe, par une récolte plus positive, par une classification plus matérielle [...] Quels sont les faits humains qu'une plaque photographique pourrait enregistrer tout aussi bien que la rétine de l'œil? En premier lieu, les hommes eux-mêmes, revêtement mobile de la surface et revêtement d'une densité très inégale sur les différents points de globe. Avec les hommes, à côté des hommes, et d'autant plus nombreux que les hommes sont plus nombreux, se relèvent d'autres faits de surface, d'autres faits concrets qu'il est possible de ramener à six types essentiels: 1) Faits d'occupation improductive du sol, a- maisons et b- chemins [...] 2) Faits de conquête végétale et animale, c- et d- champs cultivés et animaux domestiqués [...] 3) Faits d'économie destructive, e- et f- exploitations minérales et dévastations agricoles ou animales [in Claval, 1993, p. 153].

Le sei principali classi di fenomeni contemplate nel trattato di Brunhes servono da criterio organizzatore dell'apparato fotografico in gran parte da lui stesso prodotto, che, ampliandosi via via nelle successive edizioni a cui lavora l'autore, quelle del 1912 e del 1925, arriva a costituire in quest'ultima un tomo separato di *Illustrations hors texte*. La lezione vidaliana per ciò che concerne il trattamento delle immagini è evidente nell'attenzione prestata alla composizione della pagina, in cui spesso prendono posto coppie di immagini atte a indurre confronti immediati in chiave di variazione o contrasto. E se i commenti di Brunhes sono privi dell'elaborazione retorica di quelli del maestro (Mendibil, 1993b), nuove sono la perfetta aderenza delle immagini alla struttura e alla ripartizione degli argomenti del testo scritto, aspetto in cui sicuramente ha grande importanza il fatto che Brunhes scattasse le fotografie in prima persona, e la predilezione per la ripresa di oggetti e dettagli tecnici che rimandano all'attività umana (quasi a portare alle estreme conseguenze quel «contatto intimo con i fatti» che gli riconosceva Vidal), la cui significazione viene condotta secondo modalità emblematiche o tipologiche. Anche in questo caso può applicarsi la definizione di una fotografia scientifica intesa come attività interpretativa che si esplicita nella scelta del soggetto, dell'inquadratura e della composizione al suo interno. Secondo Brunhes

[...] une éducation de la vision est nécessaire, afin de choisir, en connaissance de cause, le champ et l'objet de la prise de vue, celle-ci devant

(5) Il trattato di Brunhes spicca per il suo carattere sistematico in una scuola dominata dagli studi regionali come quella francese.

être significative [...] il ne suffit pas de regarder pour voir vraiment un paysage ou tout autre sujet, c'est-à-dire l'analyser, pour le comprendre [in Lissalde, 2000, p. 30].

Ma Jean Brunhes, sin dal 1912, è anche protagonista della grande impresa delle *Archives de la Planète* (Mendibil, 1993c), voluta dal finanziere-filantropo alsaziano Albert Kahn e chiusa nel 1931 con una produzione foto-cinematografica complessiva di 72.000 lastre autocromatiche ⁽⁶⁾ e 140.000 metri di pellicola (Beausoleil, 1986; Bonhomme, 1986; Giubbini, 1986; Rohdie, 1998). Il 26 gennaio 1912 il geologo francese Emmanuel de Margerie scrive una lettera a Jean Brunhes e riporta le confidenze fattegli da Kahn su ciò che pensava della fotografia e del cinema, su come li volesse «faire fonctionner en grand afin de fixer l'activité humaine dont la disparition fatale n'est plus qu'une question de temps», sulla sua idea di creare un «inventaire photographique de la surface du globe occupée et aménagée par l'homme telle qu'elle se présente au début du XXe siècle» (in Musée Carnavalet, 1982, p. 6). Brunhes stava allora per diventare uno dei principali collaboratori di Kahn, assumendo in quello stesso 1912 la direzione del laboratorio fotografico delle *Archives de la Planète* e divenendo titolare della cattedra di Geografia umana creata al Collège de France proprio grazie al finanziamento assicurato annualmente da Albert Kahn.

Negli stessi anni anche in Italia si manifestava quell'attitudine all'inventariazione attraverso la fotografia che andava informando iniziative di diversa origine. Nel 1907, al VI Congresso Geografico Italiano di Venezia, Carlo Errera presenta una comunicazione *Sulla convenienza di ordinare un Archivio fotografico della regione italiana in servizio degli studi geografici*, una «collezione la quale si proponesse di raccogliere e di coordinare una serie ricca, quant'è possibile, di documenti fotografici del suolo e delle genti italiane, scelti e procurati con criterio scientifico e con criterio scientifico accolti e distribuiti» (Errera, 1907).

Nello stesso anno viene pubblicato nel «Bollettino della Società Fotografica Italiana» un articolo del geografo Pietro Sensini dall'eloquente titolo *Come la fotografia può divenire un documento geografico*. Riportato l'anno successivo nella rivista di geografia didattica «L'Opinione Geografica» (Sensini, 1908), lo scritto segnala una grave manchevolezza nel progetto di archivio fotografico proposto al Congresso di Venezia. Occorre infatti precisare, secondo Sensini, che per superare lo stadio di illustrazione decorativa e diventare «vero documento scientifico», la fotografia non deve essere mai disgiunta dall'indicazione della *localizzazione* (latitudine, longitudine, altitudine) e dell'*orientamento* della macchina fotografica, essendo il solo titolo «insufficientissimo a qualunque uso». Solo in quanto complemento della carta la fotografia può assumere uno *status* scientifi-

(6) L'autocromo è il primo procedimento di fotografia diretta a colori messo a punto dai fratelli Lumière nel 1904 e commercializzato nel 1907, una tecnica che necessitava di lunghi tempi di esposizione e che era contraddistinta da sgranatura, effetti di abbassamento cromatico e perdita di nettezza dei contorni alla quale fu a lungo preferita la più comoda fotografia in bianco e nero.

co: «la carta topografica in grazia di codeste fotografie matematicamente localizzate par che acquisti valore e luce per un largo tratto, anche fuori dell'ambiente fotografato» (p. 74). La lezione di Sensini può dirsi del tutto recepita quando, un ventennio più tardi, ricompare il progetto di un archivio fotografico del paesaggio italiano. In occasione del Congresso Geografico Internazionale di Cambridge del 1928, il Comitato Geografico Nazionale Italiano e il Touring Club Italiano, relatore Antonio Renato Toniolo (Toniolo, 1930), presentano il *Saggio di un Atlante del paesaggio italiano*, un «campione» composto da 19 tavole di un'opera mai realizzata nella sua interezza, pensata dai curatori come *pendant* fotografico dell'*Atlante dei tipi geografici desunti dal rilievo al 25.000 e al 50.000 dell'I.G.M.* di Olinto Marinelli (1922). Le immagini fotografiche del *Saggio*, rappresentative ognuna di un «tipo geografico», sono infatti messe in tavola con stralci di carte topografiche dell'Istituto Geografico Militare su cui sono indicati il punto esatto della ripresa e l'angolo visuale compreso nell'inquadratura. Anche in questo caso, come nell'intervento di Errera, è possibile rinvenire frequenti accenni a una scientificità della fotografia legata non alla sua oggettiva meccanicità, ma al suo ubbidire a uno «speciale criterio geografico» e di conseguenza a una mirata e particolare scelta espressiva. Se le tracce di questa consapevolezza dell'ambiguità della fotografia sono individuabili nei *discorsi* dei geografi sulla fotografia, è però vero che la semplice consultazione delle tavole dell'opera cela ogni autoriflessività sul relativismo del linguaggio fotografico, cosicché, come è stato affermato proprio a proposito di questo *Saggio di un Atlante del paesaggio italiano*, la fotografia vi assume davvero il ruolo di «vettore che, nella prima metà del Novecento assolutizza – nel senso letterale che accredita come assoluto, cioè liberato dai vincoli e dalle funzioni di natura soggettiva che presiedono alla sua introduzione nella geografia – il concetto di paesaggio» (Farinelli, 1980, p. 19). Nell'ambito geografico la fotografia avrebbe cioè avuto un ruolo determinante nell'oggettivazione del paesaggio e nella dissoluzione delle sue valenze estetico-soggettive (Farinelli, 1981a; Zanetto, Vallerani e Soriani, 1996). È anche vero, tuttavia, che la fotografia rimaneva impigliata nelle ambiguità semantiche del termine «paesaggio», non solo nelle pubblicazioni divulgative sempre più ricche di immagini fotografiche com'erano quelle del Touring Club Italiano (TCI, 1956) e in generale nell'uso comune del termine, ma anche in alcune delle prime definizioni del concetto di paesaggio proposte dalla riflessione geografica italiana di inizio Novecento.

