



Sebastião Salgado. La fotografia, la terra, il mondo

Marcello Monaldi*

Abstract

The author analyses the last great project (*Genesis*, 2013) of the Brazilian photographer Sebastião Salgado, and tries to focus on the idea of earth and life that inspires this work. In the light of its form and content, *Genesis* does not want to be an example of landscape photography. Furthermore, the link between freedom and wilderness, pointed out by Salgado, differentiates the project from other kinds of images of the Earth, like those taken from space, whose implicit meaning is to celebrate mankind's victory over the terrestrial bond. In the final part of the paper, the author describes a couple of Salgado's photos.

Keywords: Salgado, photography, genesis, Earth, life

El autor analiza el último gran proyecto de Salgado (*Génesis*, 2013), y trata de centrarse en la idea de vida y tierra que inspira este proyecto. Esto debe distinguirse de la fotografía de paisajes por motivos de forma y contenido. Además, la conexión entre libertad y naturaleza virgen, destacada por Salgado, da a sus imágenes un significado opuesto al mensaje implícito en las fotografías de la tierra tomadas desde el espacio, en las que se celebra la victoria del hombre sobre el vínculo terrenal. En la última parte del ensayo, el autor describe algunas imágenes de *Génesis*.

Palabras claves: Salgado, fotografía, génesis, Tierra, vida

L'autore affronta l'ultimo grande progetto del fotografo brasiliano Sebastião Salgado, *Genesi* (2013), e cerca di mettere a fuoco l'immagine della terra e della vita che ispira questa impresa artistica. Essa va tenuta distinta dalla fotografia di paesaggio per ragioni di forma e di contenuto. Inoltre, la rivendicazione di libertà che Salgado attribuisce al contatto con la natura incontaminata fa sì che il suo progetto assuma un significato opposto ai messaggi impliciti nelle fotografie della terra scattate dallo spazio, dove si celebra la pretesa tecnologica di emancipare l'uomo dal vincolo terrestre. Seguono alcune descrizioni delle immagini contenute nel volume *Genesi*.

Parole chiave: Salgado, fotografia, genesi, Terra, vita

Premessa

L'opera di Sebastião Salgado accompagna sin dagli anni Settanta dello scorso secolo gli appassionati di fotografia, e in generale tutti coloro che sono interessati al racconto per immagini delle vicende umane nei luoghi dimenticati e oltraggiati del pianeta. La sua fotografia si è mossa sulle tracce dei migranti africani, ha cercato di restituire il senso della vita e della morte che aleggia nei luoghi più sperduti del Messico e dell'America del Sud; ha documentato conflitti etnici (Ruanda), carestie (Sahel), campi profughi (Etiopia), ha accompagnato movimenti di protesta (il Movimento dei sem terra in Brasile), si è messa al

* Università degli studi di Trieste (Italia); e-mail: monaldi@units.it.



servizio della «mano dell'uomo», che ha inteso onorare attraverso il racconto del lavoro manuale in tutto il mondo, sul finire della «grande rivoluzione industriale» (Salgado, 2019: 69) e alle soglie dell'avvento della robotica.

A suo modo, Salgado incarna la figura dell'artista *engagé*, sempre vicino ai problemi sociali e umanitari. Ma la incarna appunto a modo suo, fuori dagli schemi più diffusi nell'ambito della prassi fotogiornalistica e dell'impegno politico in senso strettamente militante. Da un lato, Salgado vuole informare il pubblico su ciò che accade, ed è più che mai interessato a pubblicare le sue immagini sulla stampa, dall'altro egli realizza «le sue inchieste laddove nessuna attualità immediata lo sollecita, dove non succede nulla se non la persistenza di una situazione: critica o semplicemente peculiare. [...] Salgado sa che una sola immagine non può riassumere la complessità di una situazione e che solo un racconto di immagini, l'articolazione delle fotografie lo permette, dopo una lunga indagine sul campo» (Caujolle, 2004: 3).

La sua opera è cresciuta con il respiro di progetti pluriennali, che lo hanno impegnato in maniera continuativa, seguendo il filo di vicende collettive più che il volgere istantaneo di eventi singoli. Il tempo di Salgado è quello della storia e della vita¹. Così si esprime parlando del proprio lavoro: «[a]lcuni mi considerano un fotogiornalista. Non è vero. Altri, invece, un militante. Nemmeno questo è vero. La sola cosa vera è che la fotografia è la mia vita. Tutte le mie foto corrispondono a momenti che ho vissuto intensamente. Queste immagini esistono perché la vita, la mia vita, mi ha condotto a farle» (Salgado, 2019: 50). Sono immagini che richiedono tempo, passione e pazienza per essere «trovate»: per «realizzare buone foto bisogna appassionarsi. Non è possibile trascorrere cinque anni di vita in Africa se non si ama davvero l'Africa. Inutile imporsi di guardare gente che lavora se la cosa non interessa. Per restare, ad esempio, parecchi mesi in una miniera bisogna essere molto motivati. Bisogna amare tutto questo» (Salgado, 2019: 51).

Al di là di ogni facile retorica, l'amore non ci impedisce di guardare in faccia la realtà, ce la fa guardare però in un certo modo: con rispetto. «Amo il Ruanda», dice Salgado. «Ho voluto fotografare i suoi lavoratori, le sue piantagioni, la bellezza dei suoi parchi ma anche le atrocità di cui è stato teatro, proprio perché lo amo. Pensavo che tutti dovessero sapere» (Salgado, 2019: 106). «A volte mi chiedono cosa significa realizzare una buona foto quando si è di fronte alle atrocità. La mia risposta è concisa: la fotografia è il mio linguaggio. Il fotografo deve tenere il becco chiuso e pensare che, in qualunque situazione, il suo compito è di vedere e fotografare» (*Ibidem*).

