



laboratorio dell'immaginario  
issn 1826-6118

rivista elettronica  
[www.unibg.it/cav-elephantandcastle](http://www.unibg.it/cav-elephantandcastle)

**DALL'ALTO**  
a cura di Paolo Cesaretti  
ottobre 2011

ELIO GRAZIOLI  
**Azimut**

Andrebbe verificata, ma l'impressione è che l'uomo non avesse mai pensato, mai rappresentato, il mondo visto non tanto dall'alto quanto perpendicolarmente, dall'azimut, prima dell'invenzione della fotografia. Forse era considerato il punto di vista riservato esclusivamente a Dio, tant'è che quando guardava dalle cime di qualche monte o dirupo, dalle rappresentazioni pittoriche pare che guardasse diagonalmente, delineando così una "veduta", un "paesaggio", senza perdere la precisa sensazione di mantenere i piedi per terra, di far parte di quel mondo che osservava. La visione azimutale invece stacca i piedi da terra, dà le vertigini, può far perdere l'equilibrio. Forse le sue prime rappresentazioni andrebbero ricercate nelle vedute da ponti su acque turbinose, forse in periodo romantico a simulare "in soggettiva", come si dice in gergo cinematografico, la tentazione del suicidio, o da torri sul formicolio urbano a suggerire una riflessione sulla pochezza dell'individuo nella folla. In qualche modo è quello che possiamo immaginare dei filosofi di Caspar David Friedrich, rappresentati in un paesaggio in scorcio, ma la cui vista sfiora la verticalità. Quest'ultima era più spesso quella dal basso verso l'alto, da sotto, quando l'uomo si sdraiava per terra a guardare l'elevarsi degli alberi o le nuvole, o a pensare appunto al luogo dove immaginava Dio, e l'altro mondo.

Appena inventato il dispositivo fotografico, viene immediato l'abbinamento con la mongolfiera e numerosi sono i fotografi che vi salgono per offrire alla gentile clientela le più strabilianti vedute dall'alto, sempre meno diagonali e sempre più azimutali, insieme

acrobatiche e inconsuete, ma soprattutto meno panorama, meno estetiche, e più vedute "oggettive", più scientifiche. La spinta principale a tali imprese è infatti lo studio a fini cartografici, per una maggiore precisione di rappresentazione e di lettura del territorio, da realizzare con scrupolo sperimentale. Proprio per questi fini più la registrazione è perpendicolare e più essa è oggettiva e corrispondente, meno deformata dagli effetti prospettici, più misurabile e verificabile.

Ricostruisce Thierry Gervais:

L'idea di realizzare delle fotografie aeree e di utilizzarle a fini cartografici appare nel 1855 in un'opera di Andraud, *Une dernière annexe au Palais de l'Industrie*. Raccolta di articoli satirici sull'Esposizione universale del 1855, questa pubblicazione è dedicata a una serie di invenzioni immaginarie. L'undicesimo capitolo, intitolato "Topographie N° 11. Arpentage au daguerréotype", descrive come un geometra potrebbe prevedere di aggiornare il catasto a partire da fotografie realizzate in mongolfiera. Tenuto da tre uomini, l'aerostato dovrebbe avere una navicella con un buco che permetta all'operatore di effettuare delle fotografie perpendicolari al suolo. Alimentato a gas da un "tubo corda", il pallone sarebbe mantenuto a un'altezza di 1000 metri da dove il fotografo potrebbe registrare il piano di "una superficie di un milione di metri quadrati". A dieci posizionamenti al giorno e 500 equipaggi, sarebbe possibile "rilevare il piano generale dell'impero [...] in 80 giornate di lavoro". (Gervais 2001)

Il lavoro è impegnativo e deve essere metodico, comportando la divisione del terreno secondo una griglia calcolata, in base alla quale effettuare con precisione i rilevamenti in modo che tutto coincida senza distorsioni o parti mancanti.

Si tratta di realizzare una carta, cioè una rappresentazione dello spazio in due dimensioni, non più convenzionale ma fotografica. La fotografia trova subito qui la sua funzione di rappresentazione considerata rispondente, di documento, di prova di realtà, mentre la dimensione temporale vi è rimossa, o ancora non sentita: la fo-

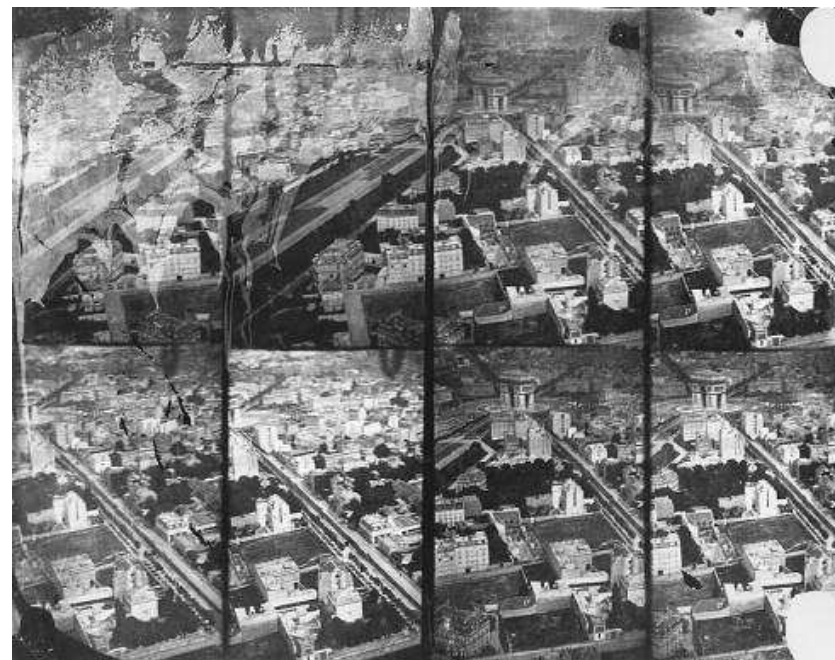


Fig. 1: Nadar, Veduta aerea del quartiere dell'Etoile, 16 luglio 1868.

tografia non è ancora "istantanea", non mostra né fa sentire il senso del tempo fissato.

Come per molte innovazioni in campo fotografico colui che per primo prende piena consapevolezza della novità è Nadar, il quale deposita nel 1858 un brevetto con la denominazione *Un nouveau système de photographie aérostatique*, con lo scopo di "impiegare la fotografia per il rilievo delle mappe topografiche, idrografiche e catastali", dove il rapporto tra carta topografica e fotografia aerea è dichiaratamente "fondato sulla perpendicolarità dell'apparecchiatura" (citato in Gervais 2001). I risultati in realtà non sono eccellenti [Fig. 1], vari problemi tecnici rendono l'impresa di difficile realizzazione, ma soprattutto, per noi, le vedute che ne vengono prese non sono veramente così perpendicolari e restano un poco oblique. Valgono però le intenzioni e la formulazione esplicita dei termini della questione.

Un passo avanti avviene con l'invenzione del procedimento alla gelatina al bromuro d'argento, negli anni ottanta, che accelera i tempi di ripresa e non interferisce con la chimica delle sostanze che circolano sul pallone aerostatico. Nel 1885 Gaston Tissandier e Jacques Ducom mettono a punto il nuovo dispositivo e sorvolano Parigi scattando una serie di fotografie perpendicolari. Il risultato è finalmente perfetto e la famosa fotografia della punta dell'isola di Saint-Louis [Fig. 2] è citatissima e riprodotta ovunque, dalle riviste scientifiche come dalle altre, ma è e resta a lungo un caso unico. I problemi tecnici hanno ancora la meglio e l'impresa non ha seguito. Occorrerà aspettare l'invenzione di nuovi velivoli e nuove procedure. Occorrerà l'interesse e l'investimento militare, in particolare durante e dopo la Prima guerra mondiale.

Nel frattempo la ripresa aerea torna diagonale ed estetica, abbandonandosi al gusto del soggetto e della composizione piuttosto che mirare a scopi più scientifici e progettati. I risultati sono effettivamente di grande interesse. La veduta dall'alto ha infatti un fascino tutto suo. Per ora lo si assimila perlopiù al "pittoresco", cioè al gusto per il caratteristico, per la veduta ampia in cui si riconosce il luogo e al tempo stesso ci si abbandona alla vaghezza e alla serenità dello spirito, senza troppo rilevarne un vero carattere originale, una novità che nel pittoresco non può più essere circoscritta, ma le sue conseguenze estetiche si vedranno ben presto. Intanto rimane e si perpetra la separazione, se non il conflitto, tra scienza, o più in generale funzionalità, ed estetica, dove, come ribadiamo per quel che ci riguarda, la prima è identificata con la presa perpendicolare e la seconda con quella obliqua. La nuova estetica nascerà solo quando si vorrà superare questa divisione e si vedrà il lato artistico proprio della presa perpendicolare, evidentemente con intendimenti e secondo parametri diversi da quelli scientifici.

