

## Paesaggio Landscape

Poco dopo la seconda guerra mondiale, tra il 1945 e il 1946, Kenneth Clark tiene una serie di conferenze alla Oxford University che confluiscono, nel 1949, nel libro *Il paesaggio nell'arte*. Nella parte finale del volume, allorché si trova ad affrontare il tema della pittura di paesaggio in rapporto alla contemporaneità, dopo aver opportunamente rilevato quanto le scienze abbiano modificato la percezione dell'esperienza e conoscenza della natura, lo storico annota:

Ma la creazione di grandi opere d'arte deve poggiare su qualcosa di più di questo comodo adattamento istintivo alle varie reazioni momentanee. E in questi ultimi anni la natura non è sembrata soltanto troppo grande e troppo piccola per la nostra immaginazione: è anche sembrata priva di unità. A chiunque, fuorché a un alto matematico, la natura non sembra più agire conseguentemente in tutte le sue operazioni. In questi ultimi anni abbiamo anche perduta la fede nella stabilità di ciò che con fiducia chiamavamo 'l'ordine naturale'; e, quel che è peggio, sappiamo di essere noi stessi in possesso dei mezzi per distruggere quell'ordine.

Leonardo da Vinci, che usava designare sé stesso «discepolo dell'esperienza», lasciò fra i suoi ultimi scritti la massima: «La natura è piena di infinite ragioni, che non furono mai in isperienza». Rappresentò gli infiniti poteri distruttivi della natura, che egli ben conosceva, in quella serie di disegni di paesaggio ai quali mi sono riferito nel capitolo precedente.

Dissi che quei disegni, oltre a esprimere lo stato d'animo di Leonardo, riflettevano la paura generale che il mondo stesse per finire, che aveva ispirato le Apocalissi e i dipinti di Grunewald. È una paura, questa, che

Shortly after the end of World War II, between 1945 and 1946, to be precise, Kenneth Clark delivered a series of lectures at the University of Oxford, which were later published in 1949 in the book *Landscape into Art*.

In the concluding section of the book, while addressing the relationship between landscape painting and the contemporary world, and after exploring how the sciences have profoundly transformed the way in which humans perceive and understand nature, Clark writes:

But the creation of great works of art must rest on something more than this salutary animal accommodation to the responses of the moment.

And in the last few years nature has not only seemed too large and too small for imagination : it has also seemed lacking in unity. To anyone but a higher mathematician, nature no longer seems to act consistently in all her operations. In the last few years we have even lost faith in the stability of what, we used hopefully to call 'the natural order'; and, what is worse, we know that we have ourselves acquired the means of bringing that order to an end.

Leonardo da Vinci, who used to sign himself 'disciple of experience', left among his latest writings the sentence, 'Nature is full of an infinity of operations which have never been part of experience'. And he illustrated his consciousness of the infinite, unknown destructive powers of nature in the series of landscape drawings which I referred to in an earlier chapter.

I said that these drawings, in addition to expressing Leonardo's state of mind, reflected a general fear that the world was coming to an end, which had inspired the Apocalypses of the late fifteenth century and

sembra impossessarsi dell'uomo occidentale ogni cinquecento anni e poiché la si pone in rapporto con il Millennio, è nota agli storici come chiliasmo. Il nostro attuale chiliasmo è cominciato con cinquant'anni di anticipo; ma la nostra nuova religione ci ha dato argomenti molto più fondati che non l'antica.

Rispetto alla realtà evidenziata settant'anni fa dallo storico inglese è oggi indubbio che anche il paesaggio osservato da Clark non esiste più, se non incorniciato in qualche enclave di sopravvivenza improbabile, perché è ormai rarissimo individuare nell'Europa occidentale e specificamente in Italia una condizione di natura.

Se gli ultimi tentativi di rappresentare una pittura di paesaggio sono stati quelli di Mondrian o di Paul Klee, nella prima metà del Novecento, poi di Sironi, Morandi e Rosai, il soggetto è andato via via scomparendo e non certo perché sepolto dall'arte astratta, dalla performance, dall'ideologia, cioè dalle variate forme di ricerca artistica e loro modalità di rappresentazione, ma per l'eclissarsi di sé nella nuova semantizzazione indotta dall'industrializzazione e dalla rivoluzione tecnologica. Quest'ultima, che avrebbe dovuto teoricamente qualificare il rapporto dell'operare umano nell'ambiente, ha in realtà progressivamente distrutto l'ambiente fino a renderlo irriconoscibile all'arte. È De Chirico a fissare da ultimo in modo significativo, nel Novecento, il tema della rappresentazione di un paesaggio sempre più sfuggente, rintracciandolo unicamente sul piano di una interpretazione psicologica e mitica, definitivo verdetto su una contemporaneità impresentabile, ove la natura non esiste più e i simboli del mito perduto, ancorché immortali, stanno ad attendere, forse unica salvezza, una nuova stagione di coscienza.

Se è chiaro che la pittura di paesaggio si era basata per secoli sulla rappresentazione della natura, ancorché modificata, oggi è per essa oltremodo sfocato ogni soggetto possibile.

Noi siamo vittime altresì, come risulta evidente, del fatto che in nome di una presunta rinnovata adesione ai principi di natura si sia finiti per snaturare il concetto stesso di architettura, privilegiando falsi montaggi scenografici che mostrano, al di là della loro comica, ormai disperante esibizione, soltanto una presuntuosa condizione di impotenza.

Clark ipotizza che il conseguimento di un principio di sensibilità emozionale possa forse rappresentare l'unico modo in cui l'arte del nostro tempo può ambire a restituire un'immagine sensata e fedele di un paesaggio in disfacimento, di una misura alterata del concetto di natura: «come individualista di vecchio stampo» scrive «credo che tutta la scienza e la burocrazia del mondo, che tutte le bombe atomiche e i campi di concentramento non distruggeranno interamente lo spirito umano; e lo spirito riuscirà sempre a manifestarsi in una forma visibile».

«Alla fine del capitolo sesto» riflette ancora «dissi che la migliore speranza per la continuità della pittura di paesaggio consisteva nell'estendersi dell'illusione patetica e nell'uso del paesaggio per mettere a fuoco le nostre emozioni. I grandi artisti del chiliasmo, come Grünewald, erano espressionisti, ed è possibile che il turbamento e il terrore che questo nuovo e terribile universo fa nascere in noi troveranno espressione in modi analoghi, così come l'antica paura delle foreste trovò espressione nell'architettura nordica».

Forse è il momento di sostituire alla parola emozione la parola consapevolezza.

Mentre l'arte ha perduto il soggetto da rappresentare e l'architettura si perde nell'evasione dei luoghi comuni del nostro tempo sono il cinema, nel secondo dopoguerra e i fotografi, negli ultimi vent'anni del Novecento, a porci davanti alla realtà

the paintings of Grünewald. It is a fear which seems to take possession of Western man every five hundred years, and as it is supposed to be connected with the Millennium, it is known to historians as Chiliasm. Our belief in Chiliasm has come fifty years early; but then our new religion has provided a great deal better grounds for it than the old one did.

Compared with the world as described seventy years ago by the English historian, it is clear that the landscape observed by Clark no longer exists, save in rare and unusual enclaves that have survived the transformation of the land. In Western Europe, and in Italy in particular, it is now increasingly difficult to find a truly natural environment.

The last major attempts to revitalise landscape painting can be found, in the first half of the 20th century, in the works of Mondrian and Paul Klee, followed by Sironi, Morandi and Rosai. After them, the subject gradually disappeared, not so much as a result of abstract art, performance art or the influence of ideology, but rather because industrialisation and the technological revolution radically transformed the very meaning of nature and our relationship with it.

The technological revolution, in fact, which was supposed to enhance the ways in which humankind operates within the environment, has instead progressively transformed and consumed the land to the point that, in the eyes of art, it has become almost unrecognisable. It was Giorgio de Chirico who, in the 20th century, offered one of the last significant depictions of a landscape that was becoming increasingly elusive. In his works, the landscape survives only on a psychological and mythical level, as a final statement on a contemporary world that can no longer be depicted: a world in which nature has vanished and the symbols of a lost myth, though immortal, seem to await, perhaps their only salvation, a new era of consciousness.

Although it is clear that landscape painting was based for centuries on the representation of nature, however modified, today any possible subject has become extremely blurred.

We are also victims, it is clearly evident, of the fact that, in the name of an allegedly renewed commitment to the principles of nature, we have ended up by distorting the very concept of architecture. In doing so, we have favoured contrived, theatrical compositions which, beyond their comically desperate display, reveal nothing but a presumptuous condition of impotence.

Clark argues that perhaps the only way in which the art of our time can aspire to offer a meaningful and faithful representation of a landscape in decline, of an altered conception of nature, is by pursuing a principle of emotional sensibility: "as an old-school individualist", he writes, "I believe that all the science and bureaucracy in the world, all the atomic bombs and concentration camps, will not entirely destroy the human spirit; and that the spirit will always find a way to express itself in a visible form".

"At the end of Chapter Six", he goes on, "I said that the best hope for a continuation of landscape painting consisted in an extension of the pathetic fallacy, and the use of landscape as a focus for our own emotions. The great artists of Chiliasm, like Grünewald, were expressionists, and it is possible that the emotions of excitement and awe which this terrible new universe arouses in us will find expression in some such way as the old forest fears found expression in northern art".

Perhaps it is time to replace the word 'emotion' with the word 'awareness'.

While art has lost its subject matter and architecture has gone astray following the clichés of its time, it is cinema in the early postwar period and photography in the final decades of the 20th century that have confronted us with images of a reality in flux,

in trasformazione e a suggerire che non possiamo reagire agli eventi solo con l'amnesia o il rimpianto.

Ho avuto il privilegio di condividere amicizia e ricerca con i due fotografi che, più di altri, forse, hanno portato testimonianza, in modi assolutamente diversi, ma convergenti, della vicenda del paesaggio contemporaneo: Luigi Ghirri e Giovanni Chiaramonte. Luigi Ghirri, lavorando sul primo piano e sul fondale, da sempre i due elementi costitutivi fondamentali dell'arte italiana, ci offre ogni volta un frammento solo apparentemente anacronistico.

È sempre la terra il suo luogo privilegiato, come lo sarà, in certi giorni, il cielo.

È necessario porre attenzione a questa terra, poiché è a partire dalla sua geometria che si riconosce la misura del lavoro di Ghirri, che dalla terra, intesa come materiale attingibile, si trasferisce alla terra intesa come struttura del paesaggio, infine alla terra come luogo dell'anima.

Il fatto che il fotografo definisca ogni questione proprio a partire dalla terra e dalla sua misura è assolutamente fondamentale per l'architettura.

Egli offre al nostro lavoro una potenzialità inespressa, proprio nel momento in cui la terra si sta trasformando davanti ai nostri occhi. 'Ara' il paesaggio ('arare' è misurare per fecondare) e lo riedifica, lo mantiene vivo, scavandone letteralmente l'essenza fino a vedere il 'nuovo'.

I luoghi sembrano dire, in tale direzione «pensa in modo sensato e fai ciò che è giusto. Perché qui sta la virtù, la virtù insita nei modelli stabiliti dell'ordine sociale, qui risiede la sopravvivenza». Vincendo l'opposizione fra il naturale e il costruito Ghirri indaga questi paesaggi come essi fossero dotati di una psiche, un'anima, per dirla con James Hillman «le nostre anime, che annunciano la terra come un territorio psichico che chiede riconoscimento. E più che la terra. Anche qualcosa al di là del pianeta come tale. E se persino immagini di disordine ci attraggono, di cosa si tratta? Quale corda della nostra anima viene fatta vibrare dalla vista di masse disordinate di vegetazione sul ciglio della strada, mucchi di neve sporca a fine marzo, una spiaggia spoglia dopo la marea, cosparsa di rifiuti e di oggetti lasciati dal mare? Luoghi geografici come questi li troviamo nelle poesie, nei dipinti, nella ricerca sull'ecosistema. Anch'essi motivano un'attenzione assidua. Sono forse appelli a ripristinare l'ordine cosmico? Oppure l'attenzione è piuttosto una reminiscenza di un altrove, di un'altra bellezza, un'immaginazione chiamata dalla geografia di questa terra?».

Proprio in quegli anni Luigi Ghirri fotografa *L'Italia in miniatura* di Rimini, il villaggio per bambini in cui i monumenti italiani sono riprodotti in scala, con rapporti e proporzioni mutati.

Il fotografo, autore per definizione di una sintesi a distanza, coglie un'ulteriore distanza.

La mutazione delle cose obbliga a un nuovo censimento della misura in cui ricollocarsi, ove ascoltare le cose che non accettano di lasciarsi sopprimere e riconoscere le cose che stanno aspettando di nascere.

Altra, ma parallela, è la visione di Giovanni Chiaramonte, che con Ghirri condivide per anni, oltre all'amicizia, un punto di partenza assoluto: l'accertamento della dispersione dei caratteri del paesaggio, in particolare di quello italiano, e la necessità di un nuovo ordine di lettura.

La luce delle sue immagini è gialla, sembra provenire da un altro mondo e, quasi, promette di redimere le cose che inquadra.

Ma si appoggia sempre lievemente sul corpo del già stato, non ne prescinde, anzi amplifica il respiro di ciò che illumina.

Le immagini di Chiaramonte, anche quando si tratta di testimoniare una tragedia, si pensi al terremoto dell'Emilia Romagna,

suggesting that we cannot respond to events with amnesia or regret alone.

I had the privilege of working and being friends with two photographers who, perhaps more than any others, have documented the history of the contemporary landscape in two very different but ultimately converging ways: Luigi Ghirri and Giovanni Chiaramonte. Luigi Ghirri explores the relationship between foreground and background, two elements which have always been central to the Italian artistic tradition, and presents us each time with a fragment that is anachronistic only in appearance. The earth was always his favoured subject, just as the sky would be, on certain days.

It is necessary to pay close attention to this land, for it is through its geometry that we can understand the full scope of Luigi Ghirri's work. It begins with the land as a source to draw from, moves on to the land as the structure of the landscape, and finally arrives at the land as the dwelling place of the soul.

The fact that the photographer approaches every subject starting from the earth and its proportions is also fundamental to architecture.

He offers our work an unrealised potential, precisely at a time when the earth is transforming before our very eyes. He 'ploughs' the landscape ('ploughing' is measuring in order to generate new life), reconstructs it and keeps it alive, literally by digging deep into its essence until something new is revealed.

These places seem to be telling us: "Think wisely and do what is right. For herein lies virtue – the virtue inherent in the established patterns of social order – and herein too lies survival".

Overcoming the opposition between the natural and the built, Ghirri explores these landscapes as if they possessed a psyche, a soul. In the words of James Hillman, "our souls, which announce the earth as a psychic territory asking for recognition. And more than the earth. Even something beyond the planet as such. And if even images of disorder attract us, what is it about? Which chord of our soul is made to vibrate by the sight of messy masses of vegetation at the roadside, piles of dirty snow at the end of March, a bare beach after the tide, littered with trash and objects left by the sea? Geographical places like these we find in poems, in paintings, in research on the ecosystem. They too motivate an assiduous attention. Are they perhaps calls to restore cosmic order? Or is the attention rather a reminiscence of an elsewhere, of another beauty, an imagination called by the geography of this earth?" Around that time, Luigi Ghirri photographed *Italia in Miniatura* in Rimini, a theme park where Italian monuments are reproduced to scale, with altered proportions. The photographer, who by definition captures reality by observing it from a distance, in doing so conveys an even greater sense of detachment.

The transformation of things, therefore, requires a new way of measuring and orientation, in which it is necessary to listen to what resists being cancelled out and to recognise what is yet to emerge. Giovanni Chiaramonte's perspective is different from Ghirri's, yet runs parallel to it. For years, he and Ghirri shared not only a friendship but also a fundamental conviction: the realisation that the defining features of the landscape – particularly in Italy – were fading, and the consequent need for a new way of interpreting it. The light in his photography is yellow and seems to come from some other world, almost as if promising to redeem the subjects it frames. Yet it always rests lightly upon the body of what has already been, without ever dismissing it. On the contrary, it amplifies the living presence of that which it illuminates.

Chiaramonte's photographs, even when recording a tragedy, as in the case of the Emilia Romagna earthquake, are images that open to the possibility of a future resurrection, in a strictly legiti-

sono immagini che inducono una possibile futura resurrezione, nella regione più distrutta, in modo assolutamente legale, del Paese.

Qui, dove le ferite sono più evidenti perché allineate come in una rassegna della presunzione lungo la Via Emilia, una corda tesa che ne attraversa interamente il territorio e definisce da venti secoli la vita degli uomini, già negli anni Ottanta Giovanni, con Ghirri e altri grandi fotografi, aveva posato lo sguardo nel *Viaggio in Italia*. Ma dopo due decenni si tratta di tornare, per ribadire che la geografia si è ulteriormente alterata, che le misure della terra e il loro significato sono nuovamente mutati.

Chiaromonte, in un appunto, mi scrive:

Paul Strand, l'artista più geniale e innovativo del gruppo di fotografi americani impegnati 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'Oregon, autore delle immagini di New York pubblicate nel 1917 su «Camera Work» e del film *Manhatta* girato nel 1921 con Charles Sheeler, 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 *Fotografia e il nuovo Dio* 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».

Più tardi, con *Un paese* Strand e Zavattini comporranno «l'ultima elegia di un mondo sulla soglia della propria 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».

E ancora: «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 una 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».

La visione dei fotografi indica le misure su cui lavorare determinandone un principio di selezione guidato dalla capacità di congiungere, tra arte, archeologia, letteratura, architettura, la lezione del passato e la necessità vera dell'oggi.

Così illumina la scena offuscata del nostro presente esigendone una lettura disciplinata e allontanandone ciò che è voluttuario e superfluo. Quelle misure sospese nella luce dell'immagine possono confluire nelle misure della nostra costruzione architettonica.

Paolo Zermani

mate way, of the most ruined region of the country.

Here, along the Via Emilia — a line that cuts across the entire region and has shaped its life for twenty centuries — the scars are most visible, arranged almost like a display of human presumption. As early as the 1980s, Giovanni Chiaromonte, together with Luigi Ghirri and other major photographers, turned his gaze to these places in the *Viaggio in Italia* project. Yet, two decades later, the time had come to return, to reaffirm that the geography had shifted once again, and that the measures of the earth — and their meanings — had changed anew.

Chiaromonte wrote to me in a note:

Paul Strand was the most brilliant and innovative artist among the group of American photographers who worked amidst the ruins of Atlanta and Richmond during the Civil War, and who later contributed to the epic vision of the exploration and conquest of the Western territories, all the way to California and Oregon. He was also the author of remarkable photographs of New York, published in the journal *Camera Work*; and of the short documentary film *Manhatta*, directed in 1921 together with the painter Charles Sheeler. Strand offers a profound critical re-evaluation of the direction taken by Western civilisation and points to the alternative, yet decisive role that the photographer must play within it. In his essay *Photography and the New God*, he writes: "the machine age had created 'a new Trinity: God the Machine, Materialistic Empiricism the Son, and Science the Holy Ghost'. And in the organisation of this modern church the artist has not played a major role (...) He finds himself today in a position similar to that of a scientist in the Middle Ages: that of a heretic as regards to the dominant values".

Later, with *Un paese: Portrait of an Italian Village*, Strand and Zavattini would compose "a late elegy for a world that is on the brink of disappearing. The landscape that emerges from the industrial and urban transformations of the postwar period makes Italy a unique and extraordinary place, a contemporary place where all the forms and figures of the history of the West are equally and significantly present, in an unprecedented existential condition".

And, he continues: "The meaning of my work emerged gradually, when I realised how the labyrinthine complexity of the Italian landscape gives shape to the observer's gaze. The words 'paese' and 'paesaggio' derive from the Indo-European root 'pak', which means both 'to bury' and 'to plant'. The shape of the Italian peninsula, as we perceive it today, was moulded through a long anthropological process in which the act of digging a grave to bury the dead predated, by almost half a million years, that of sowing the seeds of plants".

The photographer's vision sets out the criteria and proportions to be worked with, establishing a selection principle that connects art, archaeology, literature and architecture, and fosters a dialogue between the lessons of the past and the real needs of the present. In this way, it sheds light on the blurred landscape of our times, demanding a disciplined interpretation which sets aside anything that is superfluous or purely decorative. The elements that emerge from the light of the image can thus also become the elements upon which to base our architectural design.

Paolo Zermani

Translation by Luis Gatt



Collina nera, 2009, olio su tela, cm 90x90  
©Tullio Pericoli



Mappe, 2006, olio su tela, cm 50x50  
©Tullio Pericoli



Paesaggio agrario, 2004, olio su tela, cm 40x40  
©Tullio Pericoli



Senza titolo, 2009, olio su tela, cm 90x90  
©Tullio Pericoli



Natura, 2009, olio su tela, cm 90x90  
©Tullio Pericoli



Paesaggio, 2008, olio su tela, cm 25x25  
©Tullio Pericoli



Controtterra, 2008, olio su tela, cm 70x70  
©Tullio Pericoli



Senza cielo, 2008, olio su tela, cm 50x50  
©Tullio Pericoli



Sotto il cielo, 2008, olio su tela, cm 30x30  
©Tullio Pericoli



*Le colline di fronte, 2009, olio su tela, cm 70x70*  
©Tullio Pericoli



*Vecchie strade, 2008, olio su tela, cm 70x70*  
©Tullio Pericoli