

L'uomo, il semplice esserci organicamente al mondo, la zoe, è composto come si sa, in gran parte d'acqua. Il suo destino finale non sarà segnato biblicamente dalla polvere o dalle ceneri di una esplosione nucleare, ma dall'acqua e non sarà acqua dolce, ma acqua pesante, sale, calcio, ruggine. Dovrà mutare o scomparire, sviluppare delle piccole branchie dietro le orecchie, come Kevin Costner in *Waterworld*, sopportare piogge incessanti e annusare montagne di spazzatura con un ombrello al neon come Harrison Ford in *Blade Runner* per adattarsi al nuovo ambiente e restare riconoscibile e potenzialmente seduttivo.

Non è affatto detto, del resto, che una nuova lotta per la sopravvivenza liquida sia meno feroce e lubrificata di quel bricolage meccanico di acciaio rugginoso e propellente idrocarburo che anima gli scenari e il mondo nuovo di *Mad Max*.

Quella matassa immateriale di segni e reperti oggettuali che ancora chiamiamo arte dell'immaginario ha anticipato questi scenari, il racconto di una modernità ulteriore che stenta ancora a definire le nuove linee di confine tra questi mondi mutanti e paralleli e la vita naturale.

Nel ventesimo secolo Foucault soprattutto, nel suo saggio *La volontà di sapere* aveva cercato di definire questa nuova episteme in cui la vita in quanto tale viene assorbita dai meccanismi e dalle pratiche di dominio dello stato territoriale, definendo un sistema e un processo che egli fa coincidere con lo scatto irreversibile della modernità.

L'Illuminismo, enfasi della ragione ma anche utopia astratta e totalitaria di un uomo nuovo, inaugura un nuovo tipo di terrore, quello giacobino che seda e addomestica, si espande naturalmente nella comunicazione e la piega al suo linguaggio, alla sua idea di doxa e di democrazia.

Da questo punto di vista l'attuale dibattito giornalistico sul modello della catastrofe, il lessico che viene prodotto coerentemente può essere analizzato come un'istanza del sistema dell'informazione per costituire un nuovo senso comune dell'apocalisse possibile; così le sue naturali metaforizzazioni si sono ormai ampiamente diffuse, talking Indonesia and Thailandia.

A partire dall'ormai desueto "tracimare" degli anni 90 (superamento di un livello di bordo stabilito dalla tecnica in modo del tutto convenzionale e teorico) nei media si consolida un lessico più omogeneo, l'ecologismo si fa senso comune con connotazioni sostanzialmente etiche e la farfalla che produceva il battito d'ali trasformatore dovrà essere salvata solo in quanto tale e non più perché inserita in un sistema di relazioni estremamente complesse di cause ed effetti, producendo così un mix molto sospetto di cura politica e di utopia negativa.

Ad un livello più sofisticato lo stesso successo editoriale della metafora totalizzante e ultima della liquidità di Baumann, può essere considerata un indicatore, uno shifter, l'avvio meno vischioso e umorale di un nuovo racconto sul tempo storico, un'episteme di un sociale sconnesso e un po' fuzzy.

Si rincorrono come in un collage o in un truismo mobile (dalle *idées reçues* di Flaubert a quelle di Jenny Holzer e Barbara Kruger) la serra e la secca, la carestia e la desertificazione, l'orma e l'insabbiamento, la siccità e il crettono, la sete e l'inabissamento, lo tsunami e il deserto, tutte estensioni in fondo della vecchia attrazione tardo-romantica per l'orrido, il vuoto, il vortice, un nuovo sublime non più gestibile da un tavolo tecnico o da una unità di crisi.

Il mondo, il suo statuto visivo da secoli orizzontale, diventano mobili e provvisori; bisognerà fissare un nuovo skyline percettivo, verticale ma pieghevole e frattale; nel deserto nascono alberghi a forma di grandi vele, nuove isole e piscine di acqua purissima pagate dal petrolio, il cubo nero e impenetrabile della Mecca sarà circondato da grattacieli. Già Sartre aveva parlato di una "agonia dell'acqua" e, in questa fase di decomposizione nell'inerte, terra e acqua generano fango, qualità dell'informe che può solidificarsi o



liquefarsi totalmente con pari opportunità statistiche.

L'arte contemporanea ha anticipato questa condizione non del troppo umano, ma del meno-post-umano a partire dalla intuizione, già negli anni '80, del critico Alberto Boatto che tutta la terra vista dagli astronauti allegramente saltellanti sulla luna era ormai diventata un gigantesco ready-made. Provo a pensare, ricordare, classificare quello che mi torna confusamente alla mente senza accedere a Google: le parodie idrauliche di Picabia, i deliri di Jarry e l'isola di Moreau, il naufragio della Medusa di Delacroix, i corpi galleggianti di Rossetti, i bagnanti di Cezanne e di Rineke Dijkstra, i video di Bill Viola, le piscine di David Hockney, le grandi vele e i vortici che affascinarono Poe e Baudelaire, ma anche un'artista concettuale come Tacita Dean, il nuotatore di Studio Azzurro che parte sempre per Heidelberg, l'acqua che sgorga dalla bocca di Bruce Naumann e le piccole vasche marine di Pascali, mal sopportate per anni nella locale Pinacoteca, la grande spirale di Robert Smithson, ma anche Niagara e Rio Bravo, Vajont e telegiornali, acqualong e un ponte sempre sospeso su acqua agitate, laghi dorati e weekend di paura.