Le prime avvisaglie ne sono proprio quelle immagini che, scattate a fini pittoreschi piuttosto che scientifici, azzardano comunque la veduta perpendicolare per mostrare un punto di vista inusuale, soprattutto di un soggetto fin troppo noto e abusato, come per



Fig. 2: Gaston Tissandier e Jacques Ducom, *La Senna, il porto dell'Hôtel-de-ville e il ponte Louis-Philippe, alla punta dell'isola Saint-Louis, altitudine 605 m, 19 giugno 1885.*

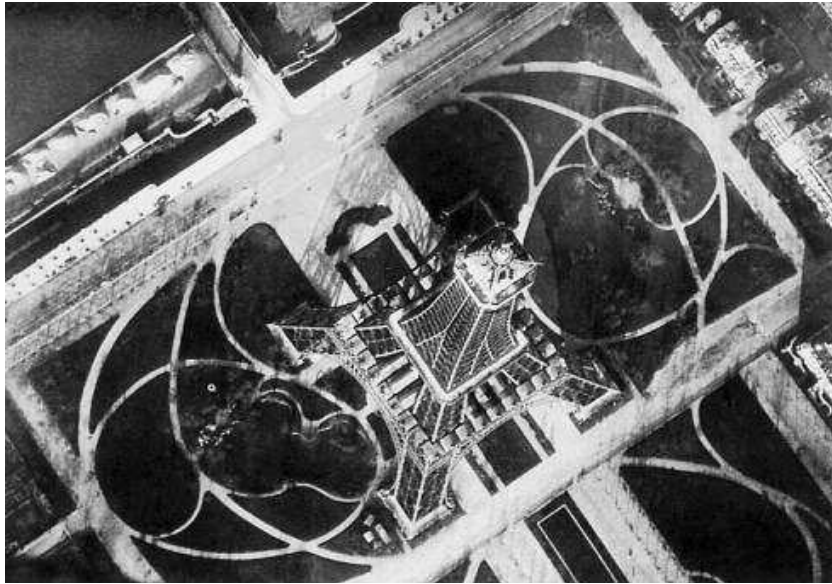


Fig. 3: André Schelcher e Albert Omer-Décugis, *La Tour Eiffel*, pubblicato in *Paris vu en ballon et ses environs*, 1909.

esempio la Tour Eiffel [Fig. 3]. La fotografia trova qui il suo effetto nuovo, quello di mostrare sì le cose reali, e il noto *in primis*, ma in modo diverso, secondo angolature imprevedute o mai notate, con tagli arditi mai registrati, come un nuovo modo di vedere, una “nuova visione”, come verrà chiamata. Ad essere ricercati sono ora infatti nuovi effetti compositivi, giochi di linee e di forme, di superfici e di masse, di bianchi e di neri. È del resto quanto sta emergendo anche a livello propriamente artistico, con la concezione dell’“autonomia” della forma, il dipinto fatto cioè prima di tutto di segni e colori, come aveva teorizzato Maurice Denis già alla fine del XIX secolo e si andava elaborando da più parti nell’arte “astratta” all’inizio del XX. “Astratta” era appunto l’arte non più mimetica nei confronti della realtà, ma pura composizione di elementi linguistici. Ancora una volta la fotografia ha un ruolo decisivo. Lo si vedrà di nuovo più avanti.

La curiosità e il fascino di queste immagini intanto danno vita a delle pubblicazioni, in volume, come la famosa *Paris vu en ballon et ses*



Fig. 4: Léon Gimpel, *Un autobus caduto nella Senna*, 27 settembre 1912.

*environs* di André Schelcher e Albert Omer-Décugis nel 1909, o in articoli di riviste, come “L’Illustration”, sempre all’inizio del secolo, dove si distingue in particolare Léon Gimpel [Fig. 4] che fa della “vi-

sion en plongée" un vero e proprio carattere personale. Con lui si può dire che, slegata ormai dal pallone aerostatico o da altri velivoli, la veduta dall'alto è diventata uno "stile", un carattere stilistico. Oltre che alle ragioni di curiosità visiva o di gusto compositivo, come dicevamo, la ragione principale per cui la veduta dall'alto diventa nel primo dopoguerra una scelta stilistica è dovuto agli sviluppi formali dell'arte d'avanguardia. Così, è appunto nelle mani – negli occhi – degli artisti ancor più che dei fotografi che la veduta azimutale prende tutto il suo significato. Probabilmente il primo a farne l'uso "modernista" è stato Paul Strand, già nel 1916 [Fig. 5], con i suoi giochi d'ombra, che la presa dall'alto rende più astratti perché meno riconoscibili gli oggetti che li proiettano. La veduta dall'alto occupa così il centro della ricerca astrattista operata con il medium per definizione inesorabilmente legato alla realtà. L'ombra è in effetti un soggetto molto particolare e molto fotografico. Intanto lo è come rovesciamento, o altra faccia, del nome stesso di "fotografia", cioè scrittura di luce, e dunque di ombra; ma l'ombra è anche un particolare tipo di fenomeno e soprattutto di segno, del genere cioè che il semiologo americano Charles S. Peirce ha definito "indice" - ovvero legato al suo referente, la realtà, per causalità, per contatto diretto, come l'orma, l'impronta - e non un'icona, cioè un'immagine nel senso più diffuso del termine, legata al suo referente per analogia visiva, per rappresentazione. L'ombra è così un "meta-soggetto" fotografico, cioè un soggetto che sta per la fotografia stessa, di cui si vuole allora evidenziare non il lato figurativo mimetico, ma quello "indicale", causale, di impronta lasciata direttamente dalla luce e fissata dalla chimica della lastra emulsionata. Oltre che il "contenuto" dell'immagine fotografica, l'ombra diventa qui la "forma" del *medium* fotografico. L'altro significato della parola "proiezione" poi, per esempio quello psicologico, cioè di attribuzione ad altri di ciò che in realtà è sentimento, situazione o problema nostro, dice bene il senso dell'operazione non solo formale della scelta stilistica qui in causa: l'autonomia della forma è svelamento dei meccanismi fallaci della rappresentazione e ricerca di autonomia *tout court*.

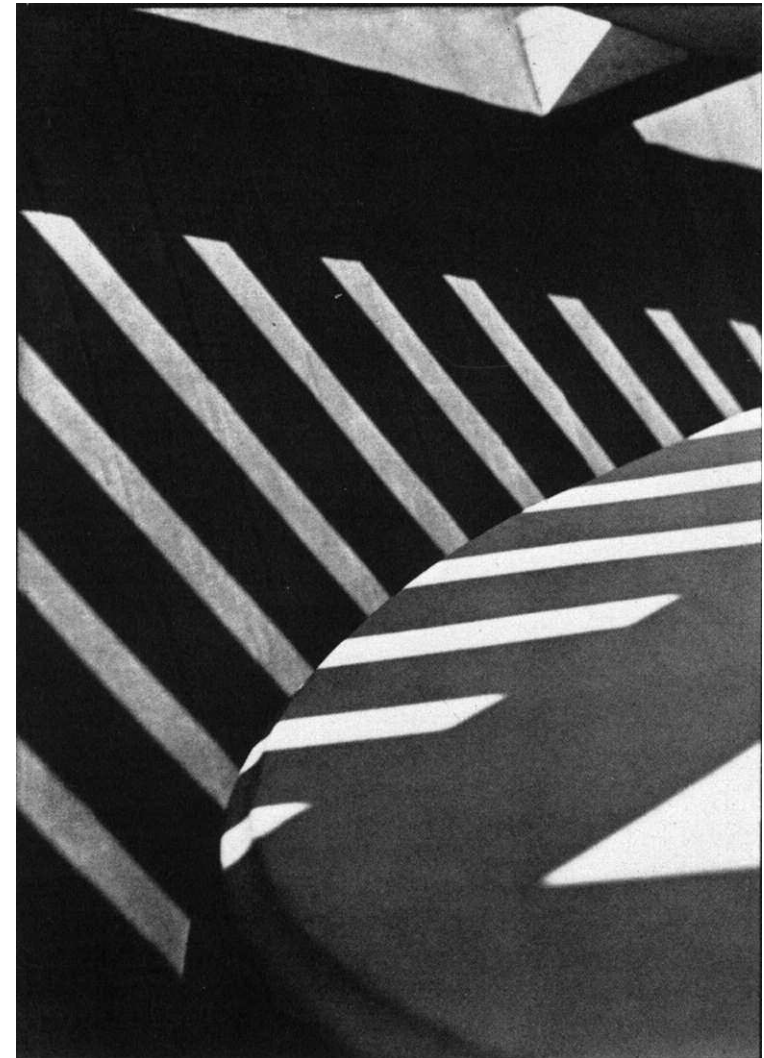


Fig. 5: Paul Strand, *Astrazione, ombre*, 1916.