Rigettando il paesaggio agente sul sentimento estetico teorizzato da Filippo Porena (Porena, 1892), Olinto Marinelli arrivava a espungere programmaticamente il termine dal proprio repertorio terminologico per via del suo indissolubile ed esclusivo legame con la visione diretta o la riproduzione di tipo figurativo (dunque anche fotografica) della realtà geografica: «chi intendesse ridurre tutta la geografia alla considerazione dei paesaggi terrestri, incorrerebbe nello stesso errore di chi intendesse abolire l'uso degli atlanti geografici, accontentandosi di un album di vedute» (in Scaramellini, 1989, p. 42). Restando la carta l'unico vero strumento della geografia «scienza dello spazio», «vedute e fotografie di paesaggi e costumi» avrebbero potuto fornirle nulla più che un sussidio ascienti-

fico (p. 19) ⁽⁷⁾. Ma, una volta depurata la nozione di paesaggio dall'elemento estetico e soggettivo, la fotografia si dimostrava essere una preziosa alleata della scienza geografica e, come ben esemplificato dal *Saggio di un Atlante* del 1928, l'immagine figurativa poteva riconciliarsi con l'immagine cartografica per assolvere con essa alla rappresentazione del paesaggio «scientificamente» inteso.

Una critica nei confronti dell'uso della fotografia come strumento per una «sistemica del paesaggio», qual era quello svolto nel *Saggio di un Atlante* del '28, viene mossa da Renato Biasutti ne *Il paesaggio terrestre* (1947). La sua proposta di superare la concezione del *paesaggio sensibile o visivo*, «un paesaggio che può essere riprodotto da una fotografia», per abbracciare quella del *paesaggio geografico*, «una sintesi astratta di quelli visibili», basata sulle variabili naturali del clima, della morfologia, dell'idrografia e della vegetazione, non poteva che concretizzarsi in una rappresentazione cartografica di tipo tematico, unico linguaggio capace di rendere conto di un paesaggio ottenuto per astrazione. Tuttavia, la celebre carta del paesaggio terrestre si accompagna nell'opera biasuttiana a un cospicuo apparato fotografico che risulta, per di più, perfettamente aderente all'impianto teorico del testo. Le quattro grandi categorie di fenomeni che contribuiscono alla fisionomia delle varie parti della superficie terrestre sono citate dall'autore in ordine decrescente di efficacia nel determinare la diversità del paesaggio: clima, morfologia e idrografia costituiscono le più profonde e universali fonti di diversità, di fronte alle quali il rivestimento vegetale risulta del tutto secondario. Se ciò vale per il paesaggio geografico, il paesaggio sensibile comporta una inversione del suddetto ordine, per cui appare massima la funzione della vegetazione. Si attua, in sostanza, una sorta di «rovesciamento di valori passando da ciò che *crea* il paesaggio (i suoi fattori) a ciò che in esso più colpisce i *nostri sensi* (i suoi elementi percettibili)» (Biasutti, 1947, p. 4). Vera protagonista di questo rovesciamento, la fotografia entra nell'opera di Biasutti proprio per offrire all'occhio del lettore il paesaggio percettibile. Ne è fondamentale indizio il fatto che la quasi assoluta totalità delle immagini fotografiche costituiscono riprese di associazioni o di singoli esemplari vegetali.

È noto come il fondamentale contributo di Lucio Gambi, nei primi anni Sessanta, abbia intaccato le basi della «geografia del paesaggio», sia attraverso una riaffermazione della distinzione tra geografia fisica e geografia umana, sia attraverso una lucida critica al concetto di paesaggio. Nel saggio *Critica ai concetti geografici di paesaggio umano* (1961) Gambi limita la validità del pur convincente sforzo esplicativo di Biasutti al dominio della geografia naturalistica. Se l'uomo considerato dal Biasutti non è che «l'uomo dell'ecologia», l'uomo che deve interessare la geografia umana deve essere «l'uomo della storia», che quello ricomprende in sé; di qui il compito della geografia umana di discutere le modalità di riconoscimento dei tipi di «paesaggio umano» (Gambi, 1973a). Ma la critica non si limita a ciò e si spinge al cuore del problema del paesaggio umano

(7) L'osservazione sull'accostamento svolto da Marinelli dei termini «fotografia» e «paesaggio» in senso ascientifico si trova in Scaramellini (1989, p. 19).

per attaccare la sua concezione fisiognomica: «fondarsi in modo preliminare o esclusivo sul paesaggio visivo – o meglio su quello ricostruito dai vari sensi – [...] o ritenere che il paesaggio visivo sia o dia una sintesi vera e piena [...] significa avere una visione parziale, monca, insufficiente di tale realtà»; ciò che non ha forma visibile o cartografabile «fa parte della medesima realtà che assomma anche il «paesaggio» a cui i geografi limitano abitualmente i loro studi» (p. 168). Questi limiti potevano certo ravvisarsi anche ne *Il paesaggio* (1963) di Aldo Sestini, che nonostante le sottigliezze definitorie introduttive (egli distingue: la singola immagine legata alla tirannia di un punto di vista determinato; il paesaggio geografico sensibile quale sintesi di vedute reali o possibili; il paesaggio geografico razionale astratto dalla componente fisiognomica), finisce per abbandonarsi spesso, complice la fotografia, alla «fase elementare del paesaggio», quella cioè della singola veduta panoramica, pur non rinunciando ad assegnarle il compito di comunicare visivamente i vari «tipi» del paesaggio.

Eppure, anche entro la contestazione della concezione superficiale, materiale, visiva del paesaggio e l'affermazione del suo spessore storico, funzionale, culturale, la fotografia sembra poter trovare significative opportunità di utilizzo. Se Gambi, infatti, sostiene la necessità di spostare le diversificazioni fondamentali tra i paesaggi «dal campo delle forme visibili, cioè topografico e fotografico, a quello storico» (Gambi, 1973a, p. 169), sembra piuttosto che, per quanto riguarda la rappresentazione, lo spostamento vada da un certo tipo di veduta fotografica, intesa a rendere in modo complessivo, o almeno in modo il più possibile rappresentativo e sintetico, un paesaggio nella sua interezza fisiognomica, verso l'uso della fotografia, anche aerea ⁽⁸⁾, come visualizzazione di una singola e significativa componente del discorso storico sul paesaggio umano.

Qualunque operazione di cartografia o di fotografia non può dare una riproduzione globale dei patrimoni o ambientali o culturali di una data area, ma implica selezioni e scelte fra cose da mettere a fuoco e cose da lasciar in ombra, secondo la natura e la portata del tema, e ancora forme mutevoli di linguaggio, e registri e ampiezza visuale – e quindi incisività di espressione – differenti da caso a caso [Gambi, 1974, p. 271].

Inserita in questa linea storica del discorso geografico, la fotografia può allora valere non solo per la sua immagine *di superficie*, per la restituzione della materialità dell'oggetto ripreso, ma per lo *spessore* che le considerazioni storico-geografiche sottese sanno fornirle.

