

Geografia d'autore

Ennery Taramelli

(Docente di Storia dell'Arte all'Accademia di Belle Arti di Napoli)

1. L'orizzonte del post-urbano

Desidero innanzitutto ringraziare il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, la Provincia di Salerno e la Soprintendenza di Salerno e di Avellino per aver deciso di dedicare una giornata di studio al complesso rapporto fra la fotografia italiana contemporanea e il paesaggio.

Devo dire che ho riflettuto sulle diverse modalità di questa mia relazione e mi è parso opportuno rileggere la vicenda, ormai ventennale, di alcuni autori della fotografia italiana che hanno eletto il paesaggio come orizzonte privilegiato del loro sguardo, alla luce della vicenda in atto che riguarda il mutamento del paesaggio e del territorio italiano.

Che questo tema sia attualmente oggetto di un'attenzione precisa non solo da parte degli addetti ai lavori (architetti, urbanisti, sociologi, antropologi) ma anche da parte di realtà politiche lo dimostra un programma di ricerca avviato due anni fa dalla Direzione Generale del Coordinamento Territoriale del Ministero dei Lavori Pubblici. Finalità specifica di questo programma, denominato "programma di ricerca Itaten", è l'istituzione di un "Osservatorio permanente sulle trasformazioni territoriali".

Gli esiti di questa ricerca, cui hanno contribuito numerose Università, sono stati raccolti in due volumi, editi da Laterza, col titolo, *Le forme del territorio italiano. Temi e immagini del mutamento*.

Curata da urbanisti, architetti, sociologi, questa pubblicazione ha avuto il merito di fare il punto sulla vicenda del territorio italiano, a partire dal mutamento importante, quasi una rottura epocale, segnato dal passaggio dall'universo urbano all'universo del post-urbano. Con il termine di post-urbano si designa la mutazione di scala dell'artificio urbano che ha esteso il suo circuito di reti, di maglie, di infrastrutture

all'intero territorio.

Sintomo inequivocabile dell'accelerazione galoppante delle tecnologie di comunicazione e dei trasporti, il fenomeno del post-urbano ha avuto ed ha come contraccolpo quello di trasformare città e territorio in un totale paesaggio della dispersione, inscrivibile all'interno di una mappa planetaria.

Un'immagine che, a detta degli studiosi del programma Itaten, rappresenta efficacemente questo fenomeno della dispersione a scala territoriale, è l'immagine notturna della nostra penisola, ripresa da una stazione satellitare e teletrasmessa a una stazione di postazione terrestre.

Annoverabile fra le tecniche di rilevazione cartografica, quest'immagine satellitare, resa possibile dalle nuove tecnologie di memoria di sintesi artificiale, non smentisce il potere da sempre accordato all'arte cartografica di restituire in un'immagine in miniatura la forma dello spazio visibile, e di riflettere, come in uno specchio, il disegno segreto che presiede all'ordine della realtà.

Quel che si profila nello specchio di quest'immagine, è infatti un inarrestabile processo di dispersione, frammentazione e molecolarizzazione dell'attuale territorio, ad esclusione di alcune aree geografiche che rivelano densi agglutinamenti, ben distinguibili tanto per la loro natura quanto per la loro estensione nello spazio.

Un *continuum* fluorescente disegna infatti il triangolo industriale della pianura padana, e le macroubanizzazione di Roma e Napoli, mettendo bene in rilievo il mutamento di scala dei segni dell'urbanizzazione che nella loro diffusione inarrestabile hanno esteso al territorio il sistema di reti della realtà metropolitana fino a renderlo simile alla perenne luce fosforescente di un *palm screen*.

Contrapposto a questo agglutinamento territoriale esiste il punteggiamento luminoso del resto della penisola, che testimonia la presenza di ambienti insediativi locali che finiscono per decidere la fisionomia attuale del nostro territorio.

Accanto alle macroubanizzazioni e alle metropoli reticolari esiste, ed è questo un dato determinante della fisionomia attuale della nostra penisola, il tessuto insediativo di luoghi e identità territoriali che scritti e riscritti dalle pratiche degli uomini che la abitano sembrano capaci di attraversare il tempo in una continua reinvenzione delle pratiche d'uso che non ne abolisce la fisionomia tradizionale. Piuttosto, al vaglio di un'analisi di questi ultimi vent'anni, si può dire che sia stato proprio questo mobile palinsesto di piccole identità territoriali, esterne alle grandi aree metropolitane, ad aver rivelato un'insospettata vitalità nel modificare l'aspetto complessivo del territorio. Città medie e città piccole, contesti locali e città d'arte, un caleidoscopio di micropaesi e microregioni hanno assunto una posizione di deciso protagonismo che ha incrinato la posizione privilegiata della centralità metropolitana.

Di fatto, a contraddistinguere l'orizzonte del post-urbano, è una cultura della molteplicità che pone in gioco tanto l'Italia delle megalopoli, quanto l'Italia minore.

Ma come conoscere e interpretare questo fenomeno *in fieri* ?

Di certo non attraverso sistemi astratti; non attraverso parametri statistici, valutazione econometriche e grafici; e neppure affidandosi a una memoria di sintesi artificiale come le riprese satellitari.

La strategia di rilevazione proposta dai ricercatori del programma Itaten è difatti una strategia dell'osservazione affidata a una pratica della percorrenza.