E ancora gli stalker di Tarkowsky, i surfisti romantici e criminali di Catherine Bigelow, la femme flottante di Jean Vigo e quella di Breton, la pioggia sporca di Blade Runner e il laghetto organico degli hippies di Easy Rider, il Prospero Book di Peter Greenaway, Nemo e il Nautilus, le lezioni di piano di Nyman, Cage e Debussy, Trenet e i Nirvana, l'età dell'acquario e il blues giustamente e orgogliosamente fangoso di Muddy Waters, il Lenin pacificato e orizzontale che solca il Danubio di Anghelopoulos, negazione e viaggio verso l'ignoto dell'eroe assoluto, un protagonista della storia.

Mi accorgo di diventare lentamente una specie di outlet della memoria culturale e interrompo il gioco stile "je me souviens" di Perec; trovo solo il modo per respingere le intollerabili immagini di Salgado che non so come tentano di inserirsi nella mia mente, certamente spinte da un hacker prezzolato e di reintrodurre un'ultima immagine: non bisogna dimenticare che una delle icone più drammatiche e note della modernità dolorosa e lancinante, l'Urlo di Edward Munch è lanciato da un uomo su un piccolo ponte sotto cui scorre dell'acqua.

Ma cerchiamo ora di focalizzare meglio il discorso della fotografia di paesaggio e della mostra che viene proposta. Già Ansel Adams aveva scritto che paesaggio è un termine ormai compromesso in quanto variante "sporca" di Natura, perché parliamo di paesaggio quando la Natura, la sua potenza epica e integra, la sua valenza religiosa sono state definitivamente compromesse.

Il primo rischio da evitare quindi è che l'immagine di paesaggio acquisisca le caratteristiche di un racconto mitologico, un serbatoio della nostra percezione estetica della realtà esterna, costruita su uno psichismo ingenuo, su una capacità di sorpresa e di consolazione, ma anche sul riconoscimento soddisfatto e gratificante di una griglia, di una gabbia troppo affollata, quell'arte dell'accecamento di cui parla nella sua ultima ricerca Paul Virilio.

Ci è stata comunque affidata dalle Istituzioni locali una committenza su un tema specifico. C'è quindi, come sempre, una contrainte e quindi la necessità di fissare dei limiti fisici e linguistici coerenti ed alcune regole e premesse teoriche. L'abilità degli autori consisterà nel trasformare questo limite in un progetto fortemente connotato ed individuale che però restituisca un'idea di territorio, in cui desolazione e bellezza si intrecciano strettamente come in Puglia.

Così Guido Guidi, uno dei pochi autori italiani sempre più presenti a livello internazionale, ha saputo trasformare un limite temporale, ventiquattro ore, da costrizione a costruzione narrativa e la ha dichiaratamente tematizzata, come nel tempo concesso da James Joyce a Leopold Bloom per rivelare a se stesso la sua anima, ma soprattutto il suo soma.

Pur conoscendo bene la Puglia come Ghirri, si è proiettato nell'area dei Laghi Alimini con una dotazione tecnica volutamente leggera (non la camera 20x25 che utilizza molto

spesso). Ha individuato frammenti, scorie, elementi e segni residuali del consumo del territorio secondo quella idea di "qualsiesità", everything versus everyman, che egli stesso ha individuato come uno dei nodi profondi della sua visione e della sua poetica. La sfida è stata comunque quella di utilizzare e proporre l'immagine non come sollecitazione retinica (Duchamp), ma come sistema di rappresentazione e scrittura; non a caso i suoi numeretti, le sue cancellazioni, i suoi timbri e inchiostri, apparentemente casuali, sono segni non funzionali ad una logica di archivio e compattamento, ma intenzionalità, testualità, ansia di datazione e memoria e non di possesso, tracce parallele e non subalterne all'icona coerente del luogo.

Dopo la scomparsa di Ghirri ed escludendo per la mancanza di un oggetto metropolitano proporzionato la pratica di Basilico, Guidi ha trovato nella nostra terra eredi fervidi e devoti.

Così Gianni Zanni replica la lezione del Cesenate, gesti solo apparentemente spontanei di bambini che giocano consapevoli della presenza del fotografo, ma anche grandi trittici che al movimento del corpo abbinano piccoli saggi di decomposizione, putrescenza e bellezza dell'organico e del vegetale, provocata dal resistere ostinato dell'acqua, vegetalismo senza tropicalismo, con una voglia solo parzialmente soddisfatta dal grande formato, di rendere accettabile e squisito il disfarsi della materia informe e vegetante.

