

In the transcendent gaze of man, through the living matter of nature, consciousness creates, projects and shapes in the exterior a new and living image of the world. In Chiaramonte's experience, the image is precisely man's consciousness of not being able to coincide with the reality of the given nature, not even with the reality that he himself is, in the awareness of his own life as a dimension that is irreducible to death.

Cultura e spazio del contemporaneo The space of the contemporary

Giovanni Chiaramonte

Le forme greche di Sicilia insepolti e abbandonate ai confini d'Europa sui bordi del Mare Mediterraneo, i profili monumentali di mattone e travertino della Città Eterna e della campagna romana, come i volumi armonici alzati da Palladio sull'orizzonte della pianura padana, riscoperti nella tradizione del 'viaggio in Italia', hanno dato vita alla svolta più radicale tentata e compiuta dalla civiltà dell'uomo. Tra archeologia, letteratura, architettura, è la scena millenaria del paesaggio italiano a strutturare l'innovativa progettualità di Karl F. Schinkel, Jakob I. Hittorff, Leo von Klenze che origina il Moderno¹. Sono le pietre e i luoghi di queste antiche rovine a dare inizio e fondamento a quella permanente "tradizione del nuovo", che muterà irreversibilmente la coscienza dell'uomo europeo e la sua visione del mondo, rivoluzionando il metodo di ogni storia, di ogni teoria, di ogni tecnica della rappresentazione e della produzione artistica.

Queste stesse pietre, questi stessi luoghi che hanno creato e sviluppato l'idea dell'Occidente come memoria, ovvero come unità dialettica delle culture originarie da epoche, nazioni, lingue diverse, sulla base dell'arte greca a partire da Omero, suscitano sentimenti drammaticamente opposti in uno dei primi grandi scrittori del Nuovo Mondo. Ne *Il fauno di marmo*, pubblicato nel 1860 e considerato dall'autore l'opera più alta e riassuntiva dell'intera sua vita, Nathaniel Hawthorne racconta di «qual paurosa città sia Roma e di qual terribile peso incomba in essa sulla vita umana»². Per il romanziere del New England, educato alle utopie e ai valori costitutivi degli Stati Uniti, «tutte le città dovrebbero potersi purificare col fuoco e con la distruzione, ogni mezzo secolo. Altrimenti diventano rifugi ereditari di malattie e

The Greek forms of Sicily, unburied and abandoned on the borders of Europe and on the edges of the Mediterranean Sea, the monumental brick and travertine outlines of the Eternal City and the Roman countryside, as well as the harmonious volumes built by Palladio on the horizon of the Po Valley, rediscovered in the tradition of the 'journey to Italy', resulted in the most radical breakthrough ever attempted or accomplished by the civilisation of mankind. Between archaeology, literature and architecture, it is the millenary scene of the Italian landscape that provides the structure to the innovative design and planning of Karl F. Schinkel, Jakob I. Hittorff and Leo von Klenze, which gave birth to the Modern¹. It is the stones and places of these ancient ruins that give rise to the permanent "tradition of the new", which will irreversibly change the consciousness of European man and his vision of the world, revolutionising the method of every history, every theory, and every technique of representation and artistic production.

These same stones, these same places that have created and developed the idea of the West as memory, in other words as a dialectical unity of cultures originating from different ages, nations and languages, and based upon Greek art, beginning with Homer, generated powerfully contrasting feelings in one of the first great writers of the New World. In *The Marble Faun*, published in 1860 and considered by the author himself as his most exceptional work, as well as the one that best summarises his entire life, Nathanael Hawthorne tells us "what a fearsome city Rome is and what a terrible burden it is on human life"². For the novelist from New England, educated in utopias and in the constituent values of the United States, "all cities should be able to purify themselves



Foto © Giovanni Chiamonte
Evora, 1995

infezioni, rendendo impossibili quei miglioramenti che si devono di continuo apportare alle sedi e alle edificazioni umane. [...] Così possiamo elevare abitazioni quasi imperiture ma non possiamo evitare che diventino vecchie e piene di esalazioni mortali, fantasmi e macchie di sangue; abitazioni come se ne vedono dovunque in Italia, dai tuguri ai palazzi. Dovreste venire con me nella mia patria. [...] In quella terra fortunata, ogni generazione ha da sopportare solo i suoi peccati e i suoi dolori. Qui invece pare che tutto lo stanco passato si accumuli sulle spalle del presente»³. In un giudizio dai tratti totalmente estranei e impensabili alla cultura europea del tempo, per l'americano Hawthorne non ci può essere alcun elemento del passato capace di essere utilizzato come strumento progettuale e costruttivo della vita presente: è quindi la dimenticanza, l'oblio e non la memoria, l'unica forza veramente capace di muovere il progresso infinito richiesto dalla modernità. In Italia «quantunque morte a tutti gli scopi per cui oggi si vive, le località hanno i loro gloriosi ricordi [...] città senza vita, ognuna delle quali fu, quattro o cinque secoli fa, la culla d'una scuola d'arte; né esse hanno dimenticato l'orgoglio per quei vecchi quadri ormai anneriti e per quegli affreschi quasi svaniti. [...] Ma ora che i colori si sono tanto miseramente velati [...] l'artista più bravo dopo Cimabue o Giotto o il Ghirlandaio o il Pinturicchio sarà colui che coprirà reverente con la calce i loro deturpati capolavori»⁴.

Come nell'architettura di Schinkel e Hittorff, anche in Goethe e Keats l'attraversamento del paesaggio classico è un elemento poetico necessario alla propria scrittura, addirittura indispensabile alla possibilità stessa della propria opera di accedere alla realtà contemporanea e di rivelarne un aspetto di verità. In Hawthorne la scelta dell'Italia come ambientazione del romanzo è dovuta invece alla motivazione contraria, al fatto che questa può offrire «una specie di cinta poetica o magica dove la realtà quotidiana non appare con la cruda durezza che ha, e che le occorre avere, in America», perché «romanzo e poesia, edera, licheni e rampicanti hanno bisogno di ruderi per fiorire»⁵. Il paesaggio italiano, in Hawthorne è, e vuole essere, un puro artificio letterario, un vuoto simulacro, un vero-falso fondale sapientemente costruito per occultare l'insostenibile 'natura' del paesaggio americano ancora deserto di ogni 'storia', nella piena coscienza di non saperne svelare l'assoluta e ancora non dicibile novità, nella constatata impossibilità narrativa di poterne affrontare direttamente il racconto. Racconto che potrà essere iniziato solo dai fotografi: Timothy O'Sullivan, George Barnard, William Jackson, Carleton Watkins, impegnati prima tra le rovine di Atlanta e Richmond durante la guerra civile, operanti poi nell'epica visione della scoperta e della conquista dei territori dell'Ovest fino alla California e all'Oregon⁶. L'occultamento narrativo di Hawthorne è frutto della non più conciliabile dialettica tra dimenticanza e memoria, dell'ormai insolubile dissidio tra «menzogna romantica e verità romanzesca»⁷ come direbbe René Girard, e palesa per la prima volta la distanza estrema tra il versante americano e quello europeo del Moderno. Se il XX secolo sarà il secolo americano, *Il fauno di marmo* prefigura e anticipa tutto un importante filone del cinema di Hollywood, da *Vacanze romane* a *Ben Hur*, sino alla dichiarata ispirazione piranesiana di Ridley Scott nel suo capolavoro *Blade Runner*, e questo romanzo di metà ottocento si pone come la prima pietra dei duplicati di Piazza San Marco e del Ponte di Rialto che saranno costruiti cent'anni dopo a Disney World e Las Vegas.

Spazio Futurista

Nel 1914 Umberto Boccioni, nelle sue «violentissime affermazioni di fede nella modernità», parte dalla «necessità di

by fire and destruction, every half century. Otherwise they become hereditary refuges of disease and infection, making those improvements that must continually be made to human settlements and buildings impossible. [...] In this way we can raise dwellings that are almost everlasting, yet we cannot prevent them from becoming old and full of deadly exhalations, ghosts and bloodstains; dwellings such as can be seen everywhere in Italy, from hovels to palaces. You should come with me to my homeland. [...] In that fortunate land, each generation has only its own sins and sorrows to bear. Here, instead, it seems that the whole of the tired past accumulates on the shoulders of the present»³. In a judgment whose traits were completely alien and unthinkable for the European culture of the time, for the American Hawthorne no element of the past can serve as a useful planning and constructive tool for the present life: the only force truly capable of moving the never-ending progress required by modernity is therefore forgetfulness, in other words oblivion and not memory. In Italy «although dead to all the purposes for which we live today, each place has its glorious memories [...] lifeless cities, each of which was, four or five centuries ago, the cradle of a school of art; nor have they forgotten the pride for those old paintings now blackened and for those frescos which have almost completely faded. [...] But now that the colours have been so miserably veiled [...] the greatest artist after Cimabue, Giotto, Ghirlandaio or Pinturicchio, will be the one who will reverently cover their tarnished masterpieces with lime»⁴.

As in the architecture of Schinkel and Hittorff, in Goethe and Keats the traversing of the classical landscape is a poetic element necessary to their writing, even indispensable to the very possibility of their work to access contemporary reality and reveal an aspect of truth. In Hawthorne, the choice of Italy as the setting for his novel is due instead to opposite reasons, to the fact that it can offer «a sort of poetic or magical enclosure where everyday reality does not appear with the crude harshness that it has, that it needs to have, in America», because «novel and poetry, ivy, lichen and creepers all need ruins in order to blossom»⁵. The Italian landscape in Hawthorne is, and wishes to be, a pure literary artifice, an empty simulacrum, a true-false backdrop cleverly constructed to conceal the unbearable 'nature' of the American landscape, which is still void of any 'story', in the full awareness of not knowing how to reveal the absolute and still unspeakable novelty, in the ascertained narrative impossibility of being capable of dealing with the story directly. A narrative that would only begin with photographers: Timothy O'Sullivan, George Barnard, William Jackson, or Carleton Watkins, active first among the ruins of Atlanta and Richmond during the Civil War, then operating in the epic vision that surrounded the discovery and conquest of the territories of the West, as far as California and Oregon⁶. Hawthorne's narrative concealment is the result of the dialectic, no longer reconcilable, between oblivion and memory, of the now unsolvable discord between «romantic lie and fictional truth»⁷, as René Girard would put it, revealing for the first time the extreme distance between the American and European sides of the Modern Age. If the 20th century was to be the American century, *The Marble Faun* predicts and anticipates an important genre of Hollywood cinema, from *Roman Holiday* to *Ben-Hur*, or Ridley Scott's declared Piranesian influences in his masterpiece *Blade Runner*, and thus this mid-19th-century novel stands as the foundation stone for the duplicates of St. Mark's Square and the Rialto Bridge that would be built a hundred years later at Disney World and Las Vegas.

Futurist space

In 1914, Umberto Boccioni, in his «violent affirmations of faith in modernity», begins with the «need to Americanise ourselves,

americanizzarsi entrando nel ventre della modernità attraverso le sue folle, i suoi automobili, i suoi telegrafi [...] le sue violenze [...] l'esaltazione insomma di tutti i selvaggi aspetti antiartistici della nostra epoca», perché «il definitivo nel senso classico, greco o italiano antico del termine, è completamente sconosciuto ai futuristi. 'Noi italiani moderni siamo senza passato' [...] Noi neghiamo il passato perché vogliamo dimenticare e dimenticare in arte vuol dire rinnovarsi»⁸.

Rinnovamento, per Boccioni, significa l'eliminazione di ogni memoria e di ogni storia dall'identità italiana e implica di conseguenza «la distruzione del paesaggio tradizionale, che fu inventato dagli artisti del passato. [...] Non possiamo pensare senza disgusto e compassione che esistono società, per la conservazione del paesaggio. [...] Ma i paesaggi che oggi si vogliono conservare non esistono forse sul posto e 'in virtù' di altri distrutti o trasformati? Conservare che cosa? [...] Imbecilli! Come non fosse infinitamente sublime lo sconvolgere che fa l'uomo sotto la spinta della ricerca e della creazione [...] squarciare, forare, sfondare, innalzare, per questa divina inquietudine che ci spara nel futuro?»⁹.

Dal futuro, che è in quel momento l'America per Boccioni, viene però un sorprendente e significativo ribaltamento culturale. L'avanguardia attorno ad Alfred Stieglitz prende infatti posizione contro la violenza dell'oblio teorizzata dai Futuristi come inevitabile esito del nuovo mito religioso che è per questi il Moderno. Paul Strand, l'artista più geniale e innovativo del gruppo, con le immagini di New York pubblicate nel 1917 su «Camera Work» e il film *Manhatta* girato nel 1921 con Charles Sheeler¹⁰, opera un profondo ripensamento critico sulla direzione imboccata dalla civiltà occidentale ed indica l'alternativo, determinante compito che il fotografo deve svolgere in essa. Nel saggio del 1922 *Fotografia e il Nuovo Dio*, Strand scrive: «attraverso lo scienziato gli uomini hanno consumato un nuovo atto creativo, una nuova Trinità: la Macchina come Dio, l'Empirismo Materialista come Figlio, la Scienza come Spirito Santo. E nell'organizzazione di questa chiesa moderna l'artista non ha giocato una gran parte [...] egli si trova oggi nella posizione simile a quella dello scienziato nel Medioevo: quella di un eretico rispetto ai valori dominanti»¹¹.

Dopo aver ripercorso la storia della fotografia da Hill a Stieglitz, Strand prosegue: «Noi non siamo particolarmente vicini all'entusiasmo alquanto isterico dei Futuristi verso la macchina. Noi in America non stiamo combattendo come può essere naturale fare in Italia [...] a favore di un nevastenico abbraccio col nuovo Dio; noi l'abbiamo sopra la testa come una vendetta. [...] Non solo il nuovo Dio ma l'intera Trinità deve essere assolutamente umanizzata prima che essa ci disumanizzi»¹². In questo contesto «il fotografo ha riunito le vie dei veri ricercatori della conoscenza sia per la via intuitiva ed estetica sia per quella concettuale e scientifica. Nello stabilire il controllo spirituale su una macchina, la macchina fotografica il fotografo ha svelato il muro distruttivo e fittizio di antagonismo eretto tra queste due vie». E conclude: «Qual è la relazione tra scienza ed espressione? [...] Queste due forme di energia non devono forse convergere, nella possibilità che da entrambe nasca un futuro vivo?»¹³. Vivo è solo l'uomo, e il movimento di un vero progresso può essere animato unicamente dal suo desiderio di infinito, non dalla potenza dei motori che egli riesce a costruire. La macchina nella sua continua obsolescenza non potrà mai per Strand rappresentare il Moderno; moderna può solo essere la coscienza con cui l'uomo si mette alla ricerca della verità e del senso della vita nella storia del mondo. In questa visione non c'è differenza tra i grattacieli e le auto di Wall Street, le chiese

entering the belly of modernity through its crowds, its cars, its telegraphs [...] its violence [...] the exaltation, in essence, of all the wild anti-artistic aspects of our age», because «the definitive, in the classical, ancient Greek or Italian sense of the term, is completely unknown to the Futurists. 'We modern Italians are without a past' [...] We deny the past because we want to forget, and forgetting in art means to renew oneself»⁸.

For Boccioni, renewal means the elimination from the Italian identity of every memory and every history, and consequently implies the «destruction of the traditional landscape, which was invented by the artists of the past [...] We cannot think without revulsion and compassion that there are associations for the conservation of the landscape [...] Do not the landscapes that we wish to preserve today exist 'by virtue' of others which were destroyed or transformed? To preserve what? [...] Imbeciles! As if the subverting carried out by man under the thrust of research and creation were not infinitely sublime [...] to tear, to pierce, to break through, to lift, for this divine restlessness that propels us into the future?»⁹.

From the future, which for Boccioni at that time was represented by America, came a surprising and meaningful cultural reversal. In fact, the avant-garde of which Alfred Stieglitz was a part took a stand against the violence of oblivion theorized by the Futurists as the inevitable outcome of the new religious myth into which they had turned Modernism.

Paul Strand, who was the most brilliant and innovative artist of the group, through the images of New York published in 1917 in *Camera Work* and the film *Manhatta*, shot in 1921 together with Charles Sheeler¹⁰, carried out an in-depth rethinking of the direction taken by Western civilisation, also indicating the alternative and decisive task that the photographer must perform in it. In the 1922 essay *Photography and the New God*, Strand writes: «Through him [the scientist], men consummated a new creative act, a new Trinity: God the Machine, Materialistic Empiricism the Son, and Science the Holy Ghost. And in the development and organization of this modern Church, the veritable artist, composer or poet, architect, painter or sculptor, has played no great part [...] he is today in a position similar to that which the scientist occupied in the middle ages; that of heretic to existing values»¹¹.

After retracing the history of photography from Hill to Stieglitz, Strand continues: «We are not particularly sympathetic to the somewhat hysterical attitude of the Futurists toward the machine. We in America are not fighting, as it may be natural to do in Italy [...] towards a neurasthenic embrace of the new God. We have it with us and upon us with a vengeance [...] Not only the new God but the whole Trinity must be humanized lest it in turn dehumanize us»¹². In this context, «the photographer has joined the ranks of all true seekers after knowledge, be it intuitive and aesthetic or conceptual and scientific. He has moreover, in establishing his own spiritual control over a machine, the camera, revealed the destructive and wholly factitious wall of antagonism which these two groups have built up between themselves». And he concludes: «What is the relation between science and expression? [...] Must not these two forms of energy converge before a living future can be born of both?»¹³. Only man is alive, and the movement of true progress can be animated only by his desire for infinity, not by the power of the engines he is able to build. For Strand, the machine in its continuous obsolescence can never represent the Modern; only the consciousness with which man sets out to search for the truth and for the meaning of life throughout the history of the world can be modern. In this vision there is no difference between the skyscrapers and cars of Wall Street, the baroque churches of Mexico, or the menhir of Saint Dozec in Brittany, because

barocche messicane, o il menhir di Saint Dozec in Bretagna, perché ogni rappresentazione posta con verità nella coscienza dell'infinito che caratterizza il moderno si pone sempre nel centro dello spazio e del tempo¹⁴.

Strand si mette così alla ricerca di uomini e luoghi non toccati dalle mutazioni antropologiche e ambientali causate dalla presenza della macchina e della civiltà industriale, seguendo percorsi di terre e culture che, grazie a Cesare Zavattini, lo conducono infine in Italia, tra i volti, le case, le campagne di Luzzara aperte verso il Po e la sua vasta pianura. La convinzione che «l'elemento che genera la vita [...] è la relazione dell'artista con il contenuto, con la verità del mondo reale»¹⁵ avvicina Strand «allo spirito neorealistico, che significa una vera carità di tempo di occhi di orecchi ai fatti, alla gente del proprio paese»¹⁶.

Spazio contemporaneo

Con *Un Paese*, Strand e Zavattini compongono l'ultima elegia di un mondo sulla soglia della propria immediata sparizione. Il paesaggio che sorge dalla metamorfosi industriale e urbana del secondo dopoguerra fa dell'Italia uno spazio unico e straordinario, lo 'spazio del contemporaneo', dove sono egualmente e significativamente presenti tutte le forme e tutte le figure dell'intera storia dell'Occidente, in una condizione esistenziale mai prima conosciuta.

«Ma cosa vogliono che faccia coi miei occhi? [...] Cosa devo guardare? Tu dici cosa devo guardare. Io dico: come devo vivere. È la stessa cosa»¹⁷: gli scenari scelti, o ricreati, da Michelangelo Antonioni per *Deserto rosso* sono quelli che io ho dovuto attraversare durante la mia infanzia e la mia giovinezza, chiedendomi incessantemente cosa guardare e come vivere, soprattutto di chi diventare immagine. Nella mia esperienza, come scrive Arturo Carlo Quintavalle, il «Paesaggio italiano, [...] adesso diventa tutto il sistema del nostro paesaggio che non è naturalmente paesaggio come veduta extra-urbana, ma paesaggio in senso antropologico, sistema cioè del vivere e dei suoi rapporti»¹⁸.

Nell'orizzonte del mio presente, io ho scorto l'esito di una omologazione dello sguardo in cui la divina inquietudine di Boccioni con il suo squarciare, forare, sfondare, innalzare, si è tramutata nell'umano, troppo umano, comportamento quotidiano di una collettività ormai indistinta e indistinguibile. Accanto al 'luogo unico' che è ogni monumento ereditato dalla storia, nell'oggi io constato un immenso 'luogo comune' dove le strategie del costruire come quelle del rappresentare sono sistemi linguistici autoreferenziali senza più rapporto con l'indeterminabile, e infinito, enigma del mondo: un 'labirinto' senza apparente via d'uscita, dove le forme e le immagini, nel loro farsi come nel loro mostrarsi, tendono a eliminare ogni interrogazione della coscienza e a sviare ogni movimento dello sguardo verso il non conosciuto, verso il non compreso, verso il non visto ancora presente nel visibile.

Nel momento decisivo della mia formazione ho incontrato, grazie a Giuseppe Pagano, architetto e fotografo, la via italiana del Moderno attraverso le ragioni del Razionalismo milanese, in cui il 'dato' formale della storia diviene momento costitutivo nell'invenzione di ogni nuova figura e di ogni nuova immagine del mondo. Io considero quindi la mia fotografia come opera del Moderno, secondo la declinazione iconica del Realismo la quale, per quanto mi riguarda, è l'esperienza e la rappresentazione dell'infinito nel non determinato e del non determinabile che è l'esistenza del mondo e dell'uomo nel suo essere evento, avvenimento, storia.

Posso indicare col nome di «realismo infinito»¹⁹ il percorso della

every representation placed with truth in the consciousness of the infinite that characterises the Modern is always at the center of space and of time¹⁴.

Strand thus set out in search of men and places untouched by the anthropological and environmental transformations caused by the presence of machines and industrial civilisation, following paths through lands and cultures which, thanks to Cesare Zavattini, eventually led him to Italy, among the faces, the houses, and countryside of Luzzara, open towards the Po River and its vast plain. The conviction that "the element that generates life [...] is the relationship of the artist with the content, with the truth of the real world"¹⁵, brings Strand "closer to the neorealist spirit, which means a true generosity of time, of eyes, of ears to the facts, to the people of one's own country"¹⁶.