Negli anni venti gli esperimenti di veduta dall'alto si moltiplicano, per lo più all'interno dell'impostazione estetica appena evocata, ma spesso da posizioni del tutto diverse. Così li realizza Aleksandr Rodčenko, costruttivista russo, che nella fotografia vede il *medium* nuovo, "rivoluzionario", in opposizione alla pittura retaggio dell'ar-

te “borghese” e del passato. Della fotografia allora vuole privilegiare le possibilità di vedute al di fuori dal consueto, ovvero al di fuori dall'inquadratura “dall'ombelico”,<sup>1</sup> come ripeteva, con espressione alquanto significativa, in ogni suo intervento teorico:

Fotografate da tutti i punti di vista, meno che “dall'ombelico”, finché non saranno riconosciuti legittimi gli altri modi di riprendere. Le angolazioni moderne più interessanti sono quelle “dal basso in alto” e “dall'alto in basso” e su queste bisogna lavorare. (Rodčenko 1988: 219)

Fotografare dal basso o dall'alto era considerato più moderno, più innovativo, e anche più “comunista”, prima di tutto perché non più borghese, ma inoltre esaltante i punti di vista reali e l'immagine della collettività proletaria: camminando per strada, amava ripetere Rodčenko, noi vediamo i palazzi da sotto e quando guardiamo da un balcone o da una torre o da un ponte, vediamo da sopra [Fig. 6 e Fig. 7]; d'altro canto la visione dall'altro in particolare mostra la folla in modo “democratico”, tutti uguali, senza gerarchie, come “classe” bene organizzata e coordinata, di individui che lavorano insieme per il futuro.

Ma chi teorizza con più convinzione e sistematicità è László Moholy-Nagy, primo docente di un insegnamento di Fotografia, naturalmente nella scuola più innovativa del momento, il Bauhaus di Walter Gropius. Per Moholy-Nagy la fotografia realizza l'“ampliamento dei limiti della rappresentazione naturalistica [...] L'apparecchio ci ha fornito possibilità sorprendenti [...] ampliamento del campo visivo [...] squarci del mondo [mai] visti in quel modo” e “anche le possibilità di distorsione dell'obiettivo – veduta dal basso, dall'alto, di scorcio – non sono da valutare solo in modo negativo, ma forniscono invece una visione ottica senza pregiudi-

<sup>1</sup> L'espressione “dall'ombelico” si riferisce alle macchine fotografiche a pozzetto, che venivano appunto tenute all'altezza dell'ombelico.



Fig. 6, in alto:  
Aleksandr Rodčenko,  
*Dimostrazione*, 1928.

Fig. 7, a destra:  
Aleksandr Rodčenko,  
*Al telefono*, 1928.





Fig. 8: László Moholy-Nagy, *Nella sabbia*. Da *Pittura Fotografia Film*, 1925.

zi" (Moholy-Nagy 1925: 5). Così scrive nel 1925 nel suo innovativo *Pittura Fotografia Film* e ne dà le dimostrazioni. Per quanto riguarda propriamente le vedute dall'alto, ve ne sono tre, ognuna con una significativa didascalia. La prima è una bagnante in spiaggia, intitolata *Nella sabbia* [Fig. 8] e la didascalia dice: "Ciò che una volta veniva considerato come distorto, ora costituisce un'esperienza sbalorditiva. È un invito a capovolgere i valori della visione. Questa immagine è girevole. Si ottengono sempre nuove immagini" (Moholy-Nagy 1925: 59). Dunque non solo ciò che era considerato errore secondo una visione tradizionale, va invece vi-

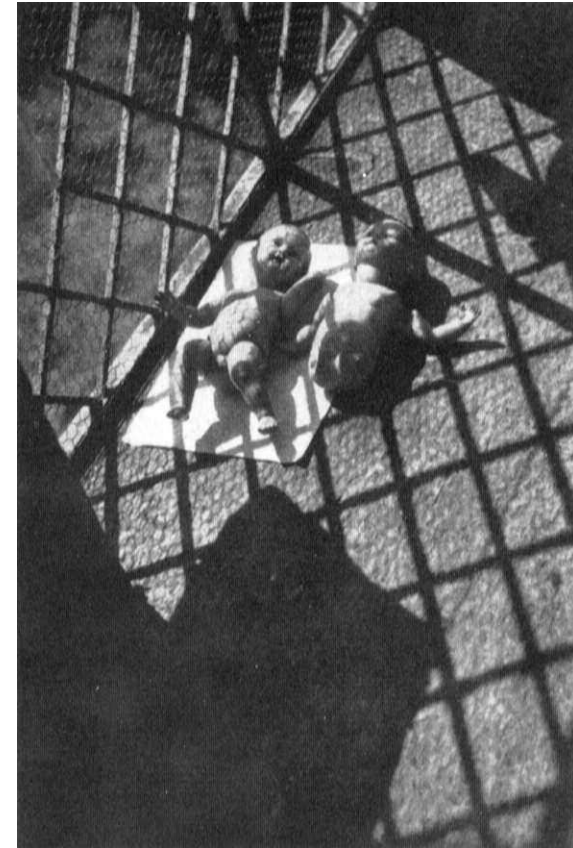


Fig. 9: László Moholy-Nagy, *Bambole*. Da *Pittura Fotografia Film*, 1925.

sto come una risorsa, e che la figura che ora vediamo capovoltaci invita a girarla in qualsiasi direzione e che ogni volta che lo facciamo otteniamo immagini nuove, nuove possibilità, "nuovi valori". Provare per credere: cambia la visione e cambia il senso, che sia di caduta o di levitazione, di schiacciamento o di sospensione o altro ancora.

La seconda immagine è molto diversa e introduce un altro classico della modernità, la griglia, qui data dalle ombre sul piano dove sono appoggiate due bambole, a cui si sovrappongono. Il titolo è appunto *Bambole* [Fig. 9] e la didascalia dice: "L'articolarsi dei chia-



roscuri e il reticolo d'ombre sospingono il giocattolo in una dimensione fantastica" (Moholy-Nagy 1925: 90). Ora, la griglia o reticolo ha nel modernismo la funzione, astrattista per eccellenza, di rendere l'immagine bidimensionale, non più prospettica né profonda, tenendo ancorate alla bidimensionalità tutte le forme presenti nella composizione – vedi le linee ortogonali nere in Piet Mondrian. Moholy-Nagy, comunque campione anch'egli dell'astrattismo, invita invece qui a vedervi quella che definisce una "dimensione fantastica". Vi è dunque uno spostamento dall'autonomia della forma a quello che potremmo chiamare il senso della visione, cioè le "dimensioni" diverse che un'immagine può assumere a seconda di come la si mostra e di come la si guarda.

La terza immagine, intitolata propriamente *Ripresa dall'alto* [Fig. 10], ha la seguente didascalia: "Il fascino dell'immagine non risiede nell'oggetto ma nella vista dall'alto e nei rapporti ben ponderati" (Moholy-Nagy 1925: 91). È la didascalia apparentemente più ortodossamente astrattista, che richiama alla concezione dell'oggetto rappresentato come puro "pretesto" e all'importanza invece della composizione, dell'armonia dei rapporti tra le componenti dell'immagine, ma va in realtà ricollegata alla questione di partenza: niente paura delle distorsioni, sono un'opportunità nuova. Non sono deformazioni espressionistiche e minacciose, segno di una visione soggettiva, instabile e disequilibrata, che si oppone a quella oggettiva, armoniosa e rispondente, ma sono invece distorsioni propriamente "reali". Scrive infatti Moholy-Nagy:

Il segreto della loro efficacia risiede nel fatto che l'apparecchio fotografico riproduce la pura immagine ottica, mostrando così le distorsioni, le deformazioni, gli scorci, ecc. otticamente reali. [...] Ciascuno sarà costretto a vedere ciò che è otticamente reale, di per sé significativo, oggettivo, prima di poter attingere a una possibile presa di posizione soggettiva. Viene così rimossa la suggestione di immagine e di rappresentazione impressa alla nostra visione da alcuni eccellenti pittori e rimasta intramontabile per secoli. [...] Si può dire che noi vediamo il mondo con tutt'altri occhi. (Moholy-Nagy 1925: 26-27)