Altro lucido prolungamento della lezione di Guidi è la ricerca di Michele Cera, giovane austero e impenetrabile, ingegnere come Gadda. Il suo "luogo" è la Lama Balice, di cui documenta ed evidenzia soprattutto tre aspetti: una vegetazione lussureggiante, a tratti quasi esotica, che sembra volersi reimpossessare dello spazio perduto; il degrado delle vecchie ville e masserie, ancora però allusive e misteriose, con tracce quasi barocche nelle prospettive di fuga en abyme che ancora offrono; l'ottusa resistenza dei materiali tipici della modernità, il calcestruzzo e un cemento che, con involontario umorismo, viene ancora chiamato armato. Tra macchie, scarichi, piloni, cunicoli e rovine, il suo è il percorso di uno stalker ben educato, ma la sua critica è non per questo meno radicale, semplicemente indicando (per la semiologia di Peirce la fotografia è soprattutto un indice), senza apparentemente esprimere giudizi.

Alla stessa area possiamo riportare anche il lavoro di Domingo Milella; il suo percorso è sospeso tra gusto assorto della devastazione, soprattutto delle periferie urbane, e bellezza ed esattezza del dettaglio analitico, attraverso la pratica della visione straight in cui è evidente la sua formazione di autore perfezionata negli Stati Uniti. La sua immagine di una lama diventa quasi un delta cantato da Muddy Waters, la grana di un blues, mentre quella del Mar Piccolo rivela la bellezza di un luogo che ancora ne custodisce traccia, per quanto devastato. Possiamo leggerci anche una riflessione sul volumetto di Robert Adams sul recupero degli "ancient values", essenzialmente quei topoi romantici in cui bellezza e verità devono coincidere.

Non è un caso che il pittore più amato da molti fotografi contemporanei, anche i più freddi, sia Caspar David Friedrich con la sua accademia e la sua visione del sublime, le sue sagome retroverse e intabarrate, quasi a non rivelare il loro terrore di fronte ad un eccesso di bellezza, come aveva intuito il poeta Novalis.

Michele Roberto sembra invece avvertire il richiamo di un certo impressionismo, una fotografia en plein air e un modello, le dejeuner sur l'herbe: una famigliola piccolo borghese alla foce di un piccolo fiume della Magna Grecia si appresta a soddisfare le sue esigenze nutrizionali in una sequenza composta e pacificata che evoca più la Ostia del dopoguerra fissata da un certo cinema neo-realista, che non i lavori di Tony Ray-Jones, di Martin Parr o di Massimo Vitali, per non parlare della grana immateriale del mare di Sugimoto. Davvero non c'è una Coney Island baby nel golfo di Taranto.

Alessandro Vicario, giovane fotografo milanese (ma geneticamente non a caso modenese)

si è fatto conoscere anche a Bari per la sua ricerca su case dove "poeticamente abita l'uomo", nel suo caso la donna, la scrittrice Lalla Romano. Capitato nelle Terre di Sotto, nelle assolate prospettive delle Saline di Margherita di Savoia, si è scoperto come Duchamp marchand de sel, ha incontrato una Fata Morgana illanguidita da un fluido rosa e ci ha restituito uno spazio incerto, fatto di riflessi, miraggi, astrazioni, piccoli cretti ed escrescenze, colori che sfumano e insieme collidono, annullando anche il perimetro reale dello spazio dato. Non si tratta di un cedimento pittorico, riferibile magari a Lucio Fontana o a Marc Rotko, ma della registrazione di un processo che anche qui è organizzato su tempi industriali, pianificati e precisi, se pur differenziati nel tempo. Sullo skyline a perdita d'occhio della salina possiamo vedere il sorgere tutto virtuale di una "città del lago salato" fortunatamente non popolata da invadenti e brufolosi ragazzotti in camicia bianca.

Infine moi-même ; è molto difficile e non sempre apprezzato cercare dimettere insieme l'autore, il curatore e il critico. Dirò solo che ho cercato di individuare alcuni elementi residuali, luoghi non deputati all'illustrazione turistica o poco noti o di leggere diversamente luoghi molto noti e turisticamente super-connotati.

Si tratta di un "attraversamento", di un divagare, di un viaggio quasi in camera, con lo sguardo ancora compresso tra le immagini di una grande metropoli, risultato quasi perfetto di una modernità obbligata e di una catastrofe prodotta in fondo solo da alcuni corpi e dalla loro assoluta determinazione alla distruzione e la promessa di un luogo di sogno, come direbbero ormai solo le agenzie di viaggio, un jet-lag prolungato e non chimicamente sedabile.

Si spera così che questo progetto, costruito su prove d'autore, con tutti i suoi limiti, possa segnare una inversione nella pratica fotografica in Puglia, perché finalmente si abbandoni l'idea di una terra "dove la natura è colore" e si avvii una ricerca seria sul territorio, sulle sue trasformazioni e la sua configurazione reale, sui segnali che continuamente esso ci invia e che solo la fotografia, con pochi altri linguaggi, può riuscire a produrre, cogliere, registrare, misurare.