(8) Gambi cita, a riguardo, l'utilizzo della fotografia aerea negli studi archeologici avviato in Italia da Giuseppe Lugli alla fine degli anni Trenta e la vasta produzione di Giulio Schmedt che, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, copre numerose aree di applicazione della fotointerpretazione allo studio della topografia storica, dalla centuriazione alle configurazioni insediative rurali e urbane, dalle vie di comunicazione ai porti con i sistemi costieri e fluviali collegati, una produzione ben rappresentata dall'*Atlante aerofotografico delle sedi umane in Italia* edito a partire dal 1964 e segnalato dallo stesso Gambi (Gambi, 1973b, pp. 184-185).

L'immagine disconosciuta: i linguaggi formali dell'analisi spaziale. – Quando, nel 1973, Fernand Braudel compila un'antologia di articoli tratti dalle «Annales d'Histoire Économique et Sociale» (dal 1946 «Annales: Économie, Société, Civilisation»), scelti per il loro carattere di saggi d'avanguardia o di bilanci significativi, egli introduce due scritti dedicati alla fotografia aerea, rispettivamente pubblicati nel 1935 e nel 1963. Il primo, che definisce la fotografia aerea come «l'ultimo venuto, ma non il meno ricco degli strumenti di ricerca che la tecnica moderna mette a disposizione della pratica in primo luogo, questo va da sé, ma anche, attraverso di essa, al servizio delle scienze umane, solo che esse lo vogliano» (Leuilliot, 1935), testimonia come la fotografia aerea, fatta inizialmente propria dalle esigenze del rilievo metrico del terreno, avesse catturato l'attenzione di storici e geografi, concedendosi, non più imbrigliata nelle rigide griglie degli strumenti di restituzione, anche alla «fotointerpretazione». Così era, ad esempio, per il geografo francese André Cholley, che al Congresso Geografico di Cambridge del 1928 aveva presentato il progetto di un *Atlas photographique du Rhône* in cui il «plan photographique» della fotografia aerea zenitale si combinava con la «documentation géographique proprement dite» della fotografia aerea obliqua (Cholley, 1930).

La maturazione di un interesse in questa direzione, che tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta cominciava ad affacciarsi, è ben rappresentata nel secondo articolo, che propone l'ormai consolidato *Panorama delle applicazioni della fotografia aerea* (Chevallier, 1963). Facendo ricorso al lessico caratteristico dell'«analisi funzionale» e manifestando un'attenzione specifica per la determinazione quantitativa dei fenomeni (ad esempio affermando che «mentre l'osservazione al suolo dà solo informazioni qualitative, la statistica basata su fotografie aeree fornisce elementi quantitativi»), l'autore già inseriva la fotografia aerea nell'ambito delle nuove strade imboccate dal pensiero geografico in coincidenza con il declino della «geografia del paesaggio».

Le correnti neopositiviste emerse all'interno delle scienze umane, che nel caso della geografia avevano dato origine all'indirizzo definito quantitativo, analitico o teoretico contrapposto a quello «eccezionalista» e descrittivo della geografia regionale tradizionale (Harvey, 1978a), imponevano l'adozione di linguaggi formali di tipo logico-matematico-statistico a garanzia del loro rinnovato statuto scientifico (Ruggiero e Skonieczny, 1980). Lettura riscoperta e poi classico di riferimento per la geografia quantitativa, *Die zentralen Orte in Süddeutschland* (1933) dell'economista convertito alla geografia Walter Christaller costituiva un prototipo anche per via dell'impiego del linguaggio geometrico, sia pur destinato a essere superato dalle ulteriori sofisticazioni dell'analisi spaziale (Harvey, 1978b). Emblematico vi era anche il perentorio disconoscimento dell'immagine visiva e della rappresentazione figurativo-analogica, significativamente riflesso nelle remore terminologiche di Christaller:

[...] sarà opportuno sostituire anche la parola «insediamento», che può essere ambigua e che, suscitando soprattutto l'*immagine concreta* di strade, case e torri, potrebbe offuscare la chiarezza degli elementi per noi importanti. Infatti non ci interessa la molteplicità degli aspetti del fenome-

no di insediamento, ma solamente la localizzazione della sua funzione di costituire un *punto* centrale, cioè la località geometrica dell'insediamento [Christaller, 1980, p. 44, corsivi nostri].

Altrettanto indicativa e ancor più esplicita la posizione di Peter Haggett, che salva *in extremis* la fotografia aerea (ma non quella obliqua, di «scarso valore ai fini scientifici» perché troppo complessa da assoggettare al rilevamento e alla misurazione) e scarta invece ogni utile impiego della fotografia «da terra» da parte di una geografia intenta a studiare configurazioni e organizzazioni spaziali, preferendo al realismo fotografico l'efficacia di modelli che sappiano riprodurre «in forma idealizzata la realtà al fine di dimostrarne certe sue proprietà» (Haggett, 1988, pp. 42 e 24).

Il trattamento visivo dell'informazione geografica svolto dalla geografia quantitativa è evidentemente disinteressato all'immagine concreta, aderente al reale, della fotografia e si rivolge sostanzialmente alla mediazione modellistica grafico-cartografica. Dalle pagine della letteratura geografico-analitica di derivazione neopositivista, come facilmente si può esperire sfogliando riviste e pubblicazioni ispirate a questo indirizzo (Noin, 1977), il linguaggio perfettamente analogico, onnicomprensivo, non quantificabile della fotografia veniva, perciò, regolarmente espunto, mentre il mezzo fotografico sembrava sul punto di perdere in modo irrecuperabile il posto nella strumentazione del geografo che la geografia «eccezionalista» aveva ampiamente contribuito a fargli guadagnare.

La scoperta del soggetto: dalla geografia della percezione alla prospettiva umanistica... – L'emergere nelle scienze sociali di movimenti critici nei confronti dello scientismo neopositivista, i quali da un lato mettevano in discussione l'obiettività dei processi di conoscenza e dall'altro esprimevano una preoccupazione «per la vita quotidiana, per la forma con cui l'uomo si pone ogni momento in relazione con la propria esistenza e il proprio mondo» (Capel, 1987, p. 240), si manifesta in geografia attraverso una nuova, più strutturata ed esplicita attenzione per la dimensione soggettiva dell'agire geografico. Se la nascita di un nuovo settore disciplinare della ricerca psicologica, la psicologia ambientale, esercita un ruolo essenziale nell'orientare lo sviluppo di un simile approccio, è anche vero che la cosiddetta «geografia del comportamento e della percezione» mantiene inizialmente vivo il rapporto con la geografia quantitativa, dalla cui contestazione era in effetti sorta (Brunet, 1974).

L'area di studi che ha maggiormente risentito di questo legame è quella che si dedica alle *mental maps*, la quale tenta «classificazioni delle deformazioni percettive, accogliendo compiutamente l'apporto della psicologia ambientale ed avvalendosi a volte di strumenti complessi di analisi quantitativa per estrarre dalla massa di informazioni fornite dai singoli delle tipologie comportamentali» (Zanetto, 1980, pp. 890-891). Suoi strumenti di rappresentazione sono la modellizzazione grafica, l'elaborazione cartografica, la geometria «topologica» (Harvey 1978c). Esiste però una via attraverso cui la fotografia si fa strada all'interno di questo tipo di ricerche. Innanzitutto essa si abbina allo strumento principale del-