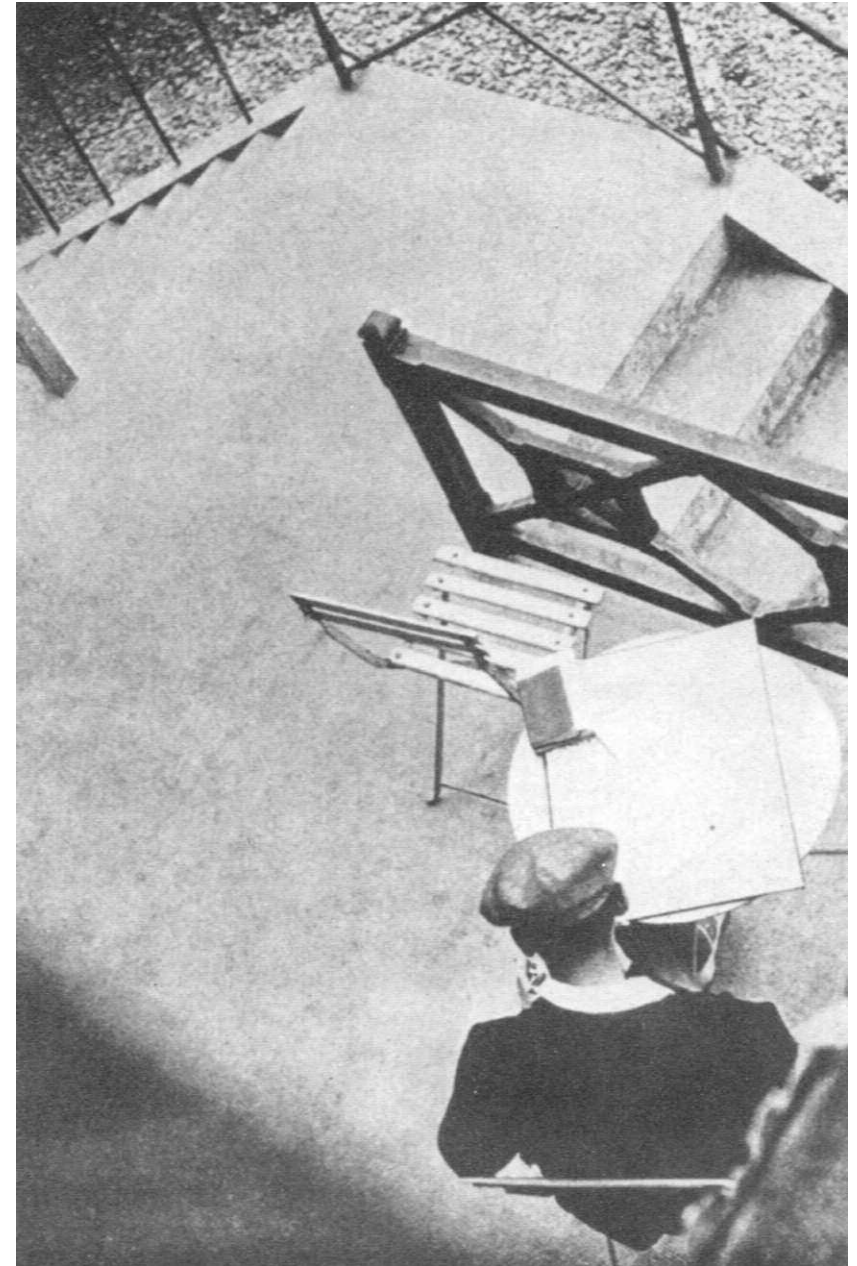


Fig. 10: László Moholy-Nagy, *Ripresa dall'alto*. Da *Pittura Fotografia Film*, 1925.

Ecco che la distorsione diventa "oggettiva", ma questo termine non indica più un atteggiamento scientifico ma deriva da una presa d'atto estetica: la fotografia mostra il reale così com'è, cioè in realtà sempre distorto, sempre da un determinato punto di vista. Questa è anzi la sua peculiarità e la sua risorsa: mostra sì le cose come sono, ma al tempo stesso diversamente, come non le abbiamo mai viste. Questo è il presupposto del movimento che viene chiamato "Nuova Visione", che si forma pressoché spontaneamente negli anni venti in varie parti del mondo e in diversi contesti artistici, come se costituisse una risposta obbligata ai cambiamenti della modernità. Basterà riferirsi a Edward Weston negli Stati Uniti, anch'egli non scevro di vedute dall'alto, e ai tanti fotografi che rientrano nei capitoli di ogni storia della fotografia sotto la rubrica "fotografia modernista". Lo spirito comune è quello di vedere e mostrare diversamente la realtà, per mostrare come è cambiata e come è cambiata la nostra visione; questo, paradossalmente, rappresentando meno la realtà e dando più spazio alla forma, al linguaggio visivo. Sono gli argomenti che Susan Sontag discute nel suo testo *L'eroismo della visione*:

La fotografia, in quanto scrosta i vecchi involucri della visione abituale, crea un'altra maniera di vedere: intensa e insieme lucida, partecipe e insieme distaccata; affascinata dal particolare insignificante, dedita alla bizzarria. Ma perché la visione fotografica dia l'impressione di contravvenire alla visione ordinaria, bisogna che sia costantemente rinnovata da nuovi shock. (Sontag 1978: 87)

Ma torniamo alla veduta dall'alto. Il maestro della "distorsione", tanto da intitolare così la sua serie più famosa, è stato André Kertész. Anche il suo interesse è incentrato sulle ombre, che introducono una deformazione delle forme rispetto a come siamo abituati a riconoscerle e perturbano il nostro sguardo [Fig. 11]. L'ombra introduce quell'alterazione – fosse pure una leggera rifrazione dovuta alla superficie su cui si proietta, che non è mai totalmente liscia e regolare – che mostra una discrasia all'interno stes-



Fig. 11: André Kertész, *Torre Eiffel*, 1929.

so del reale, tanto che si è potuto inserire Kertész all'interno del movimento surrealista, anche se non ne ha condiviso in alcun modo gli slanci fantasiosi. Per Kertész comunque la fotografia stessa è distorsione, anamorfosi, del reale, invece che sua rappresentazione esatta e oggettiva. Siamo qui all'estremo opposto della precisione scientifica.

Un'altra sua specialità, diventata un altro classico della veduta azimutale, è addirittura il rovesciamento: le ombre dei passanti fotografate dal balcone sembrano i passanti stessi, mentre questi diventano delle loro appendici verticali; il reale diventa l'ombra dell'ombra [Fig. 12]. È la caverna di Platone al contrario, e insieme il suo compimento, con un supplemento di turbamento dovuto alla straniante sensazione di uno sconvolgimento dei parametri per-



Fig. 12: André Kertész, *Ombre*, 1931.



Fig. 13:  
Umbo, *Il mistero della strada*, 1928.

cettivi, gestaltici: i conti tra orizzontale e verticale non tornano, la piattezza dell'ombra lascia irrisolto il rovesciamento, la tridimensionalità dei corpi diventa incongrua, il nostro sguardo non riesce veramente ad "aggiustare" la visione. È il senso del rovesciamento che hanno mostrato Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois nel loro saggio sull'"informe" batailliano, un'anticategoria che decostruisce le categorie, quelle percettive così come quelle "metafisiche" (Bois e Krauss 2003; Krauss 1996: 169-204).

In modo più leggero, più giocoso, tanto da entrare nel mondo della pubblicità, un altro maestro del gioco di ombre è Umbo (pseudonimo di Otto Maximilian Umbehr), che ne approfitta per realizzare anche delle ammiccanti scenette, dove l'azione della persona sembra ora svolta dall'ombra. Come per esempio lo spazzino che spazza [Fig. 13]. E che cosa spazza allora? Oppure può sembrare che lo spazzino spazzi l'ombra per far posto al bianco, alla luce,



Fig. 14:  
Umbo, *Senza titolo*,  
1931.

della polvere per terra. Ma ad Umbo soprattutto piace giocare con i bagni di sole [Fig. 14]. Quest'ultimo è peraltro un nuovo soggetto molto significativo per la fotografia, e anche per il nostro argomento. Qui infatti la tintarella solare è metafora della fotografia stessa, che è impronta di luce come l'abbronzatura, per noi ulteriormente significativa perché la macchina fotografica occupa allora esplicitamente il posto del sole, nuovo candidato laicissimo, dopo Dio, all'apice azimutale della visione. Per quanto semischerzosamente, è un'indicazione di uno spostamento in atto che avrà ben ulteriori conseguenze.