The space of the contemporary

With *Un Paese*, Strand and Zavattini compose the last elegy for a world on the threshold of its own immediate disappearance. The landscape that emerges from the industrial and urban metamorphosis after World War II makes Italy a unique and extraordinary space, the 'space of the contemporary', where all the forms and figures of the entire history of Western civilisation are equally and significantly present, in an existential condition which had never been known before.

"But what do they want me to do with my eyes? [...] What should I look at? You say what should I look at. I say: how should I live. It's the same thing"¹⁷: the scenarios chosen, or recreated, by Michelangelo Antonioni for *Deserto Rosso* are those that I had to go through during my childhood and youth, incessantly asking myself what I should look at and how I should live, and especially who to become an image of. In my experience, as Arturo Carlo Quintavalle writes, the "Italian landscape, [...] now becomes the whole system of our landscape, which is not naturally a landscape in the sense of an extra-urban view, but landscape in an anthropological sense, that is, a system of living and its relationships"¹⁸.

On the horizon of my present, I have seen the result of a homogenisation of the gaze in which Boccioni's divine restlessness, with its tearing, piercing, breaking through and lifting, has been transformed into the human, too human, everyday behaviour of a community that is now indistinct and indistinguishable. Alongside the 'singular place' that is every monument inherited from history, what I see today is an immense 'common place' in which the strategies of building as well as those of representation have become self-referential linguistic systems with no relation to the indeterminable and infinite enigma of the world: a 'labyrinth' with no apparent way out, where forms and images, both in their making and in their showing, tend to eliminate any questioning of consciousness and to divert any movement of the gaze towards the unknown, towards the not understood, towards the not seen still which is still present in the visible.

At a decisive moment during my education and training I met, through Milanese Rationalism and thanks to Giuseppe Pagano, the architect and photographer, the Italian way of the Modern, in which the formal 'given' of history becomes a constitutive moment in the invention of every new figure and every new image in the world. I therefore consider my photography as Modernist, according to an iconic interpretation of Realism which, as far as I am concerned, is the experience and the representation of the infinite in the non-determined and the non-determinable that is the existence of the world, and of man in his being event, occurrence, history.

I could refer to the path of my photography as "infinite realism"¹⁹

mia fotografia, perché l'atto in cui l'immagine viene alla luce si genera in questa esperienza e con questa modalità di visione. Il «realismo infinito» è l'accoglienza dell'oggetto da parte del soggetto, e la comprensione dell'Altro da parte dell'io in una relazione che lascia entrambi nella loro irriducibile differenza e identità, ed è la trascrizione di ciò che è dato nel mondo davanti agli occhi e dentro gli occhi dell'uomo in immagine che lo rappresenta.

Io credo che solo nella referenzialità dell'immagine al Reale come dato, si riesca ad evitare alla cultura del Moderno la riduzione a 'ismo', la caduta in quel pensiero negativo, distruttore e iconoclasta, in azione nel secolo breve in maniera così tragica da far scrivere ad Alain Finkielkraut: «il Moderno è colui a cui il passato pesa. Il Sopravvissuto è colui a cui il passato manca»²⁰. Nella mia esistenza il passato non è mai stato giudicato e rifiutato come un peso, ma è stato accolto con la gioia e con la responsabilità dell'erede di un dono e il tempo che passa è stato vissuto come una novità senza fine, perché il passato non è mai venuto meno nell'atto creativo del presente. La frase di Finkielkraut indica forse il giusto significato alla provocatoria affermazione di Aldo Rossi, da me sempre condivisa, in cui l'architetto milanese rifiuta di essere considerato un postmoderno per il semplice fatto di non essere mai stato un moderno.

Paesaggio italiano

L'esordio del Neorealismo è il volumetto dell'architetto e regista Alberto Lattuada, *Occhio Quadrato*, pubblicato nel 1941 grazie a Ernesto Treccani nelle Edizioni Corrente. Nelle ventisei fotografie i luoghi del riposo dell'uomo non rispecchiano splendore né solennità alcuna e la breve sequenza di immagini inizia con architetture fatiscenti, immerse negli spazi che si aprono poco oltre gli archi delle porte sopravvissute alle demolizioni dell'antica cerchia dei bastioni, e chiude con industrie in rovina abbandonate tra le distese che si allargano a perdita d'occhio al di là della figura ancora compatta e lineare della città di Milano. Con queste immagini di Lattuada compaiono nella fotografia italiana gli spazi desolati e le distese informi cui è stato dato il nome di 'periferia'; in essa, per davvero e non solo metaforicamente, l'occhio dell'uomo si perde nel disagio del cuore, incapace di riconoscere memorie del passato in cui dimorare, e si smarrisce nell'inquietudine della coscienza, impossibilitata a trovare aspetti del presente in grado di generare identità e appartenenza.

Nella lezione di *American Photographs* di Walker Evans, che proprio la rivista «Corrente» aveva recensito nel 1939, Lattuada comprende che nell'epoca moderna l'acme del dramma dell'uomo, il problema dell'abitare il mondo, si situa nello sguardo, ovvero all'interno del tema dell'immagine. Dall'invenzione di Galileo nella dilatazione dello sguardo data dall'obbiettivo tra microscopio e telescopio, l'uomo si è scoperto nella solitudine della sua finitezza, al limite dei due abissi insondabili del vicino e del lontano, del piccolo e del grande, sospeso come testimonia Blaise Pascal tra due infiniti; ma se è l'infinito la forma propria della realtà come può l'immagine, nella finitezza insuperabile della sua rappresentazione rivelare con verità la forma reale del mondo? Di fronte a questa domanda, che pone il problema fondamentale della coscienza moderna, Lattuada segue le ragioni del cuore di Pascal e, con Walker Evans, fa propria la consapevolezza dell'infinito inteso come il senso che genera e trascende ogni figura finita riaffermando sia la centralità dell'uomo e del suo sguardo, sia la necessità del realismo nella visione fotografica che deve fissare con fedeltà obbiettiva le apparenze del visibile. Scrive Lattuada: «L'assenza dell'amore ha generato

since the act through which the image comes to light is generated in this experience and with this type of vision. "Infinite realism" is the embracing of the object by the subject, and the understanding of the Other by the self in a relationship which allows both to maintain their irreducible differences and identities, as well as the transcription of what is given in the world, both in front of the eyes of man and within his eyes, into an image that represents him.

I believe that only in the referentiality of the image to the Real as an established fact, is it possible to prevent the culture of the Modern from being reduced to an '-ism', from falling into that negative, destructive and iconoclastic thought, in action during the short 20th century in such a tragic way that it prompted Alain Finkielkraut to write: "the Modern is he for whom the past weighs heavy. The Survivor is he who is missing a past"²⁰. In my life, the past has never been judged and rejected as a burden, but has rather been welcomed with the joy and responsibility with which an heir receives a gift, and the time that passes has been experienced as a never-ending novelty, because the past has never failed in the creative act of the present. Finkielkraut's phrase perhaps indicates the proper meaning of Aldo Rossi's provocative statement, which I have always shared, in which the Milanese architect refused to be considered as a postmodern artist for the simple fact that he had never been a modern in the first place.

Italian landscape

Neorealism began with a small volume by the architect and filmmaker Alberto Lattuada, *Occhio Quadrato*, published in 1941 by Ernesto Treccani in Edizioni Corrente. In the twenty-six photographs presented in the volume, the places where man rests do not reflect any splendor or solemnity, and the brief sequence of images begins with crumbling architectures, immersed in the spaces that open up just beyond the arches of the gates that survived the demolitions of the ancient circle of bastions, and concludes with industries in ruins abandoned among the expanses that extend as far as the eye can see, beyond the still compact and linear form of the city of Milan. It is through these images by Lattuada, that the desolate spaces and shapeless expanses which have been given the name of 'outskirts' appear for the first time in Italian photography. In these outskirts, which are peripheral, not only in a metaphorical sense but also in actual terms, the human eye is lost in the heart's unrest, unable to recognise memories from the past in which to dwell, and is lost in the restlessness of conscience, unable to find elements of the present which are capable of generating a sense of identity and belonging.

From the lessons of *American Photographs* by Walker Evans, which the magazine Corrente had reviewed in 1939, Lattuada had understood that in the modern era, the acme of the drama of man, the problem of dwelling in the world, lies in the gaze, in other words within the theme of the image. Since Galileo's invention, through the dilation of the gaze provided by the lens between the microscope and the telescope, man discovered himself in the solitude of his finiteness, at the threshold of the two unfathomable abysses of near and far, of small and large, suspended, in Blaise Pascal's words, between two infinities; yet if infinity is the form of reality itself, how can the image, in the impassable finiteness of its representation, reveal through the truth the real form of the world? Faced with this question, which lays the fundamental problem of modern consciousness, Lattuada follows the reasons of Pascal's heart and, together with Walker Evans, accepts the awareness of the infinite understood as the sense that generates and transcends every finite figure, reaffirming both the central role of man and of his gaze and the need of realism in the photographic vision that must fix the appearances of the visible with objective fidelity.

agli uomini molte calamità che si sarebbero potute evitare. Invece che la pioggia d'oro dell'amore è scesa sugli uomini la cappa nera dell'indifferenza. Ed ecco che gli uomini hanno perduto gli 'occhi dell'amore' e non sanno più distinguere alcuna cosa, brancolano in una oscurità di morte. [...] Quanto siano grandi in questa faccenda le colpe degli spiriti eletti, degli artisti, dei sacerdoti della poesia, è difficile dire. Assenze, fughe, ritorni, polemiche, confusioni di ogni specie. [...] Invece io credo che sia proprio questo il necessario momento di tornare a esporsi in posizioni indifese, di abbandonare, sia pure per breve tempo, il lavoro della spietata analisi e delle troppo pedantesche ricerche di stile, di rompere il guscio che fa da custodia a un preteso determinato modernismo e rinnovare il flusso d'amore che muove gli uomini verso l'unità. [...] Nel fotografare ho cercato di tenere sempre vivo il rapporto dell'uomo con le cose. La presenza dell'uomo è continua; e anche là dove son rappresentati oggetti materiali il punto di vista non è quello della pura forma, ma è quello dell'assidua memoria della nostra vita e dei segni che la fatica di vivere lascia sugli oggetti che ci sono compagni»²¹.