la ricerca psicologica e sociologica, ossia l'intervista. La «foto-intervista» o «intervista basata sulla foto-stimolo» costituisce, infatti, una delle tecniche previste dalla *visual sociology* (Guidicini, 1998). Applicata, ad esempio, nel 1966 da Thomas Saarinen nell'indagine sulla percezione della siccità dei contadini delle *Great Plains* (cioè in uno dei contributi fondamentali della tradizione emersa all'interno della geografia della percezione americana specificamente dedicata all'*hazard perception*) (Claval, 1974), la foto-intervista viene utilizzata anche nell'opera capostipite della geografia delle mappe mentali, *The Image of the City* (1960) dell'urbanista Kevin Lynch. Complementare alla foto-intervista è la tecnica della «produzione soggettiva di immagini» da parte degli individui osservati. Se nelle ricerche di geografia della percezione questa tecnica si è essenzialmente tradotta nella compilazione di mappe da parte degli intervistati, la *visual sociology* sollecita anche l'uso della produzione soggettiva di immagini attraverso la macchina fotografica. Per entrambe le metodologie può essere preliminarmente notata l'esigenza di ricavare dalla fotografia una rappresentazione più vicina al vissuto sensoriale ed esperienziale dei soggetti. In queste tecniche di indagine, d'altra parte, la fotografia porta con sé tutta la carica della sua ambiguità: da un lato è mero surrogato della realtà materiale (sia pure scelto dal ricercatore) su cui far esercitare la percezione degli individui, dall'altro è veicolo di espressione della percezione geografica soggettiva. Problematica anche la presentazione dei risultati di simili metodologie: da un lato il tentativo di decodificare il significato della produzione fotografica dei soggetti osservati sino alla conversione in dato statistico, dall'altro la scelta di testimonianze emblematiche (Guidicini, 1998, pp. 560-564). In *Il centro di Milano, percezione e realtà* (1978) Elisa Bianchi e Felice Perussia presentano una selezione di fotografie che costituiscono il semplice elenco dei luoghi notevoli statisticamente più presenti nella percezione collettiva, mentre in *Lombardie quotidiane. Una ricerca sullo spazio vissuto* (1986) – chiaro passaggio da una geografia attenta prevalentemente alla percezione cognitiva degli spazi a una esplorazione fenomenologica e antropologica più sensibile alla profondità delle valenze emotive e dei riferimenti culturali – la fotografia viene abbinata a stralci di interviste, acquisendo una ben maggiore efficacia evocativa dall'accostamento alla parola viva dei soggetti. Diversi modi di usare la fotografia diventano, dunque, preziosi indizi per indagare la letteratura geografica aperta al soggettivo.

Tacciata di produrre una «lettura troppo schematica ed acritica che rinuncia a spiegare le radici culturali della percezione» (Zanetto, 1980, p. 890), di veicolare troppo spesso un'idea di immagine mentale come prodotto prevalentemente fisiologico e naturale piuttosto che sociale e storico, nonché di piegarsi all'autorevolezza delle metodologie della geografia quantitativa (Phillips, 1993), la geografia della percezione viene affiancata dalla «geografia umanistica» o «culturale». Richiamandosi direttamente alla matrice fenomenologica, la ricerca si rivolge in questo caso non più alla *percezione dello spazio*, ma al *senso del luogo* (Tuan, 1978), carico di vissuto individuale e collettivo, secondo le modalità della comprensione, della conoscenza empatica, dell'intuizione, secondo la visione storica, secondo «la prospettiva dell'arte, strumento di espressione dell'emotività

umana di fronte al territorio, nonché mezzo adatto a mediare quelle sfumature del dialogo tra uomo e ambiente inscritto nello spazio antropizzato che restano sfuggenti a una rappresentazione puramente razionale e analitica» (De Fanis, 2000, p. 505). In Italia, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, nel momento in cui si tentava di porre ordine all'interno dell'ormai corposa letteratura geografica sulla percezione, questa corrente, distinta da quelle delle *mental maps* e della *hazard perception*, è stata ricondotta al concetto, espresso in ambito francese, di *espace vécu*, un termine a cui peraltro si richiama la corrente qualitativa, fenomenologico-antropologica della ricerca psicologico-geografica italiana (Bianchi e Perussia, 1986). Appelli, come quello di Armand Frémont, a «un changement complet d'attitude, avec de nouveaux matériaux, de nouvelles méthodes, de nouvelles perspectives» (Frémont, 1974, p. 234) portano la geografia umanistica a sempre più assidue incursioni nella cultura letteraria (Lando, 1993) e artistica (Tuan, 1990; Daniels e Cosgrove, 1988; Wallach, 1997) e a riscoprire per questa via l'estrema ricchezza e potenzialità del concetto di paesaggio (Rochefort, 1974), un paesaggio che non indica più un complesso di oggetti, di cose tangibili e numerabili ma che, intriso di una nuova sostanza «imateriale», può legittimamente riannodare i suoi rapporti con la sua originaria sfera di significato, quella estetico-artistica.

... e la fotografia? Al di là delle denunce del radicalismo geografico, verso un ri-conoscimento. – Entro la molteplicità e la varietà dei rapporti che la geografia umanistica e il mondo dell'arte hanno intessuto e continuano a intessere, la fotografia è stata in genere poco considerata. Ciò chiama in causa un'annosa questione, quella della legittimità «artistica», che fin dal suo apparire ha accompagnato il dibattito sulla fotografia per risolversi infine nell'attuale riconoscimento di uno *specifico fotografico* del tutto altro rispetto allo specifico pittorico e nella più generale constatazione dell'insensatezza di un problema posto in questi termini per il modo complessivo di intendere l'arte nella contemporaneità (Marra, 2001; Zannier, 1981).

Denis Cosgrove, ad esempio, assegna alla fotografia il rango di fattore determinante nella divisione intellettuale tra arte e scienza e nel declino di ciò che egli chiama l'«idea del paesaggio» così come si era evoluta nelle *élites* europee tra il Rinascimento e la fine dell'Ottocento. Proprio in concomitanza con gli sviluppi della tecnologia fotografica, verso la fine del XIX secolo, il paesaggio perdeva il suo significato tradizionale e la sua preminenza culturale. A quel punto, da un lato esso diveniva dominio dalla *scienza* geografica, dall'altro «nelle fotografie e sui belvedere turistici» assumeva «la proprietà di una merce» (Cosgrove, 1990, p. 31). Cosgrove imposta un'esplicita similitudine tra «paesaggio fotografico» e «paesaggio geografico» basata sulla separatezza tra oggetto e soggetto, che entrambi prevedono: come la fotografia, la geografia si occupa della scena «reale», esterna, e relega il soggettivo nei domini dell'esperienza personale e dell'arte. Latrice dell'atrofizzazione dello spessore culturale del paesaggio e della sua trasformazione in freddo concetto scientifico della geografia accademica, attra-

verso il «flusso senza fine di poster paesaggistici, calendari, saggi fotografici, cartoline e documentari», la fotografia sarebbe ugualmente latrice dell'alienazione dal territorio come valore d'uso e dell'appropriazione dell'oggetto-paesaggio come piacere visivo tenuto a distanza.

Comunemente, gli scritti geografici che hanno preso in considerazione in modo specifico la fotografia hanno teso a collocarla non tanto tra le «arti visive» quanto tra i «media visivi». Nel 1979 Yi-Fu Tuan lamenta una mancanza di attenzione critica nei confronti della particolare propensione della geografia, rispetto ad altre scienze sociali, a servirsi in modo sempre più massiccio dei *media* visivi.

If geographers depend more on the camera than do other social scientists [...] what does such dependency imply for our understanding of the world? [...] Have we considered the range and the intensity of visual experience, or pondered the likelihood that while it gives pleasure and knowledge it can also mislead and enthrall? Are we fully aware of the biases and the limitations of the use of visual media? [Tuan, 1979, p. 413].

Parzialità, distorsione, fallacia sono gli attributi che immediatamente contraddistinguono il discorso di Tuan sulla fotografia.

A risk in the wide use of the visual media is that they are poorly suited to the exploration of moral issues. In the first place, the taking of pictures encourages dissociation. Before a human event the impulse to act or even to sympathize is dissipated by the recording of it on camera [...] In the second place, pictures invite aesthetic rather than moral judgment: all objects in a picture tend to become morally neutral or equivalent [...] Even when the photographer intends to record misfortune and stir the conscience, his pictorial message, although it may have an immediate shock effect, is soon muted by an ambiguity inherent in the medium [Tuan, 1979, pp. 420-421].

L'ambiguità costitutiva della fotografia, che ne fa uno strumento di «amoral aestheticism», è poi esemplificata con le campagne promosse dalla Farm Security Administration negli Stati Uniti della Depressione e condotte da fotografi come Walker Evans e Russel Lee (tra i grandi protagonisti della storia della fotografia), noti a torto, secondo l'autore, come fotografi di protesta sociale e produttori, a tutti gli effetti, di una spettacolarizzazione della disperazione. Evidentemente il discorso sull'immagine fotografica viene affrontato da Tuan in conformità con un atteggiamento di disagio che risulta assai diffuso nella cultura geografica e che è stato riconosciuto esprimersi in un linguaggio tipicamente «iconofobico» (Phillips, 1993).

L'iconofobia lascia infine il passo a una vera e propria demonizzazione e ad un serrato esercizio critico rivolto alla «denaturalizzazione» dell'immagine fotografica negli interventi della geografia «radicale» o «di indirizzo marxista». Intrapolata nella critica ai *mass media*, la fotografia finisce per essere puntualmente identificata come «ideologica». In *À quoi sert le paysage? Qu'est-ce un beau paysage?*, pubblicato nel 1977 in «Hérodote. Stratégies géographies idéologies», Yves Lacoste parla di una fotografia asservita all'industria del turismo e alla speculazione edilizia, ingannevole tramite (perché capace di assolutizzare un punto di

vista parziale) del *paysage-spectacle*, complice del condizionamento ideologico esercitato dal potere economico e politico perché abile mistificatrice e facile mezzo di distrazione dai problemi sociali (Lacoste, 1977). Scrivendo nella versione italiana della rivista, Massimo Quaini evidenzia come la fotografia, una volta massificata, sia stata manovrata per celebrare i fasti della geografia-spettacolo piuttosto che per promuovere la conoscenza del territorio, e come, per converso, i poteri ufficiali abbiano concentrato nelle proprie mani strumenti più sofisticati di investigazione (e di dominio) come la fotografia aerea e satellitare (Quaini, 1979).

In generale, la geografia radicale si concentra sulla denuncia dell'«effetto di realtà» della fotografia. È infatti proprio il suo illusorio realismo a far perdere alla fotografia la propria innocenza, in quanto strumentalizzato per far apparire come «trasparenti» immagini compromesse ideologicamente. Concentrandosi solamente sulla fotografia come *trasformazione* (occultata) della realtà, la critica marxista arrivava in definitiva ad appiattire il «paradosso» della fotografia, perché marginalizzava completamente il suo potere referenziale. Un modo del tutto originale di condurre la critica alla fotografia sembra potersi ascrivere a Claude Raffestin, che inserisce nel suo *Pour une géographie du pouvoir* (1980) le immagini *still-life* del fotografo ginevrino Cyril Kobler quasi a dichiarare spregiudicatamente la non neutralità dell'immagine fotografica, qui davvero fotografia-artefatto, frutto di un intervento deliberato ed esibito del fotografo.

Ma questa *pars destruens* della critica radicale alla fotografia si abbina spesso anche a una *pars construens*. Il registro iconofobico lascia spazio a una visione più ottimistica, quando per la fotografia si profila un ruolo di strumento «sovversivo», al servizio di una geografia militante (Lacoste, 1979; Quaini, 1979). Fondato sull'opposizione già introdotta da Walter Benjamin tra una fotografia alienata e una fotografia progressiva (Benjamin, 1991), è il volumetto *Fotografia geografica/Geografia della fotografia* (1975) di Giorgio Bergami e Tonino Bettanini, in cui numerosi, a tratti pedanti, esempi di analisi critica della fotografia geografica si alternano ad argomentazioni più fiduciose, proponendo complessivamente

[...] una lettura non soltanto chiusa all'ideologia (intesa come visione del mondo codificata e naturalizzata) che le immagini trasmettono; ma aperta, al contrario, ai dati tecnici, alle proposte alternative, alla presentazione di nozioni fotografiche tali da porre chi fa didattica e/o ricerca nella condizione di condurre, autogestire, la produzione di immagini; finalizzate ad un processo di generalizzazione della conoscenza del *territorio*, del *paesaggio urbano* e del *quartiere*, e ad un conseguente intervento critico-alternativo su queste realtà (Bergami e Bettanini, 1975, p. 4).

Simili movimenti di denuncia ideologica, spesso legati alle forzature dell'interpretazione semiologica, in auge per lungo tempo anche nella riflessione specifica sulla fotografia, si volgono oggi a una visione teorica che tende a riequilibrare il «paradosso» della fotografia, recuperando un consapevole ma meno angosciato rapporto con il realismo insito nel linguaggio fotografico (Marra, 2000) e sostituendo una troppo pretenziosa «semantica» della fotografia con una più aperta «pragmatica» del fotografare (Dubois, 1996; Marra, 1981).

Ferma restando, allora, l'opportunità di guardare alla fotografia geografica non tanto come a un oggetto da decodificare, ma come a un «fare culturale», a un modo di relazionarsi con il mondo (Marra, 1981) strettamente legato al pensiero e alla prassi delle diverse anime e delle diverse personalità della ricerca geografica, secondo quanto suggerisce, del resto, un approccio attento alle componenti soggettive del lavoro intellettuale geografico ⁽⁹⁾, rimane l'interrogativo riguardante il troppo sporadico incontro tra la geografia umanistica e il «mondo» della fotografia, sia esso quello della riflessione storica e teorica sulla fotografia, sia esso quello delle poetiche dei fotografi.

A fronte di un maggiore interesse per la «fotografia storica» intesa come patrimonio culturale, testimonianza e fonte della memoria collettiva capace di alimentare il senso del luogo (Davis, 1989), i geografi umanisti hanno difficilmente assegnato a particolari esperienze intellettuali fotografiche il valore evocativo e illuminante più spesso attribuito ad altre forme di espressione artistica. Sporadici e accidentali gli appelli in proposito, come, ad esempio, quello di Vincenzo Vagaggini, che nella fotografia «dove l'immagine sfiora l'arte» vede un «campo potenziale e pressoché inesplorato per la geografia umanistica» (Vagaggini, 1982, pp. 366-367), o quello di Eugenio Turri, che nei «progetti di paesaggio» della fotografia contemporanea vede utili contributi per rivitalizzare le letture del paesaggio postmoderno svolte dalla geografia (Turri, 1998). Eppure – affermava qualche anno fa uno studioso anglosassone – è difficile spiegare come mai i geografi umanisti non si siano accorti «that creative photography's potential for combining poetry with phenomenological accuracy makes it an ideal medium for communicating the symbolic and experiential qualities of geographic places» (Davis, 1989, p. 1).

È, ad esempio, tra le righe di un recente contributo intento a delineare l'immagine letteraria del paesaggio padano (Papotti, 1996) che ci si può imbattere in una visione della fotografia quale testimonianza privilegiata dotata, come quella letteraria, di un potenziale euristico nei confronti dei luoghi: in questo caso le «intuizioni fotografiche» di un maestro quale Luigi Ghirri, «serbatoio di ispirazione» (p. 65) per i narratori contemporanei, testimoniano la «possibilità di costruire per immagini percorsi esplorativi del territorio avvalendosi proprio delle possibilità di riflessione e di investigazione stimulate e mediate dall'apparecchio fotografico» (Papotti, 2001, p. 27). Dai percorsi interpretativi dei fotografi del paesaggio la geografia di matrice umanistico-fenomenologica potrebbe insomma tentare di mutuare vere e proprie proposte di ricerca.

Like the phenomenologist, the photographer seeks to discover the significant details that reveal the essence of place [...] As recent critical theories increasingly question the objectivity of all forms of academic inquiry, photographs that utilize the interpretative capability of the medium should gain broader acceptance as valid alternatives to traditional social science methodologies. This development is particularly desirable

(9) È questo ciò a cui si è teso nel condurre la presente ricerca.

in the field of landscape studies, which has historically shared a number of concerns with the practitioners of landscape photography. Preeminent among these shared concerns is the desire to seek a deeper understanding of the world through enlarged vision, and to use this knowledge to reflect on the human condition [Davis, 1989, pp. 10-11].