¹ Lo scatto fotografico nasce, per così dire, dalla lentezza. «Se l'aereo, l'automobile o il treno ci portano rapidamente da un capo all'altro del globo, poi, sul posto, al momento di fotografare, si deve agire con calma. Bisogna adattarsi alla velocità degli esseri umani, degli animali, della vita. Anche se il nostro mondo va molto velocemente, la vita segue un altro ordine di grandezza. E la vita va rispettata, quando la si vuole fotografare» (Salgado, 2019: 18).



1. Il progetto *Genesis*

Da questa opera cresciuta con il respiro della storia e con l'universalità della condizione umana vorrei ritagliare l'ultimo capitolo, l'ultimo grande progetto che Salgado ha dedicato alla terra e alla sua bellezza, *Genesis* (Salgado, 2013). La bellezza, del resto, ha sempre accompagnato la sua produzione, come equilibrio formale e compositivo dell'immagine, che conferisce dignità, solennità ai gesti umani, e conferma l'obiettivo di fondo della sua opera: rendere coscienti, rendere onore alle vittime, agli sfruttati, agli ultimi, ai proletari, ai contadini, ai nativi, ritraendoli sullo sfondo di paesaggi poderosi o di luoghi estremi, che esaltano le loro fatiche e sofferenze, e con ciò il significato delle immagini che li ritraggono. Ma viene da chiedersi perché, dopo aver fotografato così a lungo storie di esseri umani, la terra diventi protagonista.

Perché diventa necessario occuparsene a un certo punto?

E in cosa consiste la bellezza della terra per Salgado?

L'uomo non è meno coinvolto in tutto questo ma lo è, come vedremo, all'interno di un orizzonte più vasto, che ha finito per imporsi come una nuova possibilità, al di là della crudezza e della crudeltà della storia umana.

Qui, vorrei provare a indicare il modo in cui Salgado vuole mostrarci, ancestralmente, la terra, per mettere a confronto il suo sguardo con altre maniere di ritrarla, ormai entrate a far parte della cultura visuale dei nostri giorni. Una di queste maniere ha prodotto una serie di vere e proprie icone terrestri: sono le diverse fotografie della terra prese dallo spazio, a partire dai primi scatti in bianco e nero, scarni ed emozionanti, per arrivare a una foto simbolo che la ritrae come un globo azzurrognolo su sfondo nero², candidandosi a diventare una sorta di *testimonial* del nostro pianeta. Credo sia un confronto istruttivo e gravido di riflessioni.

Cominciamo dalla genesi del progetto *Genesis*, che è di per sé altamente significativa e va brevemente ripercorsa per il suo carattere illuminante.

Dopo l'esperienza sul campo del genocidio etnico in Ruanda dall'aprile al luglio del 1994, e dopo aver documentato le migrazioni forzate di intere popolazioni per motivi bellici o economici, Salgado confessa di essere entrato in una fase di cupo pessimismo; la storia umana, a cui si è esposto sul campo, sembra averlo segnato in tutta la sua tragedia, sovrastandolo come un agglomerato di dolore e crudeltà, senza possibilità di riscatto. «Fino ad allora non avevo immaginato che l'uomo potesse appartenere a una specie così crudele verso se stessa, e non riuscivo ad accettarlo» (Salgado, 2019: 109).

La desolazione si propaga: al trattamento che gli uomini riservano agli uomini è facile accostare quello che la modernizzazione ha riservato alla terra. In questo stato d'animo è pressoché inevitabile che Salgado arrivasse a «constatare quanto gli sconvolgimenti economici, sociali e politici avessero cambiato il pianeta. Gli alberi abbattuti, i paesaggi rovinati, gli ecosistemi distrutti... Ho pensato allora di mettere in piedi un progetto che denunciasse l'inquinamento e la distruzione delle foreste» (*Ibidem*).

² È la foto scattata dall'equipaggio dell'Apollo 17 nel 1972: venne subito battezzata *Blue marble*. Più sotto se ne dirà di più.



Genesis, però, non è la realizzazione di questo progetto concepito in un momento di sfiducia radicale: *Genesis* è il rovescio solare di questo primo sguardo sconcolato, che, dalle vicende umane, si stava dirigendo alla distruzione dell'ambiente. In mezzo c'è qualcosa di folle: l'idea di ripiantare una foresta abbattuta.

Lélia Deluiz Wanick Salgado, moglie di Sebastião, è l'ispiratrice di questa idea, che si affaccia quando i coniugi Salgado, al loro ritorno in Brasile dopo l'amnistia politica promulgata da Lula, accettano di rilevare la fattoria di famiglia, in cui Salgado è nato e cresciuto: la realtà che si trovano di fronte è desolante. Una larga parte della foresta atlantica, compresa quella che faceva parte della proprietà, è stata abbattuta con l'ingresso del Brasile in una economia di mercato³. Con l'aiuto di istituzioni locali, nazionali e internazionali i Salgado ripiantano in pochi anni milioni di piante di trecento specie diverse, fondano l'Istituto Terra, un centro di formazione sulla foresta, e trasformano il terreno della proprietà in riserva privata del patrimonio naturale, sottraendolo a usi agricoli. «Ora la terra è diventata quasi più bella di quando ero bambino – commenta Salgado – e di fronte a questo spettacolo sono rimasto talmente incantato che, nel giro di poco tempo, con Lélia ci siamo detti che dovevamo realizzare un racconto fotografico per mostrare la bellezza del mondo. L'inizio di tutto. Perché ricreando quella foresta stavamo ricreando un ciclo di vita» (Salgado, 2019: 114). È da qui che nasce il progetto *Genesis*, da questa rinascita spettacolare.