Il senso della mia opera è emerso lentamente, nel comprendere il modo e il nome in cui la labirintica complessità del paesaggio italiano dona forma ad ogni sguardo che lo guarda. I termini 'paese' e 'paesaggio' derivano dalla radice indoeuropea *pak*, che ha il duplice significato di seppellire e piantare, e la forma della penisola italiana è stata plasmata, come noi oggi la vediamo, secondo un'evoluzione antropologica in cui il gesto dello scavare il perimetro geometrico della tomba in cui si seppellisce il cadavere precede di quasi mezzo milione di anni il gesto del piantare il seme di un vegetale. Al tumulo, forma artificiale eretta nel visibile della natura originaria, e all'albero, piantato con ordine nella efflorescenza caotica dell'esterno, corrispondono nella natura invisibile del mondo interiore le immagini della memoria e del ricordo come elementi di quella dimensione in cui si costituisce l'identità dell'uomo come persona. Nello sguardo trascendente dell'uomo, attraverso la vivente materia della natura, la coscienza crea, proietta e plasma nell'esterno un'immagine nuova e viva del mondo. E, nella mia esperienza, l'immagine è propriamente la coscienza che l'uomo ha di non poter coincidere con la realtà della natura data, neppure con quella realtà che lui stesso è, nella consapevolezza della propria vita come di una dimensione irriducibile alla morte.

L'atto creativo del fotografare passa così attraverso l'atto del ricordo. Mosso dalla volontà cosciente e consapevole dell'io, l'atto del ricordo è infatti una rievocazione personale messa in opera nel dinamismo della libertà: esso permette di affrontare la realtà nella totalità dei suoi aspetti e, quindi, nella totalità dei sentimenti, dei pensieri, delle decisioni che essa suscita nel cuore dell'uomo. L'atto del ricordo pone l'io di fronte al dramma della libertà, alla scelta tra il male e il bene, e dona la possibilità di volgere all'edificazione della vita e non alla desolazione e alla distruzione della morte, il fluire delle azioni. Come testimonia il giardino esoterico di Bomarzo, il ricordo è decisione d'amore e di misericordia, rischio di fede e di speranza che riporta il cuore dal dolore per un evento ormai trascorso, morto e definitivamente chiuso in se stesso, all'apertura di una nuova vita in una diversa forma, espressione del presente. Il movimento del cuore innescato dal ricordo, attraverso il dato obbiettivo della memoria, consente agli occhi di vedere oltre il confine euclideo dell'apparenza e di guardare, nell'uomo e nel mondo, alla verità del destino mettendo finalmente a fuoco un'immagine compiuta e definitiva della realtà: un'immagine visibilmente viva e profonda come l'infinito e l'eternità che si rispecchiano in essa. Un'immagine che scaturendo dal cuore più profondo

Lattuada writes: "The absence of love has generated in man many calamities that could have been avoided. Instead of the golden rain of love, it is the black cloak of indifference that has descended on men. And thus men have lost the 'eyes of love' and no longer know how to distinguish anything, they fumble about in a darkness of death. [...] It is hard to say how great are the faults in this matter of the chosen spirits, of the artists, of the priests of poetry. Absences, escapes, returns, controversies, confusion of all kinds. [...] I believe instead that this is precisely the necessary moment when one must return to be exposed in defenseless positions, to abandon, even if only for a brief moment, the work of ruthless analysis and of the overly pedantic stylistic research, to break the shell that safeguards a supposedly determined modernism and to renew the flow of love that moves men towards unity. [...] In my photography, I have always tried to keep the relationship between man and things alive. The presence of man is constant; and even where material objects are represented, the point of view is not that of pure form, but rather that of the assiduous memory of our life and of the signs that the effort of living leaves on the objects that accompany us"²¹.

The meaning of my work emerged slowly, through the process of understanding the way and the name in which the labyrinthine complexity of the Italian landscape shapes every gaze that looks upon it. The terms 'country' and 'landscape' [Translator's note: in Italian 'paese' and 'paesaggio'] derive from the Indo-European root *pak*, which has the double meaning of burying and planting, and the shape of the Italian peninsula has been shaped, as we see it today, following an anthropological evolution in which the gesture of digging the geometric perimeter of the tomb in which the corpse is buried precedes by almost half a million years the gesture of planting the seed of a vegetable. To the tomb, an artificial form erected in the visible aspect of primordial nature, and to the tree, planted with order in the chaotic efflorescence of the exterior, correspond in the invisible nature of the inner world the images of memory and of remembrance as elements of the dimension in which the identity of man is established as a person. In the transcendent gaze of man, through the living matter of nature, consciousness creates, projects and shapes on the outside a new and living image of the world. And in my experience, the image is precisely man's awareness of not being able to fully coincide with the reality of the given nature, not even with the reality that man himself is, in the awareness of life as a dimension irreducible to death.

Photography as a creative act thus takes place through remembrance. Moved by the ego's will, which is both conscious and aware, the act of remembering is in fact a personal recollection expressed with the dynamic energy of freedom: it allows us to face reality in all of its aspects and, therefore, in the totality of the feelings, thoughts and decisions that it arouses in the human heart. The act of remembering places the ego before the drama of freedom, and before the choice between good and evil, and offers the possibility to turn the flow of actions towards the edification of life instead of towards the desolation and destruction of death. As the esoteric garden of Bomarzo demonstrates, remembrance is a decision based on love and mercy, a risk of faith and of hope that brings the heart back from the grief suffered for an event that has already passed, that is dead and definitively closed in on itself, towards the beginning of a new life in a different form, an expression of the present. The movement of the heart triggered by remembrance, through the objective fact of memory, allows the eyes to see beyond the Euclidean boundary of appearance and to look, in man as well as in the world, at the truth of destiny, finally focusing on a complete and definitive image of reality: an image that is as visibly alive and profound as the infinity and eternity that are reflected in it. An image

della libertà della persona, si illumina dall'interno come il fondamento stesso dell'identità dell'uomo. L'immagine allora genera, comprende e accomuna in un unico piano spazio-temporale il suo creatore, il soggetto rappresentato e colui che la guarderà nel corso del tempo.