Ciò a patto, beninteso, che si sia disposti a intraprendere una «alfabetizzazione» fotografica (Goin, 2001), a munirsi cioè di quelle conoscenze teoriche e storiche che consentano di collocare l'immagine nel quadro complesso della cultura fotografica, e che si sia disposti, rinunciando a ogni facile definizione, a riportare l'immagine fotografica agli innumerevoli contesti a cui essa continuamente rinvia e che essa continuamente integra (Costantini, 1985). Solo così la fotografia, riflettendo nella propria natura paradossale quella – altrettanto paradossale perché irrevocabilmente sospesa tra datità e ineffabilità – del paesaggio, potrà parlare con voce suadente anche ai geografi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BEAUSOLEIL J., *Albert Kahn, in L'Italia negli Archivi del Pianeta. Le campagne fotografiche di Albert Kahn, 1910-1929*, Milano, Electa, 1986, pp. 14-15.
- BENJAMIN W., *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 1986.
- BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991.
- BERGAMI G. e T. BETTANINI, *Fotografia geografica/geografia della fotografia*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.
- BERTELLI C e G. BOLLATI, *Storia d'Italia. Annali, II, L'immagine fotografica 1845-1945*, Torino, Einaudi, 1979.
- BIANCHI E. e F. PERUSSIA, *Il centro di Milano: percezione e realtà. Una ricerca geografica e psicologica*, Milano, UNICOPLI, 1978.
- BIANCHI E. e F. PERUSSIA, *Lombardie quotidiane. Una ricerca sullo spazio vissuto*, Milano, UNICOPLI, 1986.
- BIASUTTI R., *Il paesaggio terrestre*, Torino, UTET, 1947.
- BOLLATI G., *Note su fotografia e storia*, in C. BERTELLI e G. BOLLATI (1979), pp. 5-55.
- BONHOMME M., *Le missioni dei fotografi di Albert Kahn in Italia*, in *L'Italia negli Archivi del Pianeta. Le campagne fotografiche di Albert Kahn, 1910-1929*, Milano, Electa, 1986, p. 16.
- BONOLLO L., *Sapere geografico e pratica delle immagini. La fotografia dell'altrove*, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Geografia, Tesi di dottorato, a.a. 1995-1996.
- BORDINI S., *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma, Officina, 1984.
- BRUNET R., *Espace, perception et comportement*, in «L'Espace Géographique», Parigi, 1974, 3, pp. 189-204.

- BRUNHES J., *La Géographie humaine*, III, *Illustrations hors texte*, Parigi, Félix Alcan, 1925.
- BUNKSE E.V., *Humboldt and an Aesthetic Tradition in Geography*, in «The Geographical Review», New York, 1981, 2, pp. 127-146.
- CALABI D., *Dalla pianta topografica alla fotografia aerea: la rappresentazione scientifica della città*, in *Atlante di Venezia 1911-1982*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 16-29.
- CAPEL H., *Filosofia e scienza nella geografia contemporanea*, Milano, UNICOPLI, 1987.
- CHAIX É., *Utilité d'un Atlas international de l'érosion*, in «Neuvième Congrès International de Géographie». *Compte-rendus des travaux du Congrès (Ginevra, 1908)*, Ginevra, 1910, II, pp. 175-177.
- CHEVALLIER R., *Panorama delle applicazioni della fotografia aerea* (da «Annales: Économie, Société, Civilisation», 1963), in F. BRAUDEL (a cura di), *Problemi di metodo storico. Antologia delle «Annales»*, Roma-Bari, Laterza, 1982 (II edizione), pp. 291-320.
- CHOLLEY A., *L'Atlas photographique du Rhône*, in *Report of the Proceedings of the International Geographical Congress (Cambridge, 1928)*, Cambridge, University Press, 1930, pp. 118-121.
- CHRISTALLER W., *Le località centrali della Germania meridionale. Un'indagine economico-geografica sulla regolarità della distribuzione e dello sviluppo degli insediamenti con funzioni urbane*, Milano, F. Angeli, 1980.
- CLAVAL P., *La géographie et la perception de l'espace*, in «L'Espace Géographique», Parigi, 1974, 3, pp. 179-187.
- CLAVAL P., *L'evoluzione storica della geografia umana*, Milano, F. Angeli, 1976.
- CLAVAL P., *Le rôle de Demangeon, de Brunhes et de Gallois dans la formation de l'École française: les années 1905-1910*, in P. CLAVAL (a cura di), *Autour de Vidal de La Blache. La formation de l'École française de Géographie*, Parigi, CNRS, 1993, pp. 149-158.
- COMITATO GEOGRAFICO NAZIONALE ITALIANO e TOURING CLUB ITALIANO, *Saggio di un Atlante del paesaggio italiano*, Milano, TCI, 1928 (nota pubblicata in occasione del Congresso Geografico Internazionale, Cambridge, 1928).
- COSGROVE D., *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Milano, UNICOPLI, 1990.
- COSGROVE D., *Il paesaggio palladiano. La trasformazione geografica e le sue rappresentazioni culturali nell'Italia del XVI secolo*, Verona, Cierre, 2000.
- COSTANTINI P., *L'immagine fotografica del territorio*, in «Urbanistica», Roma, 1985, 81, pp. 112-119.
- CUCINATO F. e P. PIZZO, *Panorami delle Alpi*, in *Panorami della Mitteleuropa* (catalogo dell'esposizione), Gorizia, Edizioni della Laguna, 1994, pp. 44-47.
- DANIELS S. e D. COSGROVE, *Introduction: Iconography and Landscape*, in *The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge, University Press, 1988, pp. 1-10.
- DARTON N.H., *Silica and Lime Deposition*, Berlino, Verlag von Gebrüder Borntraeger, 1912 (a).
- DARTON N.H., *Sandstones Pinnacles*, Berlino, Verlag von Gebrüder Borntraeger, 1912 (b).
- DAVIS T., *Photography and Landscape Studies*, in «Landscape Journal», Madison, 1989, 1, pp. 1-12.

- DE FANIS M., *Fenomenologia, iconografia e geografia umanistica*, in «BSGI», 2000, pp. 505-518.
- DE GRASSI M., *Il Panorama lungo a stampa nell'Ottocento*, in *Panorami della Mitteleuropa* (catalogo dell'esposizione), Gorizia, Edizioni della Laguna, 1994, pp. 12-16.
- DUBBINI R., *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Torino, Einaudi, 1994.
- DUBOIS P., *L'atto fotografico*, Urbino, QuattroVenti, 1996.
- ERRERA C., *Sulla convenienza di ordinare un Archivio fotografico della regione italiana in servizio degli studi geografici* (relazione tenuta al VI Congresso Geografico Italiano, Venezia, 26-31 maggio 1907, Sezione I, Tema VI), Venezia, Premiate Officine Grafiche C. Ferrari, 1907.
- FARINELLI F., *Il paesaggio tra fotografia e geografia: l'immagine degli Alinari*, in *L'immagine della regione. Fotografie degli archivi Alinari in Emilia e in Romagna*, Bologna, Istituto per i Beni Artistici Culturali Naturali della Regione Emilia-Romagna, 1980, pp. 15-33.
- FARINELLI F., *Storia del concetto geografico di paesaggio*, in *Paesaggio. Immagine e realtà*, Milano, Electa, 1981 (a), pp. 151-158.
- FARINELLI F., *Dallo spazio bianco allo spazio astratto: la logica cartografica*, in *Paesaggio. Immagine e realtà*, Milano, Electa, 1981 (b), pp. 199-207.
- FARINELLI F., *L'arguzia del paesaggio*, in *Il disegno del paesaggio italiano*, in «Casabella», Milano, 1991, 575-576, pp. 10-12.
- FARINELLI F. e T. ISENBURG, *Le intenzioni del Pittresco: i viaggiatori stranieri in Italia meridionale tra Sette e Ottocento*, in *Paesaggio. Immagine e realtà*, Milano, Electa, 1981, pp. 159-165.
- FRÉMONT A., *Recherches sur l'espace vécu*, in «L'Espace Géographique», Parigi, 1974, 3, pp. 231-238.
- GAMBI L., *Critica ai concetti geografici di paesaggio umano*, Faenza, Fratelli Lega, 1961, poi in L. GAMBI, *Una geografia per la storia*, Torino, Einaudi, 1973 (a), pp. 148-174.
- GAMBI L., *Per un atlante storico d'Italia* (relazione tenuta in occasione del I Congresso Nazionale di Scienze Storiche, Perugia, 1967), poi in L. GAMBI, *Una geografia per la storia*, Torino, Einaudi, 1973 (b), pp. 175-196.
- GAMBI L., *Per una cartografia dei patrimoni culturali*, in A. EMILIANI (a cura di), *Una politica dei beni culturali*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 271-273.
- GAMBI L., *La città da immagine simbolica a proiezione urbanistica*, in *Storia d'Italia*, VI, *Atlante*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 217-228.
- GIUBBINI G., *Albert Kahn: l'immagine salvata*, in *L'Italia negli Archivi del Pianeta. Le campagne fotografiche di Albert Kahn, 1910-1929*, Milano, Electa, 1986, pp. 11-12.
- GOIN P., *Visual Literacy*, in «The Geographical Review», New York, 2001, 1-2, pp. 363-369.
- GREPPI C., *On the spot. L'artista-viaggiatore e l'inventario iconografico del mondo (1772-1859)*, in «Geotema», Bologna, 1997, 8, pp. 137-149.

- GUIDICINI P., *Nuovo manuale per le ricerche sociali sul territorio*, Milano, F. Angeli, 1998.
- HÄCKEL E., *Aus Insulinde. Malayische Reisebriefe*, Bonn, Verlag Emil Strauss, 1901.
- HAGGETT P., *Geografia. Una sintesi moderna*, Bologna, Zanichelli, 1988 (edizione originale, *Geography. A Modern Synthesis*, 1972).
- HARVEY D., *Alcune controversie metodologiche in geografia*, in VAGAGGINI (1978) (a), pp. 19-27 (traduzione da *Explanation in Geography*, 1969).
- HARVEY D., *Il linguaggio della forma spaziale*, in VAGAGGINI (1978) (b), pp. 28-78 (traduzione da *Explanation in Geography*, 1969).
- HARVEY D., *Verso una filosofia dello spazio sociale*, in VAGAGGINI (1978) (c), pp. 83-91 (traduzione da *Social Justice and the City*, 1973).
- VON HUMBOLDT A., *Lettre à Carus. Paris, le 25 février 1839*, in R. RECHT, *La lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*, Parigi, Christian Bourgois, 1989, pp. 9-12.
- HUSSEY C. e L. SALERNO, *Pittoresco*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia-Firenze, UNEDI, 1976, pp. 616-621.
- KING P.B., *Memorial to Nelson Horatio Darton*, in *Annual Report for 1948*, in «Geological Society of America Proceedings», Washington, 1949, pp. 145-170.
- KRAUSS R., *Photography's Discursive Spaces: Landscape/View*, in «Art Journal», New York, 1982, 42, pp. 311-319.
- LACOSTE Y., *À quoi sert le paysage? Qu'est-ce un beau paysage?*, in «Hérodote. Stratégies géographies idéologies», Parigi, 1977, 7, pp. 3-41.
- LANDO F., *Geografia e letteratura: immagine e immaginazione*, in F. LANDO (a cura di), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano, Etaslibri, 1993, pp. 1-16.
- LEONARDI N., *La fotografia nei musei d'arte*, in «Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici». Atti del Convegno (Prato, 30 novembre 2000), Prato, Comune di Prato, 2001, pp. 28-32.
- LEUILLIOT P., *I piani parcellari. Fotografia aerea e conoscenza delle realtà umane* (da «Annales d'Histoire Économique et Sociale», 1935), in F. BRAUDEL (a cura di), *Problemi di metodo storico. Antologia delle «Annales»*, Roma-Bari, Laterza, 1982 (II edizione), pp. 20-22.
- LISSALDE C., *L'image scientifique. Définitions, enjeux et questions*, in «Bulletin des Bibliothèques de France», Parigi, 2001, 5, pp. 26-33.
- LYNCH K., *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 1964 (edizione originale, *The Image of the City*, 1960).
- MANCINI M. (a cura di), *Obiettivo sul mondo. Viaggi ed esplorazioni nelle immagini dell'Archivio fotografico della Società Geografica Italiana (1866-1956)*, Roma, SGI, 1996.
- MANCINI M., *La fotografia nella storia delle esplorazioni e del colonialismo italiani: una rassegna*, in «Notiziario del Centro Italiano per gli Studi Storico-geografici», Roma, 1998, 1, pp. 41-52.
- MANCINI M., *I geografi dietro l'obiettivo: dall'immagine al territorio*, in E. CASTELLI e D. LAURENZI (a cura di), *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 79-91.

- MARRA C., «Oggetto» o «funzione»: due possibilità per la fotografia di paesaggio, in *Paesaggio. Immagine e realtà*, Milano, Electa, 1981, pp. 337-338.
- MARRA C., *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Milano, Mondadori, 2001.
- MENDIBIL D., *Jean Brunhes, photographe-iconographe*, in MUSEÉ ALBERT KAHN, *Jean Brunhes autour du monde. Regards d'un géographe/regards de la géographie*, Parigi, Vilo, 1993 (a), pp. 140-151.
- MENDIBIL D., *Deux «manières»: Jean Brunhes et Paul Vidal de La Blache*, in MUSEÉ ALBERT KAHN, *Jean Brunhes autour du monde. Regards d'un géographe/regards de la géographie*, Parigi, Vilo, 1993 (b), pp. 152-157.
- MENDIBIL D., *De l'influence des Archives de la Planète sur la Géographie humaine de Jean Brunhes*, in MUSEÉ ALBERT KAHN, *Jean Brunhes autour du monde. Regards d'un géographe/regards de la géographie*, Parigi, Vilo, 1993 (c), pp. 158-163.
- MENDIBIL D., *Paul Vidal de La Blache, le «dresseur d'images». Essai sur l'iconographie de La France. Tableau géographique (1908)*, in M.-C. ROBIC (a cura di), *Le Tableau de la géographie de la France de Paul Vidal de la Blache. Dans le labyrinthe des formes*, Parigi, CTHS, 2000, pp. 77-105.
- MICHELIELI A., *L'immagine nell'insegnamento geografico*, Milano, La Stampa Commerciale, 1908 (estratto dai fascicoli XIX-XX e XXI-XXII del «Bollettino della Società Italiana di Esplorazioni Geografiche e Commerciali»).
- MILANESI M. e A. VISCONTI VIANSSON (a cura di), *Alexander von Humboldt. La geografia, i viaggi. Antologia degli scritti*, Milano, F. Angeli, 1975.
- MILANI R., *Il Pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*, Roma-Bari, Laterza, 1997.
- MONROE W.H., *Memorial, Nelson Horatio Darton (1865-1948)*, in «American Association of Petroleum Geologists Bulletin», Tulsa, 1949, 33, pp. 116-123.
- MONTI C., *La fotografia dall'alto e i primi successi: un esempio, il fotopiano di Venezia del 1911*, in *Atlante di Venezia 1911-1982*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 31-51.
- MUSÉE CARNAVALET, *Paris 1910-1931 au travers des autochromes et des films de la photothèque-cinéma-thèque Albert Kahn*, Parigi, Musée Carnavalet, 1982.
- NOIN D., *La Géographie et les traitements visuels de l'information*, in «L'Espace Géographique», Parigi, 1977, 4, p. 217.
- NUTI L., *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, Marsilio, 1996.
- PAPOTTI D., *Geografie della scrittura. Paesaggi letterari del medio Po*, Pavia, La Goliardica Pavese, 1996.
- PAPOTTI D., *Un approccio fotografico alla geografia. Gli itinerari visuali di Roberto Roda*, in R. RODA ed E. AZZI (a cura di), *Dosolo Correggioverde Villastrada*, Ferrara, Comunicarte, 2001, pp. 27-34.
- PHILLIPS R.S., *The Language of Images in Geography*, in «Progress in Human Geography», Londra, 1993, 2, pp. 180-194.
- PORENA F., *Il «paesaggio» nella Geografia*, in «BSGI», 1892, pp. 72-91.
- QUAINI M., *L'Italia dei cartografi*, in *Storia d'Italia*, VI, *Atlante*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 3-24.

- QUAINI M., *Esiste una questione cartografica?*, in «Hérodote/Italia. Strategie geografie ideologie», Ivrea, 1979, 1, pp. 172-185.
- QUAINI M., *Le forme della Terra*, in *Maquette*, in «Rassegna», Bologna, 1987, 32, pp. 63-73.
- QUAINI M., *Per una archeologia dello sguardo topografico*, in *Il disegno del paesaggio italiano*, in «Casabella», Milano, 1991, 575-576, pp. 13-17.
- QUAINI M., *Alexander von Humboldt cartografo e mitografo*, in A. VON HUMBOLDT, *L'invenzione del nuovo mondo. Critica della conoscenza geografica*, a cura di C. GREPPI (edizione originale, *Examen critique de l'histoire de la géographie du Nouveau Continent*, 1836-1839), Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. XIX-XXIX.
- RAFFESTIN C., *Per una geografia del potere*, Milano, UNICOPLI, 1981.
- RAISZ E.J., *The Physiographic Method of Representing Scenery on Maps*, in «The Geographical Review», New York, 1931, pp. 297-304.
- RATZEL F., *La Terra e la vita. Geografia comparativa*, Torino, UTET, 1905-1907, a cura di A. CIGNOLINI e M. LESSONA (edizione originale, *Die Erde und das Leben. Eine vergleichende Erdkunde*, 1901-1902).
- ROBINSON A.H. e N.J.W. THROWER, *A New Method of Terrain Representation*, in «The Geographical Review», New York, 1957, pp. 507-520.
- ROCHEFORT R., *La perception des paysages*, in «L'Espace Géographique», Parigi, 1974, 3, pp. 205-209.
- ROHDIE S., *Geography, Photography, the Cinema: Les Archives de la Planète*, in «Screening the Past. An International, Refereed, Electronic Journal of Visual Media and History», Melbourne, 1998, Issue 4.
- RUGGIERO V. e G. SKONIECZNY, *Le tecniche matematico-statistiche nell'analisi spaziale*, in G. CORNA PELLEGRINI e C. BRUSA (a cura di), *La ricerca geografica in Italia 1960-1980*, Varese, Ask, 1980, pp. 831-844.
- SBRILLI A., *Paesaggi dal nord. L'idea di paesaggio nella pittura tedesca del primo Ottocento*, Roma, Officina, 1985.
- SCARAMELLINI G., «Paesaggio», «tipi geografici» e rappresentazione cartografica. *L'opera di Olinto Marinelli nel primo quarto del nostro secolo ed il problema della «geografia descrittiva»*, in G. BOTTA (a cura di), *Studi geografici sul paesaggio*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1989, pp. 17-43.
- SCHULZ J., *La veduta di Venezia di Jacopo de' Barbari: cartografia, vedute di città e geografia moralizzata nel Medioevo e nel Rinascimento*, in J. SCHULZ, *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena, Panini, 1990, pp. 13-64.
- SCHWARZ A., *La notizia illustrata (1834-1974)*, in «Fotologia», Firenze, 1985, 3, pp. 30-39.
- SENSINI P., *Come la fotografia può divenire documento geografico*, in «L'Opinione Geografica», Firenze, 1908, 5, pp. 71-74.
- SESTINI A., *Il paesaggio*, Milano, TCI, 1963.
- SOCIETÀ GEOGRAFICA ITALIANA, *Il West di Timothy H. O'Sullivan*, Roma, FPM, 2003.
- TONIOLO A.R., *An Atlas of Italian Landscape*, in *Report of the Proceedings of the International Geographical Congress (Cambridge, 1928)*, Cambridge, University Press, 1930, p. 465.

- TOURING CLUB ITALIANO, *L'Italia in 300 immagini*, Milano, TCI, 1956.
- TUAN Y.-F., *Spazio e luogo, una prospettiva umanistica*, in VAGAGGINI (1978), pp. 92-130.
- TUAN Y.-F., *Sight and pictures*, in «The Geographical Review», New York, 1979, 4, pp. 413-422.
- TUAN Y.-F., *Realism and Fantasy in Art, History, and Geography*, in «Annals of the Association of American Geographers», Washington, 1990, 3, pp. 435-446.
- TURRI E., *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 1998.
- VAGAGGINI V. (a cura di), *Spazio geografico e spazio sociale*, Milano, F. Angeli, 1978.
- VAGAGGINI V., *Le nuove geografie. Logica, teorie e metodi della geografia contemporanea*, Genova/Ivrea, Hérodote, 1982.
- VIDAL DE LA BLACHE P., *De l'interprétation géographique des paysages*, in «Neuvième Congrès International de Géographie». *Compte-rendus des travaux du Congrès (Ginevra, 1908)*, Ginevra, 1911, III, pp. 59-64.
- WALLACH B., *Painting, Art History, and Geography*, in «The Geographical Review», New York, 1997, 1, pp. 92-99.
- ZANETTO G., *L'orizzonte della percezione*, in G. CORNA PELLEGRINI e C. BRUSA (a cura di), *La ricerca geografica in Italia 1960-1980*, Varese, Ask, 1980, pp. 889-892.
- ZANETTO G., F. VALLERANI e S. SORIANI, *Nature, Environment, Landscape: European Attitudes and Discourses in the Modern Period. The Italian Case, 1920-1970*, in «Quaderni del Dipartimento di Geografia», Padova, 1996, 18.
- ZANNIER I., *Paesaggio e fotografia*, in *Paesaggio. Immagine e realtà*, Milano, Electa, 1981, pp. 325-336.
- ZANNIER I., *Il Veneto dei fotografi*, in B. DOLCETTA (a cura di), *Paesaggio veneto*, Milano, Amilcare Pizzi Editore, 1984, p. 218.
- ZANNIER I., *Fotografare il territorio*, in *Enciclopedia di urbanistica e pianificazione territoriale*, VIII, *Rappresentazioni*, Milano, F. Angeli, 1984, pp. 37-132.
- ZANNIER I., *Le Grand Tour in the Photographs of Travelers of 19th Century*, Venezia, Canal & Stamperia, 1997.
- ZANNIER I. e P. COSTANTINI, *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia (1839-1949)*, Milano, F. Angeli, 1985.
- VON ZIEGLER C., *Perspecteur mécanique et Panoramas*, in «Neuvième Congrès International de Géographie». *Compte-rendus des travaux du Congrès (Ginevra, 1908)*, Ginevra, 1910, II, pp. 27-28.

PHOTOGRAPHY AND GEOGRAPHICAL LITERATURE. – This study examines how in history photography related to geography. It speculates on photography not only as a tool of geographical practice, but also as a subject of geographical thought. This approach to photography provided the research with a powerful indicator of different disciplinary paradigms, theories, and attitudes. Mentioned for the first time by Alexander von Humboldt, photography became a valid instrument of positivist geography and experienced its apotheosis during the «classical» period of regional studies. Abandoned then by quantitative geography and strongly criticized by radical geography, in recent years pho-

tography has been revalued by phenomenological and humanistic perspectives. The study deals as well with the general theme of visual representation in geography and frequently refers to the dialectic relationship between cartographic and figurative representation.

Università di Padova, Dipartimento di Geografia, Dottorato «Uomo e ambiente»

tania.rossetto@unipd.it