Poi viene il lungo periodo delle dittature e l'arresto degli sviluppi dell'arte, che passa in clandestinità o emigra oltreoceano. Si fotografa meno, potremmo dire, ma si vede sempre più dall'alto. La vi-

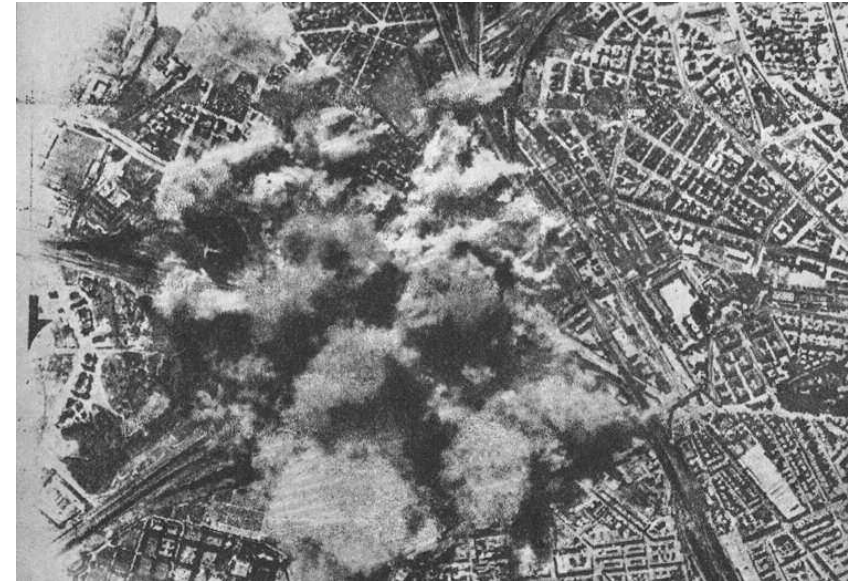


Fig. 15: Bombardamento su Roma, 19 luglio 1945.

sione azimutale ha un suo nuovo sviluppo militare, con il perfezionamento tecnologico sia dei velivoli sia delle tecniche fotografiche. Gli aerei sorvolano e scattano fotografie in quantità per controllare il territorio o per spiarlo a caccia di obiettivi, e poi per provare o verificare che il bersaglio è stato colpito. Le immagini nuove sono quelle dei bombardamenti [Fig. 15], nuvole di polvere e fumo che chiazzano il paesaggio come macchie innaturali. Qui, sempre più inquietante, la macchina fotografica sta al posto dell'arma che ha sparato: è l'altra grande metafora dello "scatto", *shoot* in inglese, che significa anche colpo, sparo, in perfetta identificazione tra macchina fotografica e arma, tra fissazione dell'immagine e morte. Nella seconda metà del secolo la veduta dall'alto assume nuovi significati. Da un lato uno esistenziale e umanista, dall'altro uno concettuale e freddo, linguistico e distaccato, ma tornano anche, rinnovati, la funzione documentaria e quella cartografica, il tutto, azzardiamo, in preparazione dell'attuale situazione. Ripercorriamone dunque i passi fondamentali attraverso qualche esempio eccellente.

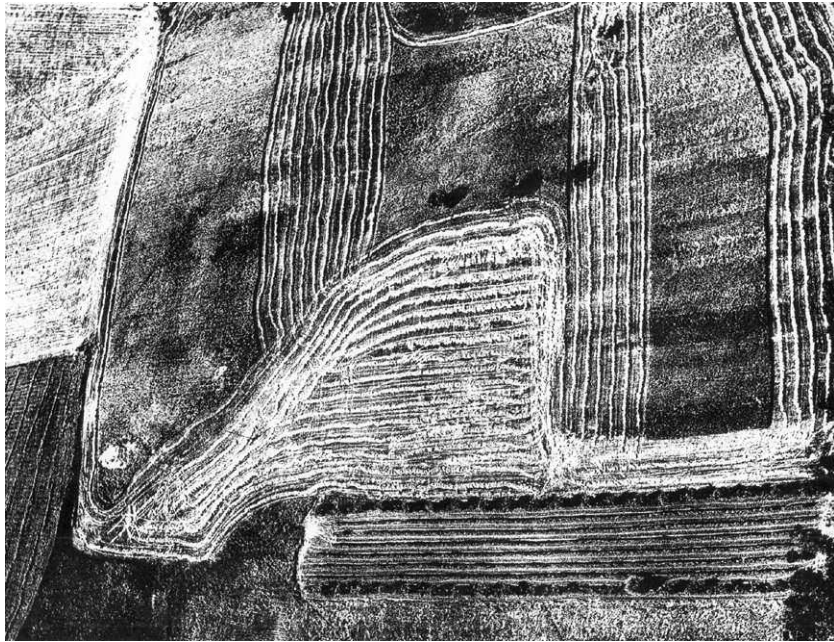


Fig. 16: Mario Giacomelli. Dalla serie *Presa di coscienza sulla natura*, 1954-2000.

Il primo, tipico del dopoguerra, è quello di Mario Giacomelli. Volando in aereo sulle campagne marchigiane, a partire dagli anni cinquanta Giacomelli “riprende coscienza” della natura, anzi “sulla natura”, come titola la serie [Fig. 16], con preposizione che, oltre a restituire la dimensione letterale del volo, rende il doppio senso della presa di coscienza, sia della natura, sia dell'uomo che agisce sulla natura. Sono infatti immagini di tracce, rese quasi astratte e insieme fortemente marcate dall'accentuazione dei contrasti, del lavoro dell'uomo sulla terra, solchi di arature, strade, filari di alberi, “composizione” dei campi di lavorazione diversa. Simili ai quadri che si fanno in quegli anni nella corrente detta Informale, vicini a Alberto Burri, della fotografia mantengono il legame stretto con la realtà, mentre la veduta dall'alto permette l'appiattimento bidimensionale, qui non puro vezzo formalista ma necessità stessa

della metafora forte di Giacomelli. Esso infatti evidenzia la somiglianza tra la terra lavorata, le sue pieghe, le sue curve, i solchi dell'aratura, le chiazze degli alberi, le linee dei viottoli, e il corpo di chi la lavora, le sue rughe, le sue ferite, la pelle bruciata dal sole e rosa dal sudore, ovvero il rovesciamento di essere ed esistere, come scandiva la filosofia del periodo. E non sfugga la lezione di Giacomelli per cui, sfruttando l'assimilazione anche della fotografia come traccia ai solchi della terra e alle rughe della pelle, ribadisce che anche il risultato artistico si ottiene solo alle stesse condizioni di “lavoro”, con la stessa fatica e sofferenza. L'aereo di Giacomelli è così l'esatto opposto di quello di guerra.

Su tutt'altro registro agisce la cosiddetta Arte Concettuale, che della fotografia fa un uso strumentale e linguistico, da “grado zero della scrittura”, per riprendere la felice formula di Roland Barthes. La fotografia vi è strumento neutro di registrazione del concetto; il che non va da sé, perché, ovviamente, la fotografia non registra il pensiero bensì la realtà. Da qui il paradosso della “neutralità” del medium fotografico. La soluzione la fornisce il *readymade*: secondo il gesto radicale di Marcel Duchamp che presenta un comune oggetto tale e quale come opera d'arte, la fotografia non viene più concepita né come rappresentazione né come traccia, ma a sua volta come prelievo, evidentemente non dell'oggetto stesso ma della sua immagine. L'immagine sta per la cosa, tanto è vero che – questo lo “specifico” fotografico su cui si basa tale concezione – non seleziona, prende tutto ciò che entra nel campo visivo, e lo tiene così com'è.