La rinascita della foresta, ripiantata da qualche utopista molto attivo, rappresenta una dimostrazione insperata di come le cose possano andare diversamente e, soprattutto, di quanto le energie della natura siano poderose. La natura risponde: può essere oltraggiata, ma ha la forza per ripartire in ogni istante. Dalla denuncia della sua spoliatura si può passare così alla celebrazione della sua bellezza e della sua forza. Qui non conta tanto la reazione psicologica a un evento rigenerante: il cambio di direzione che Salgado imprime al suo desiderio di occuparsi di ambiente e di natura è interessante per la forma di pensiero che viene portata a sostegno dell'impresa. Il processo di allontanamento dalla natura non sembra più irreversibile, anzitutto perché la natura è ancora capace di resistere alla modernizzazione indiscriminata. Invece di intonare un'elegia o un canto tragico davanti alla distruzione dell'ambiente, invece di denunciare per immagini la devastazione del paesaggio, mostrando la bellezza sofferente dei luoghi, si tratta allora di ripartire dalla bellezza trionfante della natura potente, incontaminata, selvaggia. Bisogna contrastare la violenza della modernità con il canto fermo di una natura gloriosa. Che è ancora più che mai presente⁴.

³ La fattoria di famiglia era l'esempio di una economia di sussistenza, in cui la natura non veniva spogliata o sfruttata intensivamente. «Vi abitavano – ricorda Salgado – circa trenta famiglie. Nella fattoria si producevano riso, mais, pomodori, patate e patate dolci, frutta, un po' di latte. E si allevavano maiali e bovini. Funzionava bene. Mio padre era il proprietario e aveva dei dipendenti, ma ciascuno di loro possedeva animali propri e coltivava un po' di terra per nutrire la famiglia. Una parte dei prodotti spettava a mio padre e il resto era per i contadini. Nessuno era ricco, nessuno era povero: una forma di azienda agricola che esisteva in Brasile dall'arrivo dei portoghesi» (Salgado, 2019: 17).

⁴ Nella fase di preparazione del progetto *Genesis*, Salgado ha contattato la *Conservation International* di Washington, «la più grande Ong che tutela le parti vergini del mondo», e ha potuto così realizzare che



Rendere omaggio al pianeta significa allora qualcosa di diverso da una denuncia, pur inevitabile; significa, in primo luogo, riconoscere la nostra appartenenza ad esso, alla sua grandezza e varietà, sapendo che tale appartenenza va condivisa con tutte le specie viventi, animali e vegetali. *Genesis* è un viaggio alla scoperta del mondo non ancora segnato dalla modernità, in cui sono ancora presenti sparuti gruppi di uomini «primitivi»⁵; non è una ricerca nostalgica o disperata delle origini perdute, perché il senso del viaggio è che le origini non sono affatto perdute in maniera definitiva.

I luoghi di questo periplo intorno alla terra durato otto anni, dal 2004 al 2011, si sono trasformati in straordinarie immagini in bianco e nero, in cui la bellezza maestosa della natura la fa da padrona. Salgado non si è convertito al paesaggio; il suo non è un cambiamento di genere fotografico, dal *reportage* alla fotografia di paesaggio. Salgado ha guardato alla vita terrestre nel suo complesso, alle specie animali e alla vegetazione negli *habitat* incontaminati del pianeta, e ha fatto rientrare in questa cornice molti gruppi di indigeni: i *kuikuros*, i *wauras*, i *kamayura*, nel Mato Grosso; gli *zo'è*, nello Stato del Parà in Brasile, i *nenci*, un gruppo etnico siberiano... L'idea stessa di paesaggio è, tutto sommato, impropria per gli scenari fotografati da Salgado: la storia del termine «paesaggio» comincia in Europa tra Quattro e Cinquecento, e reca in se stessa un vincolo strettissimo con la trasformazione che l'agricoltura, cioè il lavoro dell'uomo, ha impresso ai luoghi, rendendo meno aspra e più benevola la terra, rendendo la terra ospitale e abitabile. In *Genesis* non c'è traccia del lavoro trasformativo dell'uomo, che si limita a cacciare e a raccogliere i frutti della terra.

È vero, l'atteggiamento di riverenza nei confronti dell'incontaminato è tanto moderato quanto lo sfruttamento intensivo della natura: «mentre oggi tutti siamo inclini a pensare che la natura sia tanto più bella quanto più è incontaminata, vergine, intatta, per secoli, anzi per millenni, la sola natura apprezzata esteticamente è stata quella segnata dal lavoro umano, vicina, amichevole» (D'Angelo, 2001: 5). Non è un caso che la stessa idea di paesaggio, tanto nella pittura quanto nella percezione estetica del territorio circostante, si affiancasse in origine all'incombenza di un mondo ostile e selvatico appena al di fuori del contado o del giardino: l'effetto del lavoro umano si traduceva in

«circa il 46% del pianeta è ancora incontaminato. Gli esseri umani hanno distrutto una buona metà della Terra, ma l'altra metà, o quasi, è intatta, e questo mi è sembrato fantastico. Una parte della foresta amazzonica, in effetti, è distrutta, ma ne resta comunque il 75%, di cui la gran parte è in Brasile. Ovunque nel mondo si distruggono pezzi della foresta tropicale, ma questo non impedisce che ne sopravviva ancora una buona parte. E poi tutti i luoghi di difficile accesso sono sfuggiti alla distruzione umana, dai deserti alle terre fredde, al Sud come al Nord. Il 99% dell'Antartide è ancora vergine, così come le terre a oltre 3000 metri di altitudine, troppo difficili da sfruttare» (Salgado, 2019: 114-15).