Rilevare il mutamento del territorio italiano, all'interno del fenomeno del post-urbano, per i ricercatori del programma Itaten, significa infatti fare sopralluoghi, passeggiare, percorrere e persino andare a piedi.

In questa strategia di osservazione non mancano riferimenti a altri paesi europei; alla Francia in particolare che già da tempo ha affidato la conoscenza

dell'identità territoriale a pratiche di osservazione sul luogo.

Da Braudel a Augoyard a Michel De Certeau, i loro lavori bene mettono in rilievo questa possibilità di conoscere l'habitat territoriale attraverso una retorica dei percorsi, che è una creazione mentale, supportata da passeggiate.

Ed è in questa strategia conoscitiva che unifica l'andare a piedi con il gesto mentale legato al guardare, che si muovono i ricercatori del programma Itaten.

In quanto creazione mentale, la pratica dei luoghi trova la sua ragione d'essere in quella che Bernardo Secchi definisce l'ansia descrittiva:

Il bisogno di tornare a descrivere ciò che nella città e nel territorio si vede, si tocca e si ascolta, trova il suo fondamento nel dubbio: il dubbio di non vedere ciò che stiamo guardando.¹

Su questo terreno fertile del dubbio, che significa accordare alla vista la possibilità di porsi come strumento privilegiato di conoscenza, credo che sia possibile decidere l'accordo sostanziale fra scienze geografiche e la fotografia d'autore di questi ultimi vent'anni.

Prima ancora che l'ansia descrittiva diventasse un bisogno degli studiosi delle discipline geografiche nei tempi recenti, essa ha costituito un punto di riferimento obbligato per alcuni scrittori, come Italo Calvino, ma soprattutto per i fotografi di paesaggio già all'inizio degli anni '80. Mi sembra quindi doveroso, proprio per definire il ruolo anticipatore della fotografia d'autore nel decidere l'immagine del mutamento, prendere le mosse da un episodio, ormai storico, che ha segnato l'avvio della fotografia italiana di paesaggio.

2. "Viaggio in Italia": lo sguardo *à rebours*

Nel 1984, una mostra e un libro, dal titolo *Viaggio in Italia*, segnava l'avvio dell'avventura della fotografia italiana contemporanea.

Nonostante il titolo, di goethiana memoria, le immagini esposte in mostra e in parte raccolte nel libro, dischiudevano l'orizzonte di un paesaggio italiano che di certo non possedeva più il fascino di natura incontaminata, come "da primo giorno della

creazione", che aveva incantato i viaggiatori del Grand Tour.

Il viaggio dello sguardo della fotografia si snodava in un paesaggio dove i segni della natura e della storia convivevano con i grandi segni dell'artificio urbano.

Una breve nota, stampata nella retrocopertina del libro, spiegava le ragioni di poetica che aveva dato il via a questo viaggio dal Nord al Sud della penisola.

*Viaggio in Italia - vi si leggeva - nasce dalla necessità di compiere un viaggio nel nuovo della fotografia italiana, e in particolare per vedere come una generazione di fotografi ha rivolto lo sguardo sulla realtà e il paesaggio che ci sta intorno. Le opere degli autori spostano l'attenzione della fotografia alla cultura quotidiana dell'Italia d'oggi. In queste fotografie... gli uomini parlano meno con il loro volto e più con gli oggetti che li circondano, con l'ambiente in cui vivono. L'intenzione è ricomporre l'immagine di un luogo, e antropologico e geografico. Il viaggio è così ricerca e possibilità di attivare una conoscenza che non è una fredda categoria di una scienza, ma avventura del pensiero e dello sguardo.*²

A firmare questo programma di poetica era Luigi Ghirri, divenuto il portavoce di una nuova generazione di fotografi che parevano voler raccogliere la sfida di una visione capace di dar forma al nuovo paesaggio della contemporaneità.

Dirà ancora Ghirri:

*Per "nuovo paesaggio" non si intendeva il cambiamento di un fondale, il gesto semplicistico di spostare l'attenzione da una realtà a un'altra... Piuttosto, si trattava di raccogliere la sfida della contemporaneità e del presente.*³

Disdegnando gli itinerari monumentali e le grandi reti di traffico - le autostrade, i viadotti - il viaggio di questi *voyeurs/voyageurs* si avventura in un paesaggio che nulla ha a che fare con l'oleografia cartolina del "Bel Paese" o con gli scenari abbacinati dalla vertigine cinematografica del moderno. Strade asfaltate fuori mano, sentieri rurali, vedute anonime della periferia metropolitana e di città, piccole e grandi, scorci di vita quotidiani rintracciati al di là delle mura di cinta delle città storiche: questi i luoghi di un'Italia minore che inquadrati e fissati nella cornice del fotogramma, configurano l'orizzonte di un

paesaggio che vive in una dimensione di "tempo sospeso". Figure, luoghi, oggetti sono là, nell'intemporale presenza d'un presente che è davvero un fuor-di-luogo.

La cancellazione pressoché totale della figura umana contribuisce a creare questa dimensione di altrove, temporale e spaziale. Vuote e deserte queste immagini danno forma a una visione del mondo che rinvia al passato remoto delle origini della fotografia, quando i lunghi tempi di esposizione cancellavano dall'immagine ogni segno di vita e di movimento per lasciare sussistere soltanto oggetti fissi e inanimati.