Ebbene, anche nella fotografia concettuale vi è almeno un caso famoso di veduta dall'alto, non per niente azimutale, perché appunto ancora più radicalmente neutra, pseudocartografica, pseudoscientifica. Si tratta di *Thirtyfour Parking Lots* di Ed Ruscha, del 1967 [Fig. 17], trentaquattro fotografie appunto di aree di parcheggio, vuote di automobili, riprodotte in un piccolo libro-opera. Il parcheggio, luogo caratteristico dei tempi dell'automobile, delle grandi città, dei luoghi di lavoro e di ritrovo, diventa la metafora dell'arte e della fotografia, spazio in attesa, “allevamen-

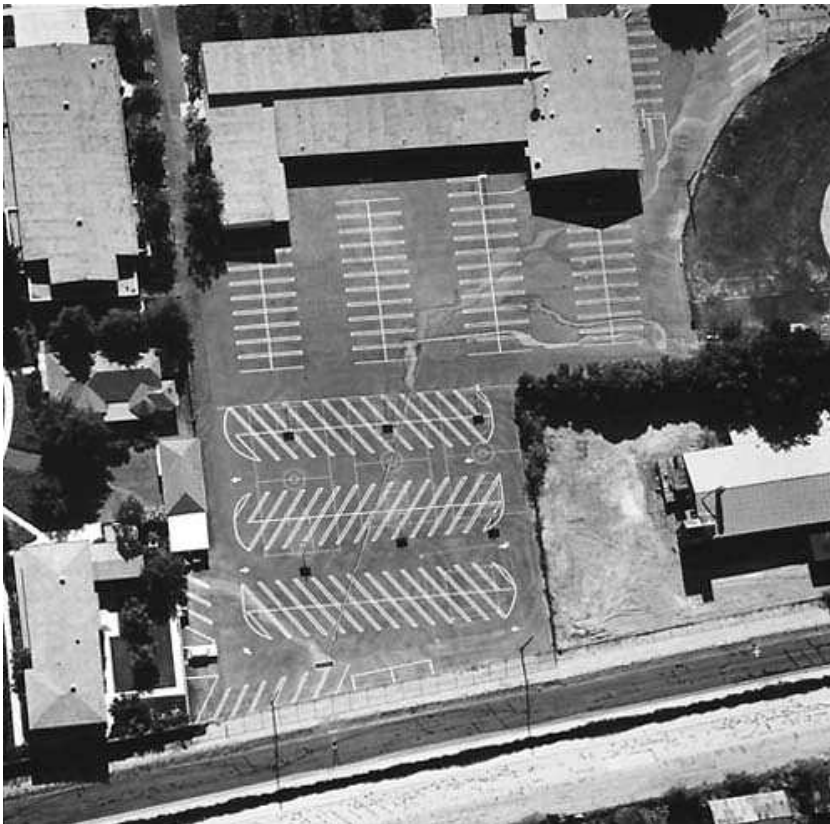


Fig. 17: Ed Ruscha. Dal libro *Twentyfour Parking Lots*, 1967.

to" di automobili – per usare l'espressione coniata da Duchamp per il suo *Allevamento di polvere*, la foto fatta scattare a Man Ray, dall'alto, tanto da essere in un primo momento intitolata dal fotografo *Paesaggio visto a volo d'uccello*. Il parcheggio attende le auto come la lastra fotografica l'immagine che la riempia; l'automobile è il corrispettivo della macchina fotografica. Il progetto fotografico di Ruscha è il censimento dei parcheggi di una zona, come ha fatto negli altri libri-opera per le stazioni di servizio lungo un percorso stabilito e per tutte le case su entrambi i lati di una via.



Fig. 18: Michael Heizer, *Nevada Depression n. 1*, 1968.

Funzione ben diversa da quella puramente documentaria – non si finisce mai di sottolinearlo, perché capita tuttora che si scambi la fotografia per l'opera – è quella della fotografia da parte della Land Art. Questo tipo di arte, com'è noto, ha portato l'opera alla scala del paesaggio e proprio per questo ha un legame intrinseco con la veduta e con quella dall'alto in particolare. Mentre, come ribadiamo, l'opera in sé – cioè le linee tracciate, gli scavi o le costruzioni sul terreno – non è mai visibile da terra nel suo insieme e va "esperita" dall'interno, percorrendone il tracciato o la costruzione, solo la fotografia dall'aereo può restituirne la veduta [Fig. 18]. In alcuni casi, come in quello paradigmatico di *Desert Cross* di Walter De Maria, del 1969 [Fig. 19], l'opera è a tal punto comprensibile solo dalla veduta aerea da far pensare che sia stata realizzata proprio per questo, dunque, diciamo, non da esperire sul terreno ma in volo. L'ispirazione di tali interventi infatti pare essere venuta dagli antichi tracciati detti linee di Nazca, misteriosi pro-

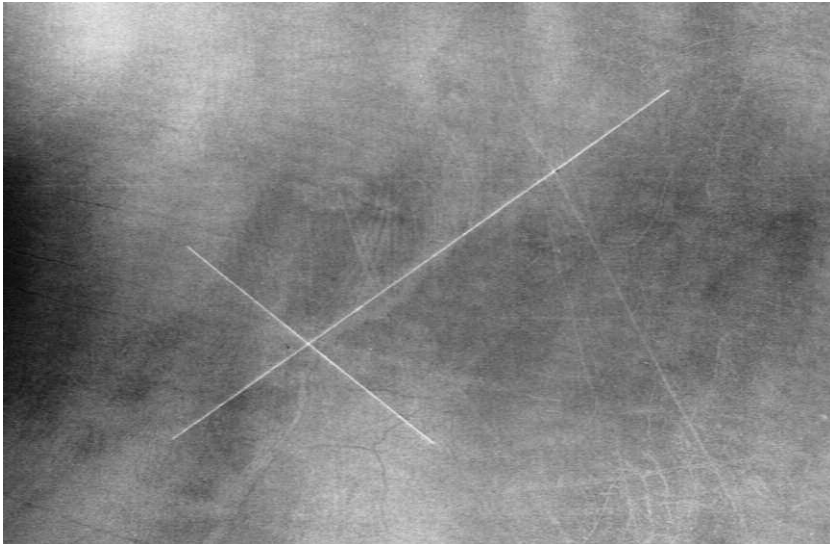


Fig. 19: Walter De Maria, *Desert Cross*, 1969.

prio perché leggibili solo dal cielo, laddove non esistono punti elevati nei dintorni né esisteva all'epoca la tecnologia per volare. Opere fatte solo per gli dei, ovvero, per citare Walter Benjamin, per il culto? E oggi, quelle della Land Art, per il culto dell'arte, ovvero per recuperare il valore culturale all'arte? Se è così, anche in questo caso la funzione della fotografia non è più così puramente documentaria, e tanto più quanto più è azimutale, cioè, potremmo dire, assoluta, che sta ancora una volta al posto dello sguardo assoluto, non di uno soggettivo che varia secondo il gusto o l'interpretazione.

Veniamo così ai decenni più recenti. Quali altri cambiamenti verificabili nella veduta dall'alto possiamo segnalare? La cornice è sempre la stessa, a noi pare, ma al suo interno gli elementi variano o si dispongono diversamente. Così è per un caso interessante studiato da Quentin Bajac. Si tratta della "svolta" di un rinomato fotoreporter francese, Luc Delahaye, che, scontento delle immagini di genere e nutrendo proprie ambizioni artistiche, ha introdotto nel



Fig. 20: Luc Delahaye, *11 September Memorial*, 2002. Courtesy Luc Delahaye.

reportage il formato panoramico, dunque a scena aperta e da relativamente lontano [Fig. 20]. L'immagine perde in questo modo in efficacia e dettaglio nella presa dell'evento, ma guadagna invece una visione più ampia e contestuale. L'intento dichiarato è quello "di riconciliare in maniera dialettica e in'unica immagine alcune tensioni antagoniste" nell'ambito del reportage, così riassunte: "presenza al soggetto/assenza al mondo; prossimità della testimonianza fotografica/distanza dello sguardo critico; forma documentaria/formato spettacolare; veduta generale/frammentazione" (Bajac 2005: 34). Questa la posta in gioco: la ripresa panoramica permette di recuperare ciò che solitamente nel reportage resta "fuori campo", non mostrato, non detto, cioè il contesto, la veduta d'insieme.

Ma non è tutto, perché la scena allargata comporta soprattutto una composizione diversa, un'organizzazione dello spazio particolare, una dialettica tra quantità di sottoscene e di particolari e una visione d'insieme che li contiene, che fa da sfondo ma domina al punto da venire come in primo piano. Soprattutto, in questo tanto più vicina alla veduta azimutale, quando non è presente la linea dell'orizzonte. La scena si spande sul vasto campo, senza centro e



Fig. 21: Andreas Gursky, *Rimini*, 2003. Courtesy Andreas Gursky.

senza gerarchia. Anche il tempo cambia e da istantaneo, rapido, forzato, si fa lento, lungo, disteso. Delahaye lo descrive come un'esperienza di "unità silenziosa con il reale, riunificazione di sé con il mondo", "l'impressione di essere sul balcone della Storia" (Bajac 2005: 34-35).