⁵ «Ho visitato alcuni santuari naturali del pianeta in particolare nelle isole», dice Salgado. In *Genesis* troviamo immagini delle Galápagos, del Madagascar, dell'arcipelago delle Mentawai, della Nuova Guinea e della Papuasias occidentale. «Non ho lavorato in Europa, perché praticamente qui non esistono più luoghi incontaminati: l'intervento umano e i danni causati dall'inquinamento si fanno sentire ovunque. In compenso, ho attraversato in lungo e in largo l'Asia, ho percorso l'Himalaya, sono andato tre volte nella Russia asiatica. Ho girato molto anche nell'America del Sud e del Nord. Grazie ai parchi nazionali, gli Stati Uniti hanno conservato un legame molto stretto con il loro ambiente naturale, che sono riusciti a salvaguardare» (Salgado, 2019: 118-19). Altre mete dei suoi soggiorni: Alaska, Amazzonia, Argentina, Cile, Venezuela, l'arcipelago cileno Diego Ramirez, le isole Falkland, le isole Sandwich.



una bellezza variegata e multiforme, nell'alternanza dei campi arati e dei boschi, nella trama dei filari e dei muretti a secco, nelle costruzioni sparse sulle pendici o raggruppate sulle creste delle colline. Tutto questo appartiene a un paesaggio agricolo o pastorale, in ogni caso preindustriale. La ricerca dell'incontaminato, invece, è un effetto compensativo dell'affermazione della civiltà industriale; oggi essa trova nuovo slancio nel fatto che lo stesso mondo agricolo si è in gran parte industrializzato. Il lavoro trasformativo dell'uomo non è più capace di stabilire un rapporto equilibrato con l'ambiente, non è più capace di bellezza. È diventato strapotente.

Salgado è dunque più che mai moderno nel suo slancio verso la bellezza della terra *intatta*, ma non lo è più quando lo sguardo che orienta il suo progetto non si ispira a un bisogno di compensazione o risarcimento in chiave estetica. In questo senso, egli si sporge oltre la modernità e il suo gioco di compensazioni. Tutti noi ci siamo spinti oltre. Di qui l'interesse particolare per il suo modo di riportarci alla terra.

Dopo che il termine «paesaggio» è passato a indicare la porzione di territorio che si offre al colpo d'occhio di una percezione visiva⁶, dopo che il paesaggio può essere associato a una qualsiasi combinazione di elementi nello spazio esterno, purché essa venga raccolta in uno sguardo d'insieme, ecco che si può parlare indifferentemente di paesaggio urbano, rurale, desertico, incontaminato, ecc.: in altri termini, non sentiamo più la matrice di «paese», come ambiente familiare per eccellenza, all'interno del neologismo «paesaggio» e, usando accezioni diverse dello stesso termine, ci è facile passare dalla percezione di un territorio alla sua raffigurazione, alla sua immagine. Paesaggio è tanto la *percezione* quanto l'*immagine* di uno spazio. In questo senso generico, potremmo definire paesaggi anche gli scenari percettivi che Salgado traduce in immagini fotografiche in bianco e nero.

Tuttavia, nell'accezione percettiva di «paesaggio» resta dominante l'idea della veduta, dello scorcio, del punto di vista percettivo, che spesso si ritrova anche nelle immagini corrispondenti. *Genesis* ci restituisce invece il primato dell'oggetto visivo, di ciò che si impone allo sguardo e glissa sulla rilevanza del punto di osservazione o della percezione. Anche per questo è preferibile parlare di *terra* e non di paesaggi per tutte le immagini di *Genesis*. Questa terra non sembra coincidere con le sole terre emerse del pianeta: stranamente, in queste immagini, anche il mare e il cielo sembrano appartenere alla terra.

La terra di *Genesis* ci appare come l'insieme di ciò che si trova sulla sua superficie e al di sopra di essa, in aria; è un insieme di terra e cielo. Non c'è invece alcun interesse a mostrarla come il *pianeta* Terra, come un oggetto che orbita nello spazio e che appartiene al sistema solare. La vita stessa sembra appartenere alla terraferma, anche

⁶ Tra Quattro e Cinquecento, il termine «paesaggio», inteso come *riproduzione pittorica* di un territorio, nasce o come un neologismo a partire da «paese» (il caso del francese: *paysage* da *pays*) o come una nuova accezione del preesistente «paesaggio», inteso originariamente solo come territorio, landa, contrada (il caso del tedesco *landschaft*). Si può dire perciò «che in tutte le lingue europee nasce o si produce per specializzazione un termine che indica la riproduzione pittorica di una porzione di territorio; successivamente, e proprio a partire da questo secondo impiego, nascerà il senso di "paesaggio" come territorio attualmente percepibile con lo sguardo» (D'Angelo, 2001: 20-21). Si veda anche Milani (2005: 9).



se ovviamente non è così. Il fulcro dell'esperienza visiva che *Genesis* ci consente di fare è costituito dalla superficie terrestre, e primariamente dalla terra su cui si cammina e in cui cresce la vegetazione. Anche le immagini che ritraggono le acque dei poli non sembrano chiamate a illustrare la vastità a perdita d'occhio dei mari o degli oceani; sono acque per lo più a ridosso della riva o tra due sponde. Anche l'acqua sembra appartenere alla terra, standole attorno.

Salgado ha volato in mongolfiera, si è servito di imbarcazioni, ma è come se ogni soluzione adottata avesse il solo scopo di mostrarci meglio la terra su cui gli uccelli si posano, e sulla quale gli animali anfibi si recano di tanto in tanto, uscendo dal mare o dai fiumi; e in cui tutti gli altri animali camminano o si muovono. Non è un viaggio didascalico nei vari regni della natura. Non si è spinto, per motivi comprensibili, nella profondità dei mari né si è allontanato più di tanto dalla superficie terrestre, volando. Di essa, ha voluto restituire i corrugamenti più vistosi: ce l'ha mostrata spesso come una superficie aspra, impraticabile, irregolare, squarciata dalle forze che si agitano al suo interno. Per lui tutto ruota attorno a questa crosta solida, cosparsa di acque e ricoperta dal cielo. Un tutt'uno.

2. La terra “vista” dallo spazio

Vorrei introdurre ora un diversivo, che spero possa fornire però una sponda utile alle considerazioni svolte sin qui. Come già anticipato, si tratta delle fotografie della terra scattate dallo spazio, in cui la terra non viene semplicemente ripresa dall'alto, a perpendicolo, e ridotta a una sorta di tappeto, ma appare come un globo circondato dallo spazio scuro, ben diverso dal cielo in cui vediamo da quaggiù i corpi cosiddetti «celesti».

Cosa può dirci questo tipo di immagini?

Cosa può dirci il confronto con il progetto *Genesis* di Salgado, che vuole mostrarci la terra come un luogo in cui la vita si dirama in mille direzioni, tutte fra loro connesse?

Salgado ci vuole parlare di qualcosa di cui facciamo parte, ma che è anche incomparabilmente più grande e più potente di noi. Una grandiosa riserva di vitalità.

Queste foto dallo spazio non sono come le foto di altri pianeti visti attraverso le lenti dei telescopi terrestri o come le immagini del cosmo inviate a terra dalle sonde che abbiamo lanciato nello spazio: sono le foto di «casa nostra» scattate da un altrove, anche se perfettamente identificabile e raggiungibile. Non ritraggono parti della volta celeste che possiamo conoscere sempre più e sempre meglio da quaggiù, a casa nostra: ritraggono invece casa nostra da luoghi siderali, i soli da cui si può vederla tutta intera. In queste foto, la terra è un piccolo globo ripreso da molto lontano. Quanto più la terra appare minuscola, tanto più appaiono grandi, per contrasto, il sapere scientifico e il potere scientifico-tecnologico che hanno reso possibili quelle immagini. A loro modo, esse sono una celebrazione della forza umana, che ha saputo spingersi così lontano senza perdersi nel nulla, accumulando anzi sulla terra un nuovo arsenale di risorse e di possibilità conoscitive da mettere a frutto in spazi extraterrestri.



Ritraggono la terra, ma di fatto parlano dell'uomo, queste foto. Rappresentano quasi il controcanto delle parole di Kant, quando affermava che due cose, sopra tutte, suscitano ammirazione: «il cielo stellato sopra di me e la legge morale in me» (Kant, 1997: 353). Ora anche i voli in quel cielo stellato sembrano riempirci di ammirazione, se non altro perché stiamo ridimensionando la madre terra. Sono la prova che possiamo liberarci della sua forza di gravità, della calamita che ci tiene con i piedi per terra. Sono dunque immagini cariche di una retorica implicita molto potente: sono lo specchio che può finalmente riflettere e accogliere al suo interno «tutta» la terra, uno specchio che le viene offerto dall'uomo. Oggi potremmo anche guardarle come i tanti *selfie* che la terra ha potuto scattarsi grazie all'ingegno della creatura più intraprendente e temeraria che sia mai venuta al mondo.

Tra le tante fotografie di questo tipo, ormai facilmente disponibili sul web, ne segnaliamo solo alcune, che hanno fatto epoca più di altre: la prima è una foto in bianco e nero scattata il 23 agosto del 1966 dalla stazione Lunar orbiter, orbitante appunto attorno alla luna. Vi si scorge una porzione della luna in primo piano e, sullo sfondo, la «mezzaluna» (*sic*) della terra⁷. La seconda, anch'essa in bianco e nero, ritrae il cosiddetto «sorgere della terra» all'orizzonte della luna⁸. La terza infine, divenuta una vera e propria icona, è una foto a colori del 1972: in essa la terra non è più vista insieme a una porzione della luna, ma campeggia da sola su uno sfondo nero, perfettamente centrata rispetto ai bordi dell'immagine. Ha ricevuto anche un nome corrispondente all'aspetto di ciò che ritrae: *Blue marble*.

Queste foto appartengono ai tempi eroici delle imprese spaziali e oggi non fanno più l'effetto che hanno prodotto allora: l'ultima di queste, però, merita un'attenzione supplementare, perché ne esiste anche una versione più recente (2012), che ci permette di affiancarla più facilmente alla terra di Salgado per ragioni se non altro cronologiche. Lo faremo tra poco.

Prima riflettiamo ancora un po' sul *senso* che queste fotografie dallo spazio portano con sé. A seconda di chi le guarda, possono procurare una sorta di ammirazione per le capacità prometeiche dell'umanità, uno stupore per la visione (allora) del tutto inedita che ci consentono di avere oppure uno smarrimento misto a paura, come quello testimoniato da Heidegger, per il fatto di documentare plasticamente l'abbandono della terra. In quest'ultima reazione si può sentire l'eco aggiornata di

⁷ Presumibilmente, alla serie di foto di cui questa fa parte si è riferito Heidegger durante l'intervista a *Der Spiegel* del 23 settembre 1966. Rivolgendosi al suo interlocutore, Heidegger affermava: « [c]he tutto funzioni: ecco ciò che sgomenta, e sgomenta ancor più il fatto che questo funzionare si espande sempre più, e che la tecnica strappa progressivamente l'uomo alla terra e lo sradica. Non so se lei si sia spaventato, io sì, quando ho visto recentemente le fotografie della terra scattate dalla luna. Non abbiamo bisogno di bombe atomiche; l'uomo è già sradicato. Noi viviamo in rapporti esclusivamente tecnici; non è più la terra quella su cui l'uomo oggi vive». Come è noto, questa intervista fu rilasciata da Heidegger alla condizione che venisse pubblicata soltanto dopo la sua morte: *Solo un dio può ancora salvarci* è il titolo che le fu assegnato al momento della pubblicazione (1976), utilizzando una frase che Heidegger aveva pronunciato nel corso dell'intervista stessa (Heidegger, 1978: 17).

⁸ Fu scattata il 24 dicembre del 1968 da Frank Borman, comandante della spedizione Apollo 8, qualche mese prima dello storico allunaggio dell'Apollo 11 (20 luglio 1969).



un *topos* antichissimo, quello che da Esiodo in poi vede nel mare l'elemento del pericolo e della mostruosità, e nella navigazione la ricerca incontenibile della ricchezza e del superfluo rispetto a ciò che la terraferma può dare, certo a costo di molte fatiche ma in tutta sicurezza⁹. Anche per lo spazio si tratta in fondo di «navigazione», ben più che nel caso dei voli aerei da un punto all'altro del pianeta¹⁰.

Nella figura del «naufragio con spettatore» quest'ultimo sta sulla terraferma: lo sguardo dal mare verso terra non sembra godere di alcun privilegio rispetto allo sguardo da terra. Con le immagini della terra dallo spazio *sembra* invece di assistere a un rovesciamento dell'esperienza ordinaria: in esse si «vede» la terra, per così dire, in cielo, per di più in un «cielo» nero (continuiamo a chiamarlo così per partito preso); e tutto ciò non *sembra* dipendere da una semplice sostituzione. Non c'è bisogno di una nuova terra da cui vedere la vecchia, non c'è bisogno di una nuova madrepatria. Siamo ormai capaci di guardare la terra e tutto il resto da uno spazio vuoto, in cui riusciamo a muoverci stando all'interno di una navicella, o affidando le riprese e gli scatti a un satellite orbitante.

Si tratta di un allargamento della nostra esperienza percettiva? Certamente sì, se consideriamo le fotografie come immagini *trasparenti*. Per alcuni teorici, la fotografia non sarebbe «soltanto un mezzo per creare nuove immagini», perché sarebbe «soprattutto uno strumento tecnico che ci consente un nuovo modo di vedere» (Spinicci, 2008: 61). La percezione e la riproduzione fotografica sono accomunate da un nesso causale con l'oggetto visto/fotografato, e ciò sarebbe sufficiente a sostenere che le fotografie ci forniscono una *percezione indiretta* di ciò che in un certo momento si è trovato davanti all'obiettivo. Guardando le foto della terra dallo spazio è come se, in un certo senso, la vedessimo anche noi da lì: un'immagine del genere sarebbe dunque capace di strapparci alla terra in un senso non solo metaforico. Ci sono però delle ottime ragioni per dubitare di questa conclusione¹¹. E per ridimensionare la portata esperienziale di queste foto, anche se non il loro valore simbolico e culturale.

Per dire di «vedere» la terra in una foto ripresa dallo spazio, considerando l'immagine come una percezione indiretta, si deve rinunciare a considerare essenziale per la percezione il fatto di darsi «all'interno di un'esperienza egocentrica, di un decorso percettivo che varia al variare della posizione della soggettività e che situa ogni singola scena esperita rispetto al mio qui e al mio ora» (Spinicci, 2008: 64). Non serve appellarsi all'idea che l'immagine fotografica corrisponderebbe a un frammento isolato del

⁹ Si veda Blumenberg (1979: 11 ss.).

¹⁰ Per questi si parla certamente di «pilota» (che origina da «timoniere»), di sbarco e di imbarco dei passeggeri, etc., ma i termini primari sono legati all'aria (volo, aereo, aeroplano). Nel gergo delle missioni spaziali, anch'esso composito, restano invece centrali e prevalenti i termini dell'andare per mare: astronauta, cosmonauta, navetta, navicella, sbarco. Questo almeno finora; è notizia del 19 aprile 2021 che il primo «volo» controllato compiuto da un drone (*Ingenuity*) si è concluso felicemente con un «atterraggio» su Marte...