In una tomba etrusca del centro Italia, alla porta reale che permette di scendere nella dimora sotterranea dei morti corrisponde, in asse ottico perfetto, la porta virtuale di un affresco che fa risalire lo sguardo alla superficie, verso la dimora dei vivi sotto il cielo. In questo doppio movimento della visione che, nel mistero dell'immagine, unisce natura e cultura, io penso sia sorta la concezione del mondo come dato reale e la conseguente dimensione speculare e mimetica della rappresentazione: in quel incessante approfondimento teorico e scientifico che, lungo i secoli e le diverse civiltà succedutesi sulla penisola, ha portato all'invenzione della prospettiva a Firenze e all'invenzione dell'obbiettivo a Venezia.

Il poeta russo Josif Brodskij, al termine del suo esilio occidentale, ha scelto come luogo del proprio riposo il cimitero dell'Isola di S. Michele dove «con la sua colombaia d'oro risplende irresistibile la laguna più bella, velando la pupilla. Quando arriva al punto in cui di più non può essere amato, l'uomo, disdegnando di risalire a nuoto la corrente violenta, si nasconde in prospettiva»²².

In questa trama della storia vive e si compie l'opera della mia fotografia.

which, springing from the deepest heart of the person's freedom, is illuminated from within and stands as the very foundation of man's identity. The image then generates, includes and unites in a single spatial-temporal plane its creator, the subject represented and he who will perceive it throughout the course of time.

In an Etruscan tomb in central Italy, the royal gateway through which the visitor descends into the underground dwelling of the dead corresponds, in a perfect optical axis, to the virtual gateway of a fresco that draws the gaze towards the surface, to the dwelling of the living under the sky. It is, I believe, in this double movement of vision which in the mystery of the image unites nature and culture, that the conception of the world as an actual given arose, as well as the consequent specular and mimetic dimensions of representation: in that constant in-depth theoretical and scientific investigation which, over the centuries and throughout the various civilisations which succeeded one another in the peninsula, led to the invention of perspective in Florence and to the invention of the lens in Venice.

The Russian poet Josif Brodskij, at the end of his western exile, chose the cemetery of the Island of San Michele as his resting place, where "with its golden dove-cote the most beautiful lagoon shines irresistibly, veiling the pupil. When he reaches the point where he can no longer be loved, man, disdaining to swim against the violent current, hides himself in perspective"²².

It is in this weft of history that my photographic work lives and is fulfilled.

Translation by Luis Gatt

¹ M. Cometa, *Il romanzo dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1999.

² N. Hawthorne, *Il fauno di marmo*, Rizzoli, Milano 1961.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ W.K. Naef et al., *The Era of Exploration*, New York Graphic Society, Boston 1975; R. Adams, *La bellezza in fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino 1995; M. Castelberry, *Perpetual Mirage*, H.N. Abrams, New York 1996.

⁷ R. Girard, *Menzogna romanica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1981.

⁸ U. Boccioni, *Pittura e scultura futurista*, SE, Milano 1997.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ K. Lucic, *Charles Sheeler and the Cult of the Machine*, Harvard University Press, Cambridge 1991.

¹¹ N. Lyons, *Fotografi sulla fotografia*, Agorà Editrice, Torino 1990.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ F. Rosenzweig, *La stella della redenzione*, Marietti 1820, Genova 1998.

¹⁵ N. Lyons, *cit.*

¹⁶ P. Strand, C. Zavattini, *Un Paese*, Einaudi, Torino 1955.

¹⁷ M. Antonioni, *Sei film*, Einaudi, Torino 1964.

¹⁸ G. Chiamonte, *Giardini e paesaggi*, Jaca Book, Milano 1983.

¹⁹ G. Chiamonte, *Dolce è la luce*, Edizioni della Meridiana, Firenze 2003.

²⁰ A. Finkielkraut, *Nous autres modernes*, Parigi 2005.

²¹ A. Lattuada, *Occhio quadrato*, Corrente Edizioni, Milano 1941.

²² J. Brodskij, *Poesie*, Adelphi, Milano 1986.

¹ M. Cometa, *Il romanzo dell'architettura*, Laterza, Rome-Bari 1999.

² N. Hawthorne, *Il fauno di marmo*, Rizzoli, Milan 1961.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ W.K. Naef et al., *The Era of Exploration*, New York Graphic Society, Boston 1975; R. Adams, *La bellezza in fotografia*, Bollati Boringhieri, Turin 1995; M. Castelberry, *Perpetual Mirage*, H.N. Abrams, New York 1996.

⁷ R. Girard, *Menzogna romanica e verità romanzesca*, Bompiani, Milan 1981.

⁸ U. Boccioni, *Pittura e scultura futurista*, SE, Milan 1997.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ K. Lucic, *Charles Sheeler and the Cult of the Machine*, Harvard University Press, Cambridge 1991.

¹¹ N. Lyons, *Fotografi sulla fotografia*, Agorà Editrice, Turin 1990.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ F. Rosenzweig, *La stella della redenzione*, Marietti 1820, Genoa 1998.

¹⁵ N. Lyons, *Op.cit.*

¹⁶ P. Strand, C. Zavattini, *Un Paese*, Einaudi, Turin 1955.

¹⁷ M. Antonioni, *Sei film*, Einaudi, Turin 1964.

¹⁸ G. Chiamonte, *Giardini e paesaggi*, Jaca Book, Milan 1983.

¹⁹ G. Chiamonte, *Dolce è la luce*, Edizioni della Meridiana, Florence 2003.

²⁰ A. Finkielkraut, *Nous autres modernes*, Paris 2005.

²¹ A. Lattuada, *Occhio quadrato*, Corrente Edizioni, Milan 1941.

²² J. Brodskij, *Poesie*, Adelphi, Milan 1986.