È, questa di essere spettatori che vedono lo "spettacolo", che sia la Storia o altra scena, una sensazione molto condivisa nella situazione attuale, in cui tutto sembra avvenire a una certa distanza e senza di noi, senza che ne siamo direttamente implicati. Delahaye, fa notare Bajac, a differenza di altri, conservando qui il suo spirito di fotoreporter, resta tuttavia "a scala umana", in modo da poter ancora esercitare un giudizio sulla situazione, e lasciare che anche chi guarda l'immagine possa farsene. Altri autori, senza retaggi da fotoreporter, hanno spinto fino all'estremo tali premesse, facendo della veduta dall'alto l'inquadratura che corrisponde all'all-over contemporaneo, al moto browniano della condizione odierna, al



Fig. 22: Andreas Gursky, *Chicago Board of Trade II*, 1999. Courtesy Andreas Gursky.

limite del caos incontrollabile e incontrollato, della globalizzazione assoluta, non più a scala umana, non più giudicabile, tutta "spettacolo", tutta immagine.

Così Andreas Gursky, che della veduta dall'alto ha fatto largo uso e una sua vera e propria scelta stilistica [Fig. 21, Fig. 22]. Più le riprese sono azimutali, più il risultato è ipnotico. Pura superficie, senza effetti prospettici e profondità, le forme sono sparse in maniera uniforme, che siano omogeneamente spaziate o affollate fino all'estremo, l'effetto decorativo assume tutto il suo significato simbolico: tutto è sullo stesso piano, tutto ha lo stesso valore, forse nessuno, forse tutti. È il baluginio dell'informe, il senso della vertigine: lo spettatore si trova al tempo stesso proiettato sulla superficie a pensare per analogia al proprio posto nella texture e identificato



con la posizione della macchina fotografica al di sopra di tutto, senza poter decidere o scegliere tra una delle due posizioni, preso come in una zoomata continua, un avanti e indietro, su e giù, senza fine: è l'inconscio ottico secondo Rosalind Krauss, l'immagine pulsante, corporea e pulsionale (Krauss 2008).

Una delle ultime serie di Gursky, intitolata *Oceani*, del 2010 [Fig. 23], è costituita da vedute che più azimutali non si può, ma sono per molti versi l'opposto esatto di quelle appena ricordate. Ora la quasi totalità della superficie è per così dire "vuota", ovvero figurante l'oceano, mentre le terre, il "pieno", sono sui bordi, dentro l'immagine solo per quel tanto che serve a circoscrivere il "vuoto". In realtà è solo l'altra faccia della medaglia, un vuoto che è pienissimo e pieno proprio di quello stesso formicolio, ora significativamente liquido – significativo perché è l'origine della vita e perché rimanda alla definizione baumaniana dell'odierna società come "liquida" – e di riflessi luminosi che animano la superficie e ci restituiscono la luce che la colpisce.

La ripresa satellitare è l'esito più attuale della veduta azimutale. Essa incarna le due facce opposte dell'attualità, quella della sua versione militare-poliziesca e quella della sua disponibilità online; quella dei sistemi di controllo che si fanno sempre più totali e minacciosi, e quella della libertà di vedere ovunque, di viaggiare senza spostarsi; quella paranoica del sentirsi sempre spiati e quella giocosa del potersi posizionare ovunque. Non c'è serial televisivo poliziesco oggi che non abbia come intercalare tra una scena e l'altra una veduta aerea sulla città, affascinante e al tempo stesso simbolica: siamo tutti sotto lo sguardo panottico delle forze dell'ordine, la polizia è identificata nella visione diffusa e totale. "Dal punto di vista poliziesco siamo tutti criminali in potenza", stigmatizza Jean Baudrillard (Baudrillard 2006: 22). Dal punto di vista estetico, verrebbe da dire, siamo tutti osservati e non più osservatori, personaggi rappresentati e non spettatori, quadro e non autore.

Baudrillard parla di "una trascendenza verso il basso" (Baudrillard 2006: 19), non più verso l'alto, verso Dio o verso un'oggettività



Fig. 23: Andreas Gursky, *Ocean II*, 2010. Courtesy Andreas Gursky e Gagosian Gallery, Beverly Hills.

scientifica – e siamo al rovesciamento del nostro punto di partenza –, ma verso la realtà “integrale”, verso il mondo come “presenza immediata, totale, di una cosa a se stessa, di ciò che è identico a se stesso” (Baudrillard 2006: 24), “spazio reale” come si dice “tempo reale”, in diretta, senza differimento né scarto. E mentre Baudrillard assimila tale immanenza e integralità esattamente al lato opposto della realtà, cioè al Virtuale, compimento iperreale del reale stesso, sua sparizione nell'apparenza assoluta, Peter Sloterdijk rincara la dose parlando della fine di un'era. Con lo sviluppo della tecnologia che ha portato alla costruzione non solo di satelliti ma di stazioni spaziali, piccoli – per ora – mondi artificiali che ospiteranno esseri umani, si lascia lo “stadio dell'esperienza di sé per estensione ed espansione per entrare in quello dell'esperienza per trapianto e impianto” (Sloterdijk 2009: 32), cioè si passa dalla tecnica come espansione e protesi degli organi umani all’“impianto di un mondo là dove era il nulla e al trapianto di un mondo esistenziale adattato all'uomo in contenitori di mondo esterni” (Sloterdijk 2009: 32-33); cioè, ancora, dalla costruzione di protesi e prolungamenti di organi alla costruzione di succedanei del mondo e al prolungamento dell'ambiente che ritenevamo fin qui come l'unico luogo possibile per l'essere-al-mondo che è l'uomo. Passiamo ora a un essere-al-mondo-2, una delle cui conseguenze, argomenta Sloterdijk, è che “gli universi basati sulla terra (in altre parole le culture) possono per la prima volta levare gli occhi in direzione di un sovra-mondo comune che esiste realmente” (Sloterdijk 2009: 34). Abbiamo così per la prima volta a che fare con una “trascendenza tecnica” creata dall'uomo stesso, in cui

l'asimmetria metafisica tra la trascendenza divina e gli esseri umani è sostituita dall'asimmetria di posizione tra la stazione spaziale e la stazione terrestre, [cosicché] il volo spaziale ha trovato la soluzione più elegante al problema più antico della metafisica: risolve l'enigma della discontinuità ontologica tra il più alto e il più basso instaurando con certezza pragmatica un continuum tra l'essere-al-mondo-1 e l'essere-al-mondo-2. (Sloterdijk 2009: 34-35)

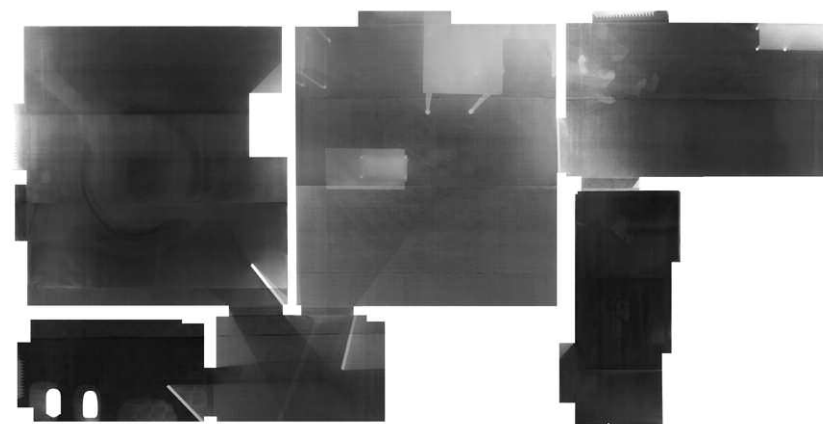


Fig. 24: Fabio Sandri, *Appartamento*, 2007. Courtesy Galleria Artericambi, Verona.

Tanto può portarsi filosoficamente con sé il rovesciamento della visione azimutale. Noi concludiamo esteticamente su altri sbocchi, riprendendo il filo della versione indicale dell'immagine fotografica. Esiste infatti un'altra veduta azimutale che invece di evocare comunque una trascendenza, che sia verso l'alto o verso il basso, tecnica o altro, si attiene per così dire alle tracce del e nel mondo. Anche se la distanza tra l'oggetto e la sua traccia è minima o poca, l'impronta è infatti un segno azimutale, una forma lasciata verticalmente. La sua caratteristica primaria è quella di essere, come ogni orma, in scala 1 a 1, dunque perfettamente equivalente, aderente al reale, non solo perché lasciata direttamente da esso ma perché sovrapponibile, rispondente.