¹¹ Spinicci discute a fondo la tesi della *trasparenza* delle fotografie prendendo in esame le argomentazioni addotte, tra gli altri, da Kendall Walton; costui sembra individuare il carattere essenziale della percezione nel «contatto causale che, quando vediamo qualcosa, si instaura tra noi e la cosa stessa» (Spinicci, 2008: 63).



decorso percettivo: il punto è che questo decorso non è formato da immagini connesse tra loro, e questo perché anche in una percezione statica di un oggetto statico, in cui potremmo sforzarci di vedere l'equivalente di un'immagine fissa, sono presenti *attese e funzioni di contesto*, che vengono tagliate fuori dall'immagine, da ogni forma di immagine. In essa non «vediamo» una cosa *percepita indirettamente*, ma soltanto una cosa *raffigurata*.

Se svincoliamo la percezione dalla soggettività di un soggetto situato, possiamo anche dire di vedere la terra in una foto scattata da un satellite o da un astronauta; ma sarebbe come dire che vediamo «qualcosa che così apparendo non si situa affatto nello spazio e nel tempo *rispetto a me*» (Spinicci, 2008: 67). Cosa che è invece il tratto essenziale della percezione. Si può quindi concludere, con buone ragioni, che la fotografia non allarga la nostra esperienza percettiva, ma ci fornisce «solo» delle immagini, certamente molto particolari.

Resta la portata simbolica di quelle foto e il loro valore di documento: esse significano che qualcosa o qualcuno è stato *effettivamente lì* per poterle scattare, anche se noi che le guardiamo, non per questo veniamo trascinati per magia in quei luoghi siderali. Restano comunque fondamentali per la nostra storia. La prima versione di Blue marble (1972), ad esempio, finì all'epoca sulle prime pagine di tutti i giornali, e ancora oggi possiamo trovarla stampata sulle copertine di atlanti o enciclopedie. Quella foto, effettivamente scattata da un astronauta (Jack Schmitt), poté essere considerata all'epoca come un «manifesto per una giustizia globale», come la dimostrazione plastica che la terra è una, e come un appello silenzioso a che tutti noi ci sentissimo uniti per il semplice fatto di abitarla. La terra come un Tutto, che dovrebbe ispirarci nello sforzo di unificare i nostri sforzi di convivenza e di rispetto per il pianeta. In quella versione così rotonda, inoltre, a detta di molti la terra appariva *bella* (Mirzoeff, 2015: 4)¹².

¹² In quella foto si potevano riconoscere distintamente l'Antartide, il continente africano e la penisola arabica. Nel 2012 è stata ottenuta però una seconda versione di Blue marble, molto meno nota della precedente, anche se non meno interessante per le intenzioni che la ispirano, e per il significato connesso alla tecnica utilizzata dalla Nasa per metterla a punto. Questa Blue marble, infatti, è il risultato dell'assemblaggio di «una serie di immagini digitali prodotte da un satellite», molto più vicino alla terra di quanto lo fosse la navetta dell'Apollo 17 al momento dello scatto. Dalla distanza di quel satellite la terra non può entrare tutta intera nell'inquadratura. Al momento dello scatto, Jack Schmitt ebbe anche la fortuna di poterla fotografare con il sole alle spalle, come da manuale. La fortuna non ha invece alcuna peso nella Blue marble del 2012, per cui non sorprende che essa mostri non più l'Africa, ma l'America centrale e *settentrionale* (Mirzoeff, 2015: 8-9). È un'immagine del tutto costruita: una postfotografia. Per Mirzoeff si tratta di una «buona metafora per come il mondo viene visualizzato oggi. Assembliamo il mondo a partire da singoli pezzi, e assumiamo che ciò che vediamo sia coerente ed equivalente alla realtà. Salvo poi scoprire che non è così» (Mirzoeff, 2008: 10).



3. La bellezza terrestre per Salgado

Le immagini che abbiamo appena finito di considerare fanno parte della comunicazione pubblica; sono foto ufficiali, a suo tempo prodotte e distribuite su scala planetaria da un ente spaziale come la Nasa. Sono state degli eventi mediatici, e ancora oggi conservano l'aura della «prima volta». Sono tante cose; anche una dimostrazione di forza con tanto di marchio di fabbrica. La *seconda* versione di Blue marble lo dichiara apertamente.

Torniamo dunque a Salgado dopo questo intermezzo. Emergerà ancora meglio, spero, il senso del suo progetto. Per lui, l'abbandono del nostro pianeta consiste non tanto nel volo spaziale, ma nell'urbanizzazione dilagante: la città è l'altro pianeta in cui ci siamo trasferiti¹³. Il viaggio descritto da *Genesi* va nella direzione opposta. Il poderoso volume fotografico, che resta al di là delle molteplici mostre in cui il progetto è stato illustrato via via e a cose fatte, è articolato in cinque capitoli, a cui corrispondono diversi ambienti naturali: l'intento dell'opera ha fatto sì che alcuni continenti venissero tralasciati, come ad esempio l'Europa e, un po' a sorpresa, l'Australia. Il programma di Salgado non è enciclopedico o sistematico in senso stretto, pur essendo meditato nei minimi dettagli; del resto, le titolazioni dei suoi capitoli non si rifanno ai continenti (unica eccezione l'Africa). Non si guarda alla terra sulla base della nomenclatura geografica. Né si tiene conto dei territori nazionali. Si parte così dal *Pianeta Sud*, si passa attraverso i *Santuari* (i luoghi eletti della biodiversità), l'*Africa*, le *Terre del Nord*, e si arriva all'*Amazzonia* e al *Pantanal*. Le terre di Salgado. Una specie di percorso circolare che parte da Sud e torna a Sud, compiuto nell'arco di otto anni in maniera non lineare, perché le varie escursioni non riflettono l'ordine dei singoli capitoli. C'è dunque un senso di marcia che governa il percorso visivo di *Genesi*, ma non riflette l'andamento zigzagante dei viaggi compiuti da Salgado.

La terra e la genesi, dunque. L'origine o le origini della vita sulla terra e la diversificazione delle specie, tutte unite dalla stessa origine. Salgado si è recato dove l'origine è più vicina, dove si sente ancora l'unità tra uomo, animali, piante. Non solo la scelta delle cose raffigurate risente di questo filtro, anche il modo di raffigurarle visivamente. A cominciare dall'uso che egli fa del bianco e nero. Salgado non associa ai luoghi incontaminati un'idea di purezza visiva: il ritorno alla natura non si traduce nell'assenza di filtri, nella ricerca di una fotografia pura, diretta, nitida. È difficile trovare un nero e ancora di più un bianco candido: la scala che va dal chiaro allo scuro è come ristretta in una gamma intermedia, dove domina un impasto di chiarori lattiginosi e di oscurità fonde, ma più brune che nere. È come se il suo modo di intendere la terra come un tutto abbia un preciso correlato nell'impasto visivo delle sue immagini. I contrasti sono potenti, la luce non è mai tersa o cristallina, la forza della vita è drammatica ma coinvolge e amalgama sempre tutto quanto, lande, uomini, animali. Non c'è alcun

¹³ «*Genesi* mi ha fatto prendere coscienza che a forza di allontanarci dalla natura per via dell'urbanizzazione siamo diventati degli animali molto complicati, e che diventando estranei al pianeta diventiamo estranei a noi stessi. [...] Mi piacerebbe far capire che la soluzione al pericolo che corrono gli uomini e ogni specie del pianeta non consiste nel tornare indietro ma nel tornare alla natura» (Salgado, 2019: 169).



esotismo nello sguardo che ritrae la natura lussureggiante o gli indigeni: non c'è mai voyeurismo o distacco da entomologo. Le immagini diventano più «pulite» solo nei primi piani di esseri umani ritratti in interni, davanti a sfondi neutri, isolati dal resto.

Almeno due fotografie meritano una descrizione *ad hoc*, per chiudere¹⁴: stanno, non a caso, sulla prima e sulla quarta pagina della sovraccoperta del volume, oltre che al suo interno come foto di apertura di altrettanti capitoli: *Terre del Nord* e *Santuari* (Salgado, 2013: 323, 121).

La prima immagine è stata scattata nella zona orientale dei monti Brooks, in Alaska. Ha un che di primigenio: ritrae dall'alto un vallone, in cui scende un corso d'acqua che risplende come una sottile striscia di carta argentata, assieme ai rivoli laterali che vi confluiscono. Il fondo valle è disteso, i monti che lo fiancheggiano sono spogli, appuntiti, i fianchi che rivolgono alla vallata riflettono la luce come la superficie di giganteschi minerali. La catena montuosa degrada verso l'angolo superiore sinistro della foto, dove un fascio di luce, che esce da una nube densa e scura, colpisce il corso d'acqua, provocando un riverbero diffuso. A questo punto tutta la scena cambia di segno: la striscia d'acqua sembra sgorgare dalla luce, e invertire il suo corso, che adesso vediamo risalire verso l'alto delle montagne.

La seconda viene descritta da Salgado: è la foto della zampa anteriore di una iguana marina delle Galápagos, in cui «improvvisamente – dice Salgado – ho visto la mano di un guerriero del Medio Evo. Le sue squame mi hanno fatto pensare a una giubba di maglia di ferro, sotto la quale ho visto dita simili alle mie. Allora mi sono detto che questa iguana è mio cugino» (Salgado 2019: 120).

Riferimenti bibliografici / References

- Blumenberg H., *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1979.
- Boehm G., *La descrizione dell'immagine. Sui confini tra immagine e linguaggio*, in Boehm G., *La svolta iconica*, Meltemi, Roma, 2009, pp.187-212.
- Caujolle C., *Alla luce della storia. Introduzione a FotoNote. Sebastião Salgado*, Contrasto, 2, Roma, 2004.
- D'Angelo P., *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari, 2001.
- FotoNote, *Sebastião Salgado*, Contrasto, 2, Roma, 2004.
- Heidegger M., *Solo un dio può ancora salvarci*, «Metaphorein», 2, 1978, pp.5-23.
- Kant I., *Critica della ragion pratica*, Laterza, Roma-Bari, 1997.
- Milani R., *Il paesaggio è un'avventura. Invito al piacere di viaggiare e di guardare*, Feltrinelli, Milano, 2005.
- Mirzoeff N., *How to See the World*, Penguin Random House, UK, 2015.

¹⁴ La descrizione delle immagini, pratica antica oggi caduta in disuso, può avere finalità diverse, ma conserva un ruolo fondamentale se riesce a cogliere e nominare il dinamismo che scaturisce dai contrasti visivi (Boehm, 2009: 204).



Salgado S. (con I. Francq), *Dalla mia Terra alla Terra*, Contrasto, Roma, 2019.

Salgado S., *Genesis*, Taschen, Köln, 2013.

Spinicci P., *Simile alle ombre e al sogno. La filosofia dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.

Ricevuto: 17/02/2021

Accettato: 20/05/2021