A rischiarare il senso di queste immagini, potrebbe valere il commento scritto da Walter Benjamin sulla Parigi, fotografata ai primi del '900, da Eugène Atget: *questi luoghi non sono solitari, bensì privi di animazione; in queste immagini la città è deserta come un appartamento che non ha ancora trovato gli inquilini nuovi. Sono queste le opere in cui si prefigura la provvidenziale estraneazione tra il mondo circostante e l'uomo.*⁴

3. Lo statuto d'autore della fotografia italiana

Vuoto e solitudine. Singolare a dirsi, il viaggio nel 'nuovo' del paesaggio contemporaneo finisce per coincidere con un viaggio *à rebours*, alle origini stesse dell'invenzione della fotografia.

Questa scelta, quasi istintiva per i giovani autori, era la conferma di un nuovo orizzonte dello sguardo, in chiave fenomenologica ed esistenziale, inaugurato da Ugo Mulas e Luigi Ghirri.

A partire dagli anni '70, la ricerca di questi due autori libera definitivamente la fotografia italiana dall'*impasse* culturale della "prassi e del mestiere dell'occhio", conferendole una dignità e uno statuto d'autore che lega a doppio filo la riflessione del *medium*, chiamato fotografia, a una istanza etica e conoscitiva della società contemporanea.

Nonostante lo scarto generazionale, l'autore delle *Verifiche* e l'autore di *Topografia e Iconografia*, trovano un loro intimo accordo nella consapevolezza, critica e analitica, che assumono nei confronti della scrittura fotografica.

Prendendo le mosse dal gesto di riduzione fenomenologica, l'esperienza delle *Verifiche*

rischiara l'orizzonte di una ricerca votata alla conquista di una dimensione esistenziale, che prende avvio dal viaggio, pervaso da un brivido di stupore, alle origini dell'invenzione.

Scrivendo Mulas a commento dell'*Omaggio a Niépce*, la prima foto che apre la sequenza delle *Verifiche per la fotografia che ho intitolato "Omaggio a Niépce"* ho ripreso a leggere libri di storia di fotografia, soprattutto sulle origini. In questi scritti ciò che risalta è lo stupore di aver trovato finalmente il modo di sganciare la mano dell'uomo dall'operazione creativa.⁵

Ritrovare questo stesso stupore, connesso al momento dell'invenzione della fotografia, costituisce una costante, rivendicata dalla ricerca d'autore di Luigi Ghirri. L'idea del fantastico come punto focale del suo lavoro è indissociabile dal recupero di quel grado zero della visione che si ricollega al momento della scoperta della fotografia.

Secondo Ghirri, la sua visione rinnova il sogno di ridare vita mediante la luce al mondo di fuori. E attraverso lo strano groviglio di ragioni e misteri della natura, alchimie chimiche, leggi dell'ottica e della fisica, ripetere l'evento di dare al nostro sguardo sul mondo un altro sguardo successivo⁶. La scelta del magico giocattolo chiamato fotografia diventa così il punto di partenza per reinventare una percezione del mondo da contrapporre alla percezione standardizzata e stereotipata dei linguaggi della comunicazione di massa.

Rifletteva Mulas a questo proposito: *gli occhi, questo magico punto di incontro tra noi e il mondo, non si trovano più a fare i conti con questo mondo, con la realtà, con la natura; vediamo sempre più con gli occhi degli altri e... si finisce col rinunciare alla propria vista che ci pare così povera rispetto a quella elaborata da migliaia di specialisti della comunicazione visiva. A poco a poco il mondo non è più cielo, terra, fuoco, acqua: è carta stampata, fantasmi evocati da macchine sempre più perfette e suadenti⁷.*

Sottrarre lo sguardo all'opacità di un mondo interamente scivolato dalla parte dell'Immagine, diverrà una costante della fotografia d'autore degli anni '80. Ricondere la visione alla sua dimensione fenomenologica vorrà dire definire le ragioni

dell'artificio chiamato fotografia, non solo nelle sue valenze linguistiche e percettive, ma secondo modalità che unificano l'atto del vedere con l'apporto del pensiero, del tempo, della memoria. Viene così rivendicata alla fotografia una necessità, inerente alle ragioni della sua invenzione, come sedimentazione di gesti percettivi, esercitati sul reale e restituiti modificati dal lavoro di analisi e sintesi mentale.

La scelta del paesaggio, lungi dal porsi come orizzonte neutrale della visione, diventa per antonomasia il "luogo" della "messa a fuoco" di pensieri e sguardi mentali che trovano nella riflessione dei meccanismi linguistici della fotografia, la possibilità d'una nuova invenzione del reale.

4. *Genius loci*

"Ricompone l'immagine di un luogo e antropologico e esistenziale": così Ghirri aveva definito, in *Viaggio in Italia*, la questione del paesaggio.

Si può prendere avvio da questa definizione per decidere gli esiti di buona parte della fotografia d'autore degli anni '80 e '90: da Luigi Ghirri a Giovanni Chiaramonte, da Guido Guidi a Gabriele Basilico, da Olivo Barbieri a Libero De Cunzio.

Per tutti questi autori, il paesaggio è innanzitutto un inventario, un catalogo e una costellazione di luoghi: luoghi urbani, naturali, storici. Luoghi che assumono il valore di "spazio antropologico", secondo la definizione data da Merleau-Ponty nella *Fenomenologia della percezione*. Del tutto differente dallo spazio geometrico, lo spazio antropologico costituisce, secondo Merleau-Ponty, uno spazio esistenziale in quanto luogo di una esperienza di relazione dell'individuo col mondo.

Per luogo fotografico, si deve dunque intendere lo spazio dove si dispiega la strategia dello sguardo che iscrive l'esterno nella mappa interiore d'una geografia mentale. Ma non solo. A decidere le modalità di questo "luogo" esistenziale, contribuisce una condizione legata a doppio filo al gesto del fotografare, vale a dire l'esperienza del viaggio.

Non è certo una coincidenza se tutti questi autori coltivino il mito segreto dell'*on the road*, come di un'avventura segreta fra loro e il mondo, che coincide



con l'andare a piedi, nell'ansia segreta di una sorpresa che li afferri a ogni svolta, a ogni angolo di strada: metropoli o piccole città storiche; sobborghi di periferia o itinerari fuori mano; dovunque essi dirigano l'erranza dei passi e dello sguardo.

La prassi del fotografare, come esperienza che fa coincidere il viaggio con la relazione esistenziale ai luoghi, è imprenscondibile da quell'estasi dello spettacolo, che si realizza nel gioco della sorpresa, nel *coup d'oeil* che precede l'attimo dello scatto e che innesta un preciso movimento fra esterno e interno. In una sorta di corto circuito temporale, il gesto del "mettere in posa" si traduce nel gesto di "mettersi in posa", secondo un movimento che fa coincidere la veduta dell'esterno con la visione rischiarata d'un paesaggio interiore.

La fotografia si istituisce così come un' "arte del fare" che, nel trasferire l'esterno all'interno di una "camera oscura", rende visibile il lento lavoro d'una memoria "affettiva" che traduce la veduta del mondo "fisico" nella visione rischiarata della propria interiorità.

L' "occhio"/obbiettivo è difatti un "fuoco" dove pullulano fantasmi, sogni, ricordi, persino ossessioni, messi in scena e proiettati sulla lastra sensibile della pellicola fotografica. L'occhio che vede è ancora, come per Merleau Ponty, l'occhio che immagina.

In questa oscillazione fra esterno e interno si può rintracciare la definizione di modernità data da Jean Starobinsky, secondo il quale, la perdita del soggetto dello spettacolo del mondo è allo stesso tempo il potere assoluto rivendicato alla coscienza individuale.

In ragione di questa "coscienza individuale" la relazione al mondo implica un doppio gioco: di riconoscimento o di estraneità, di appartenenza ai luoghi o di esclusione; o di entrambe, infine, se stando sempre a Starobinsky, la modernità combina il luogo esistenziale e ciò che non lo è più, la relazione ai luoghi e la non relazione, l'appartenenza e l'esclusione.

In apertura del libro, *Paesaggio italiano*, Ghirri scrive:

Ho sempre rivolto ai luoghi uno sguardo pieno di affetto e amore nel tentativo di percepire un sentimento semplice e stupefatto di appartenenza. Le immagini di questo paesaggio italiano potranno apparire non segnate dalle devastazioni della

contemporaneità. Un tempo sospeso sembra consegnarlo allo schema del viaggio ottocentesco⁸.

C'è da dire che ciò che conferisce ai luoghi, messi in scena da Ghirri, questa dimensione di tempo sospeso è l'esclusione della figura umana. Sono le cose e gli oggetti che abitano questi luoghi a parlarci di una umanità, rintracciata negli scenari d'una provincia italiana che si disegna sullo sfondo d'una memoria biografica dove i segni del moderno convivono con le tracce ancora visibili della storia antica. E la luce che disegna la forma dei luoghi è ancora quella naturale, ritmata dall'alba al tramonto, o quella artificiale di semplici file di lampadine. Scrive ancora Ghirri:

Nei diversi viaggi che ho fatto attraverso l'Italia per fotografarla ho sempre avvertito uno strano disagio incontrando monumenti più o meno illuminati,... filari di luci al neon, uno sterminato numero di pali che accentuano la solitudine e la desolazione delle periferie urbane. Forse ho ancora il ricordo delle file di semplici lampadine, con relativo piatto, appese a un filo che ondeggiavano a ogni piccolo movimento dell'aria, e assicuravano alle ombre di ogni oggetto e persona, una immobilità inquietante e affascinante.⁹

Che il paesaggio di Ghirri sia ancora un paesaggio a misura d'uomo, lo rivendica lo stesso autore che spesso ha paragonato il suo lavoro alla vicenda di un racconto di Jorge Luis Borges. Per tutta la vita, questo pittore aveva dipinto paesaggi, cose e luoghi, salvo scoprire, alla fine della sua esistenza, di aver ritratto soltanto il suo volto.

E un viaggio dello sguardo che ha anch'esso la valenza di una *wanderung* come avventura e ricerca di luoghi inscrivibili nella mappa d'una geografia interiore, è il viaggio che si snoda tra le pagine dei libri di Giovanni Chiaramonte: da *Giardini e paesaggi a Penisola delle figure* a *Terra del ritorno*, a *Westwards*. Da Gela, piccolissimo paese della Sicilia ma ultimo avamposto dell'Europa verso il Mediterraneo, ha preso il via la labirintica peregrinazione di questo viaggiatore erratico, attraverso luoghi e paesaggi, dove sono crollati templi e oracoli. A decidere l'erranza dello sguardo di questo autore sono gli spazi "intermedi"; luoghi che si lasciano solo attraversare e percorrere e dove ancora vivono i frammenti e i relitti della cultura

occidentale: le tracce d'una memoria archetipa, inabissata nel naufragio della storia moderna.

Se è vero che uno dei gesti legati alla fotografia, come immagine del frammento, è la cancellazione d'una parte del mondo, Ghirri e Chiaramonte paiono consapevolmente aver scelto, con questo gesto, di sottrarsi agli scenari abbacinati dalla vertigine del mutamento e della catastrofe del moderno. A decidere la scelta dei luoghi, da trasferire nello spazio dell'*altrove* dell'inquadratura fotografica, è l'utopia della costruzione di un mondo, parallelo a quello reale, ma ancora a dimensione "d'uomo".

Rifletteva Ghirri:

*nel tentativo di percepire un sentimento semplice e stupefatto di appartenenza, c'era in me la speranza, forse ingenua, di scongiurare altri disastri e altre mortificazioni.*¹⁰

Non è difficile riconoscere in questa poetica dello sguardo che identifica la scelta dei luoghi con la ricerca di un sentimento di appartenenza, l'inquieta aspirazione a una diversa identità nella società contemporanea.

Straniero dell'interiorità, l'uomo post-urbano è difatti una figura dall'identità instabile e precaria. Non più abitatore di un mondo e di una cultura ma una figura a-topica, senza dimora e senza radici, l'uomo post-urbano è una figura in cui converge contemporaneamente l'ubiquità - ovvero l'appartenere a un dappertutto - e l'assenza.

5. La ricerca dell'identità.

Connessa alla difficile ricerca d'identità, l'erranza dello sguardo si lega, a doppio filo, al tema della memoria. A fare da *trait d'union* di queste poetiche d'autore è il desiderio di scongiurare la perdita d'una memoria che più che con il passato ha a che fare con il presente.

Accanto ai luoghi d'una Italia 'storica' rintracciata negli scenari di piccole città o di una periferia urbana anonima e quotidiana, lo sguardo di alcuni autori si installa infatti nei luoghi di un paesaggio urbanizzato dove edifici industriali si elevano a guisa di "monumenti" della civiltà industriale.

È il caso di Gabriele Basilico, che da vent'anni a questa parte ha privilegiato come oggetto della

visione edifici industriali, vecchi e nuovi, disseminati nelle periferie suburbane. Giocata sul forte contrasto chiaroscurale di bianchi e neri bruciati, la visione fotografica predilige questi "corpi" di fabbrica che assumono nell'inquadratura una sembianza quasi antropomorfa; corpi che vivono in una dimensione di tempo sospeso, abitato dal vuoto e dal silenzio e con l'esclusione pressoché totale della figura umana.

*Ci sono edifici - scrive Basilico - che grazie alla sapienza di chi li ha progettati e alla visione di chi li fotografa svelano una forma antropomorfa. Nelle architetture sono nascosti occhi, nasi, orecchie, labbra, volti che aspettano la parola, e la parola sembra poter nascere solo se vivono l'evento rivelatore della luce, nella condizione limite che è l'assenza dell'uomo. Basta la presenza di un uomo a ridare all'architettura il valore di sfondo, a dare al vuoto il senso drammatico d'una assenza. L'assenza dell'uomo, al contrario, toglie al vuoto questa dimensione d'angoscia e fa del vuoto quello che veramente è, perché il vuoto riempie se stesso e diventa il soggetto stesso. Io non fotografo il vuoto nel senso di una mancanza di presenza, ma fotografo il vuoto come protagonista di se stesso, con tutto il suo lirismo, con tutta la sua forza. Il vuoto, nell'architettura, è parte strutturale, integrante del suo essere.*¹¹

Assunta come condizione esistenziale di un mondo ormai dominato dall'astrazione operativa del macchinismo industriale, questa poetica del vuoto, tende sempre più a far coincidere la desertificazione del paesaggio dell'esistente con l'orizzonte rischiarato del deserto che abita l'interiorità dell'uomo, nella "civiltà" tecnocratica e post-fordista.

Sembra questo il caso di Guido Guidi, un autore che sembra aver fatto proprio il tema degli inferni urbani di cui parla Calvino nelle *Città invisibili*.

Inferni che corrispondono a quelle terre di nessuno che si estendono progressivamente nelle aree suburbane: luoghi di una periferia che si dilata a dismisura verso la campagna, ma senza alcuna identità urbana; luoghi di desolazione e assenza; inestricabile intrigo di segni che trasformano il paesaggio in un deserto cimiteriale.

Ma è pur vero, come afferma Calvino, che "all'inferno ci si può opporre cercando di riconoscere chi e cosa,



in mezzo all'inferno, non lo è e farlo durare e dargli spazio".

È in questa ottica che un autore come Libero De Cunzo, autore che appartiene alla generazione successiva a quella di Chiramonte, Ghirri, Basilico e Guidi, ha saputo guardare la terra di nessuno delle periferie metropolitane, a Napoli come a Parigi¹². Se le immagini dell'*hinterland* napoletano paiono ossessivamente mettere in scena muri invalicabili di pietra e cemento, o lamiere di cantieri in costruzione, è pur vero che in questo paesaggio di desolazione esistono delle tracce visibili di un'umanità che sembra non rinunciare alla dignità dell'essere uomo.

La scritta "ti amo", i cuori infitti disegnati su un muro screpolato, ragazzi abbracciati a una statua femminile, due giovani in vespa, una pecora sperduta in un campo, sotto un viadotto, e infine un giovane seduto su un'autostrada. Comunque queste immagini aprono, con sottile ironia, a un messaggio di speranza, affidato ai giovani e ai bambini e meno agli adulti che sono quasi sempre ritratti di spalle a confermare l'inidentità dell'uomo metropolitano, straniero dell'interno, all'interno di una periferia che si estende a scala planetaria.

La tematica d'una periferia che si allarga a dismisura fino a comprendere l'intero pianeta, associa il lavoro di De Cunzo a un altro giovane autore, Olivo Barbieri. Carpi e Hong Kong, una piccola città dell'*hinterland* modenese e la metropoli asiatica sono, per questo autore, intercambiabili. La fotografia di Barbieri ha fatto propria l'astrazione stessa della velocità del viaggio, in una sorta di corto circuito spazio/temporale che ha la dimensione dei voli transcontinentali; una dimensione che trasforma i luoghi geografici nella periferia di una erranza accelerata. Né identità, né relazione, né memoria: i luoghi di Barbieri non sono "antropologici" secondo la definizione di Merleau Ponty. Accesi dall'illuminazione artificiale dei neon che li fa risplendere come 'set' cinematografici, gli scenari urbani di Barbieri rinviano alla velocità di trasmissione delle immagini di sintesi elettronica. Alla luce dell'astro solare come fonte di illuminazione, Barbieri oppone l'illuminazione dell'astro motore: generatore di luce oltreché vettore temporale.

Scriva Barbieri:

*Da circa dieci anni fotografo ogni fonte luminosa in Europa, Cina e Giappone, di giorno e di notte, tentando una lettura del paesaggio urbano secondo un approccio classico, oggettivo. Smentendo il punto di partenza ho scoperto la possibilità di raccontare un mondo fantastico e delirante, formalmente vicino alla realtà parallela delle immagini sintetiche, oggi più di altre in grado di suggerire gli scenari futuri del nostro sguardo.*¹³

Giocata come ipotesi di futuribilità la visione di Barbieri conduce l'artificio chiamato fotografia al limite delle sue possibilità di reinvenzione del reale. La fotografia di Barbieri mima, infatti, la lenta esautorazione delle immagini "interiori", sostituite dalle immagini di sintesi della memoria artificiale che si accendono sullo schermo televisivo o di un computer e che non hanno altra origine se non i circuiti elettronici che le producono. Omologando l'oggetto alla sua proiezione sullo schermo, le immagini elettroniche annullano, oltre allo spazio e al tempo, anche la sensazione di una pienezza materica. Non è certo un caso che la Piramide fotografata da Barbieri in una città storica come Roma, accampa sulla scena dell'immagine come simulacro d'una memoria esautorata dal lento lavoro di lunghi tempi di posa che svuotano la realtà materica fino a smaterializzare l'oggetto, che diventa un'apparizione fantasmatica, magica e spettrale allo stesso tempo.

All'estetica dell'apparizione, la visione di Barbieri, per dirla con Paul Virilio, oppone il segno opposto di un'estetica della *sparizione*. Omologata allo sguardo mediatizzato della visione elettronica, la visione fotografica tende ad affermare l'emergenza dell'acorporale. Fotografare significa togliere corpo, smaterializzare, in una parola far *sparire* l'universo delle apparenze, fissandole in una fluorescenza magnetica, estatica e anestetica, allo stesso tempo.

Come nei film di fantascienza, le visioni artificiali delle metropoli europee o asiatiche, messe in scena da Barbieri, provocano l'istantanea immersione in altri mondi, in universi paralleli dove la corsa dell'uomo verso la sua sparizione è già avvenuta. Restano automi, replicanti, scenari virtuali abitati dal silenzio d'un vuoto siderale.

6. Eredità d'una tradizione

Nonostante la diversità delle poetiche, la visione della fotografia di paesaggio degli anni '80 e '90 pare decidere la sua unità formale attorno al tema del vuoto; che più di un tema si può considerare una costante mentale italiana.

Dalle città ideali del Rinascimento alle città metafisiche di De Chirico fino alle città "invisibili" di Michelangelo Antonioni, il vuoto è il motivo ricorrente.

Accanto ai maestri riconosciuti della storia della fotografia, da Eugène Atget a Walker Evans, fino ai fotografi dell'*american scene* contemporanea - Lee Friedlander, Stephen Shore, Joel Meyerowitz - i fotografi italiani non disdegnano di inserire la loro visione all'interno di una tradizione legata alle arti figurative e al cinema.

Il vuoto della città Rinascimentale appare comprovare nelle vedute urbane di Ghirri il principio ideale di messa in forma del mondo che trova nel punto di vista prospettico e frontale il criterio mentale di ordine e simmetria. L'utopia della città ideale, messa in scena nel Rinascimento nello spazio immaginario dei teatri di corte, a esorcizzare il piano labirintico della città reale, ritrova nella visione prospettica della fotografia di Ghirri una sua attualità.

Nell'introduzione al primo lavoro sul paesaggio emiliano, Ghirri citava un passo de *La ricerca del giardino* di Bianciotti, che non lascia adito a dubbi sul valore ideale che decide la scelta dello "sguardo del principe":

*a differenza di altre città illustri in cui i volumi architettonici compongono un ordine evidente e inconfondibile, la città grigia si rivela bella per i suoi spazi, l'obliqua geometria dei suoi viali che corrispondono ai chiari viali del concetto: lo spirito dei suoi abitanti sa tracciarli come nessun altro, riducendo la complessità del mondo sino a renderlo confortevole.*¹⁴

Dal vuoto della città rinascimentale, al vuoto delle "piazze d'Italia" di De Chirico, dove l'ordine prospettico è incrinato dall'apparizione fantasmatica di simulacri di pietra, che si ergono sulla scena come i relitti di un mondo di sogno, pronto a svanire per sempre, il passo è breve.

E la citazione del vuoto metafisico ritorna più volte

nella visione fotografica a comprovare l'utopia di un mondo, parallelo a quello reale, dove tendono questi visionari dell'*altrove*.

Commenta Basilico:

*Molti linguaggi della visione, a cominciare dalla Metafisica, hanno lavorato attorno a questo miracolo della visione: miracolo vuoto e silenzioso perché solo nel vuoto e nel silenzio si può arrivare a sentire e a vedere ciò che normalmente non si vede e non si sente. È una specie di riappropriazione della natura e della città.*¹⁵

E la citazione di De Chirico torna puntuale anche nella fotografia di Barbieri che con piglio trasgressivo rivendica la discendenza della sua visione più dal padre della Metafisica che dai maestri della fotografia. Per me Giorgio De Chirico - ha dichiarato in una recente intervista - è più importante di Walker Evans.¹⁶

Si tratta di un confronto certo non casuale dato che " il meccanismo del pensiero" di De Chirico ha molto a che fare con la visione riflessa nella "camera oscura". Nel periodo in cui dipinge, a Ferrara, *Le muse inquietanti*, l'artista scrive una riflessione che non lascia dubbi sull'analogia tra la sua visione e la visione fotografica.

*Sono passati 9 anni da quando quella scoperta illuminò la camera oscura della mia coscienza con lampo temporalesco e notturno. Non conosco fotografie più terribili di quelle fatte di notte al bagliore del magnesio nell'interno di una casa.*¹⁷

La dimensione spettrale che contraddistingue le vedute urbane di De Chirico negli anni '10, è il punto di riferimento dei notturni di Barbieri che commenta:

*credo che la città sia per definizione fantasmatica e spettrale. Le atmosfere di De Chirico esistono veramente nel paesaggio urbano. Io non ho fatto che restituirle con la fotografia. Per me è stata una verifica fondamentale rintracciare un'identità di visione fortemente "italiana" ed europea, allo stesso tempo, che forse si era un po' persa di vista.*¹⁸

E l'atmosfera metafisica appare infatti nella veduta del Battistero di Firenze. Dominata dalla presenza inquietante di una statua che sporge solo parzialmente, quest'immagine rivela una sorprendente analogia con una veduta di Torino,

messa in scena da De Chirico, dove si staglia la presenza inquietante di una statua equestre, seminasosta dalle arcate dei portici.

Ma è anche la moltiplicazione di fughe e di piani prospettici, in una stessa immagine, a creare un preciso *pendant* fra le vedute "artificiali" di Barbieri e gli "interni" metafisici.

Comunque non è solo la magia "spettrale" della visione metafisica a dimostrare l'identità di visione tra arti figurative e fotografia.

Una singolare analogia lega infatti le "stanze della memoria" di De Chirico, ai "luoghi" di Ghirri. In una riflessione posta a commento delle vedute di paesaggio emiliano, l'autore paragona i luoghi, ritratti più sul filo del ricordo che del presente, a una "stanza": *questi luoghi - scrive Ghirri - sono anche il mio luogo, la mia stanza: alle pareti, le figure: paesaggi e ritratti degli antenati che mi impongono un distacco che non dimentica una sottile adesione.*¹⁹

E di sapore metafisico, nella poetica di Ghirri, è di sicuro il tema dell'oggetto. Come per De Chirico, infatti, gli oggetti sono per Ghirri i correlati oggettivi di ricordi biografici o di reminiscenze inconse che poggiano sull'intensa stratigrafia di una memoria ignara.

Ma accanto alla suggestione dell'opera di De Chirico, la poetica dell'oggetto di Ghirri rivendica una discendenza diretta dalla visione filmica di Federico Fellini e Michelangelo Antonioni. L'approccio fenomenologico al mondo, avviato dallo sguardo filmico di questi due autori che hanno trasformato il paesaggio di oggetti, anonimi e quotidiani, in simboli rivelatori di un "tempo" esistenziale, diventa nella fotografia di Ghirri un riferimento essenziale.

*Ho nostalgia - scrive Ghirri - di un certo periodo del cinema italiano, quello dal Neorealismo fino a Fellini e Antonioni, che resta un grande momento, quello che permetteva di guardarsi attorno a 360°... Anche loro raccontavano dei gasometri dietro ai Fori di Roma, delle stazioni di benzina e dei fili elettrici lungo le strade di campagna, dei cartelloni pubblicitari nelle periferie. In questa continuità di suggestioni, la fotografia mi invita a raccogliere la sfida della contemporaneità e del presente. Costruire una identità, dentro e fuori di noi, in una singolare sintesi di mondo esterno e interno.*²⁰

E la profonda analogia che lega l'enigma della visione al tema dell'identità nella poetica filmica di Antonioni, varrà a decidere gli esiti dell'avventura di Giovanni Chiaramonte che più volte cita *Blow-up* come film rivelatore.

*Blow-up di Antonioni - commenta Chiaramonte - mi impressionò profondamente perché mi ricordava come il problema fondamentale dell'uomo sia sempre quello che riguarda la sua relazione col mondo. Questo film mi fece inoltre pensare che era possibile continuare a fare cinema, pur credendo che tra gli uomini regni l'incomunicabilità, e che per filosofi come Sartre, "l'uomo sia una passione inutile". Eppure Thomas, il fotografo di Blow-up, come disse lo stesso Antonioni, "rifiuta di impegnarsi perché si vuole rendere disponibile per qualcosa che verrà e che ancora non c'è".*²¹

Tra autobiografia e *contes philosophiques*, tra ricerca d'identità e riflessione metalinguistica sull'enigma della visione, la poetica di tutti questi autori tesse così la trama unitaria di una storia profondamente legata ai destini della visione nella cultura d'immagine italiana.

Una vicenda che trova il suo legame, nel desiderio, forse inconscio, di scongiurare la profezia di Paolo di Tarso, sempre più attuale in quest'epoca di fine millennio: *questo mondo, così come noi lo vediamo, sta per sparire.*

Note

¹B. Secchi, *Descrizioni/interpretazioni*, in *Le forme del territorio italiano. Temi e immagini del mutamento*, a cura di A. Clementi, G. Dematteris, P.C. Palermo, Laterza Bari 1996, p.84.

²*Viaggio in Italia*, a cura di L. Ghirri, G. Leone, E. Velati, testi di A.C. Quintavalle, G. Celati, Il Quadrante, Alessandria 1984.

³L.Ghirri, *L'obiettivo nella visione*, Quaderni di "Lotus International", n.58, 1987, p.131, ora in L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, cit., p.105.

⁴W. Benjamin, *Piccola storia della Fotografia*, Einaudi Torino 1966, p.71

⁵U. Mulas, *La fotografia*, Einaudi Torino 1972, p.7.

⁶L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, "Gran Bazaar", n.62, 1988, p.19, ora in L. Ghirri, *Niente*

di antico sotto il sole, cit., p. 138.

⁷U. Mulas, *La fotografia*, cit., p.145-146.

⁸L. Ghirri, *Paesaggio Italiano*, Quaderni di "Lotus international", Electa, Milano 1989, p.14.

⁹L. Ghirri, *L'Italia by night*, "Weekend" de "La Repubblica", 4 novembre 1986, p.3, ora in L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, cit., p.90.

¹⁰L. Ghirri, *Paesaggio Italiano*, Quaderni di "Lotus international", Electa, Milano 1989, p.14.

¹¹G. Basilico, *Note biografiche*, Italia & France, Jaca Book, Milano 1987, p.XXVI.

¹²L. De Cunzo, *Zone*, Alfredo Guida Editore, Napoli 1995.

¹³O. Barbieri, *Introduzione*, in *Illuminazioni artificiali*, Motta, Milano 1995.

¹⁴H. Bianciotti, *La ricerca del giardino*, Sellerio, Palermo 1980, p.26.

¹⁵G. Basilico, *Note biografiche*, in *Italia & France*, Jaca Book, Milano 1987, p.XXVI.

¹⁶O. Barbieri, *Artificial worlds*, a cura di Jan Thorn-Prikker, catalogo della mostra *Fotografien seit 1978*, Museum Folkwang Essen, 1996, p.11.

¹⁷G. De Chirico, *Promontorio*, in G. De Chirico, *Il meccanismo del pensiero, antologia degli scritti*, a cura di M. Fagiolo Dell'Arco, Einaudi Torino 1984, p. 39.

¹⁸O. Barbieri, intervista con E.Taramelli, non pubblicata.

¹⁹L. Ghirri, *Introduzione*, Catalogo della Mostra, *Paesaggio: immagine e realtà*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Bologna 1981, p.278, ora in L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, cit., p.42.

²⁰L. Ghirri, *L'obiettivo nella visione*, Quaderni di "Lotus International", n.58, 1987, p.131, ora in L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, cit., p.105.

²¹G. Chiaramonte, *Scrivere la luce*, in *Giardini e Paesaggi*, a cura di A.C. Quintavalle, Jaca Book, Milano 1982, p.12-13.

Questo excursus magistrale, che la Professoressa Taramelli ci ha offerto e che ha collegato nella storia della nostra epoca, il mondo dell'immagine al mondo della sensibilità, mi è sembrato un quadro tagliato su misura per quelle provocazioni che io ho sempre trovato e trovo nelle fotografie di Libero De Cunzo. Nelle sue fotografie c'è sempre questa voglia di confrontare un particolare con un altro per avviare un discorso. Cito, per esempio, la capacità di mettere vicino superfici diverse con diversi gradi di evoluzione attraverso il loro consumo. Quando il confronto del particolare tra primo e secondo piano nel rapporto del paesaggio si acuisce, in questa lettura, in profondità, mi sembra che rientriamo pienamente nel tema di questo nostro incontro che ci siamo proposti e che ha una sua componente essenziale nell'uomo. (F.C.S.)