Una superimpronta in fotografia – che è già un'impronta, come ricordiamo – è quel procedimento che viene chiamato fotogramma, già di tradizione avanguardista, prima costruttivista (schadografia) e poi surrealista (rayogramma), ripreso recentemente su larga scala da Fabio Sandri. Consiste in una “fotografia” realizzata senza macchina fotografica, senza scatto, appoggiando direttamente gli

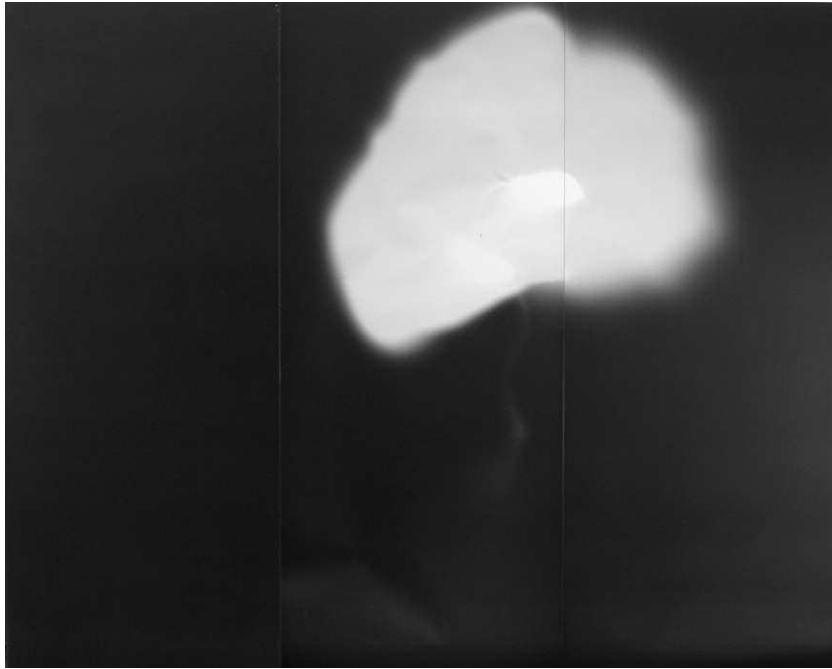


Fig. 25: Fabio Sandri, *Io*, 2003. Courtesy Galleria Artericambi, Verona.

oggetti alla lastra sensibile e dando luce in modo che ne resti appunto l'impronta diretta. Sandri ha usato questa tecnica per degli spettacolari fotogrammi di intere stanze [Fig. 24], del suo atelier, della casa dove abita, delle gallerie dove di volta in volta ha esposto. Si apprezzerà come la riduzione in bianco nero e la pura sostanza luminosa dell'impronta, con i giochi di opacità e trasparenze, mentre restituiscono la realtà per contatto diretto, la mostrano tuttavia in forma più di apparizione che di presenza, più di fantasma che di sostanza. Ad essere reale qui è più l'immagine stessa che ciò che figura.

Ma dove la veduta dall'azimut risulta più evidente e al tempo stesso più impressionante è in *Io*, del 2003 [Fig. 25]. Si tratta, come scandisce il titolo, di un "autoritratto", ovvero dell'impronta dell'artista, di cui vediamo in bianco la sagoma del corpo e all'interno, di un bianco particolarmente luminoso, l'orma delle scarpe, segno

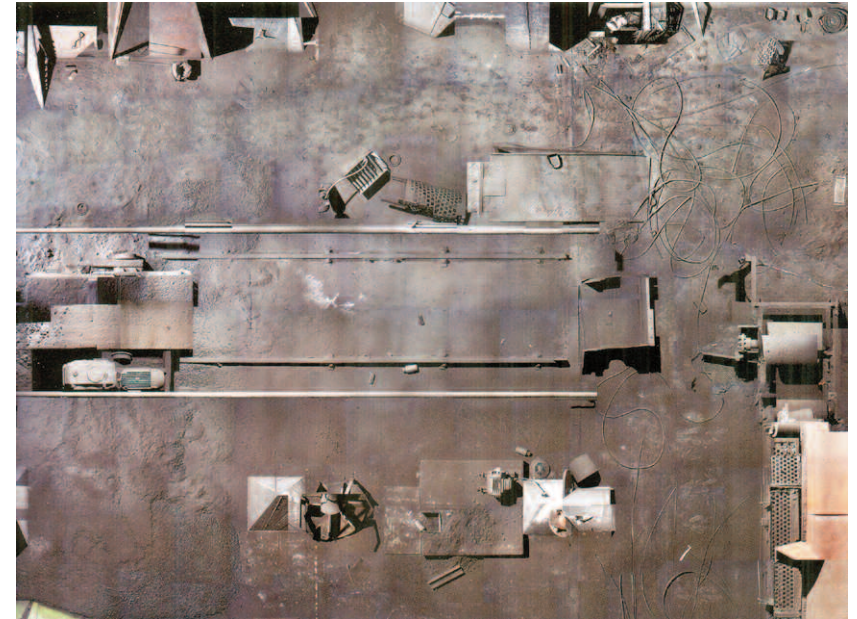


Fig. 26: Andreas Gefeller, *Senza titolo*, 2003. Courtesy Andreas Gefeller.

che il profilo generale è dovuto a una luce che proviene esattamente da sopra la testa, verticalmente appunto. Abbiamo così, condensato, tutto l'effetto e il senso della veduta azimutale; che sia evidenziata su se stesso piuttosto che su oggetti o altro, rende più efficace e diretta l'implicazione dell'operazione: così appare l'io nella veduta dall'alto, compresso e al tempo stesso ben piantato per terra. Questo è l'io, appunto, e questo è l'"io" che – sfruttando il duplice significato del titolo – l'immagine stessa dice. Esasperando il filo del nostro discorso, si potrebbe qui dire addirittura che questa immagine è il rimosso delle altre immagini, la macchia cieca, il posto dell'assente nella pretesa paranoica di dominare tutto dall'alto, di rappresentarlo tale e quale, di mappare il mondo. Infine un caso singolare è reso possibile dalle tecnologie recenti, tanto che vorremmo chiamarlo di "scansione", come quella dello scanner, che passa dunque lo sguardo e la registrazione a filo di tutto ciò che vuole riprodurre, scorrendo sulla superficie e dun-



Fig. 27: Andreas Gefeller, *Senza titolo*, 2005. Courtesy Andreas Gefeller.

que non più rappresentando da un unico punto di vista, e ripristinando dell'impronta, a differenza del fotogramma, la sua apparenza di rappresentazione. L'autore si chiama Andreas Gefeller, che restituisce l'immagine di grandi superfici, spesso anche lui, come Sandri, degli interi appartamenti, fotografandoli dall'alto pezzo per pezzo, in modo che alla fine siano in scala perfetta, senza distorsioni [Fig. 26, Fig. 27]. Per lo più sono anche nel suo caso spazi vuoti o abbandonati, come gli appartamenti in fase di abbattimento degli edifici. Parrebbe inutile dire qui che questi spazi portano le tracce di azioni e di vite che sono state o che saranno, metafora principe della fotografia, ma in fondo la questione sta proprio qui: queste immagini ora perfettamente mappali, cartografiche, quanto di più vicino al sogno scientifico della veduta azimutale, mostrano in realtà come ciò che vi mancherebbe sarebbe nientemeno che

la vita, di cui tuttavia in ogni immagine, anche in quella che più si pretende oggettiva e distaccata, rimangono inesorabilmente depositate le tracce.

#### BIBLIOGRAFIA

- BAJAC Q. (2005), "Le regard élargi", in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n. 92, pp. 28-41.
- BAUDRILLARD J. (2006), *Il Patto di lucidità o l'intelligenza del Male*, trad. it. Cortina, Milano.
- BOISY.-A. E KRAUSS R. (2003), *L'informe. Istruzioni per l'uso*, trad. it. Bruno Mondadori, Milano.
- GERVAIS TH. (2001), "Un basculement du regard", in *Études photographiques*, n. 9; online: <http://etudesphotographiques.revues.org/index916.html>
- KRAUSS R. (1996), "Corpus delicti", trad. it. in *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.
- KRAUSS R. (2008), *L'inconscio ottico*, trad. it. Bruno Mondadori, Milano.
- MOHOLY-NAGY L. (2010), *Pittura Fotografia Film*, trad. it. Einaudi, Torino.
- RODČENKO A. (1988), "Puti sovremennoj fotografii" ("Le strade della fotografia moderna"), in *Novoy LEF*, n. 9, 1928; citato in CHAN-MAGOMEDOV S.-O., *Aleksandr Rodčenko*, Idea Books, Milano.
- SLOTEDIJK P. (2009), "Observation forte – Pour une philosophie de la station spatiale", in DEPARDON R. E VIRILIO P. (a cura di), *Terre natale. Ailleurs comme ici*, Actes Sud, Arles.
- SONTAG S. (1978), "L'eroismo della visione", trad. it. in *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino.