

Niente di antico sotto il sole

Luigi Ghirri

"Dicono che l'ora più buia sia quella che precede l'alba" (Bob Dylan)

"Paesaggio è una parola sporca. Paesaggio è là dove finisce la natura". Queste parole del grande fotografo americano Ansel Adams, sembrano riassumere tutte le problematiche riguardanti la rappresentazione del paesaggio, che hanno accompagnato la fotografia negli ultimi anni. Sono parole che segnano la differenza tra un modo di vedere ed un altro, tra l'utopia di un mondo puro, naturale, e la necessità di costruire delle storie sul paesaggio dell'esistente. Ma sono anche il segno di mai sopite divisioni tra natura ed artificio, e la fine del sentimento per la scoperta ed il fascino della rivelazione.

Per i primi fotografi il paesaggio si presentava doppiamente libero ed incontaminato; fuori nel mondo esterno e dentro al reticolo vetrato della macchina fotografica, nel buio di un panno nero. Un doppio sguardo che consente così la creazione di un grande romanzo fiabesco, una incredibile ricerca di identificazione che passa dalle maestose del Wyoming ai solitari ruderi della campagna romana, alle meraviglie dei giardini dell'Oriente; era una nuova geografia costruita con le immagini, che arriva fino al mondo dissolto in frammenti delle vetrine di Friedlander e al paesaggio umano frantumato della Arbus, che non a caso ci dà con il suo notturno del castello di Disneyland una delle chiusure più tenere e disperate della fotografia contemporanea.

Da questo momento, proprio perché la scoperta sembra un capitolo ormai ben definito nella storia delle immagini, nascono nuove narrazioni e racconti, perché il problema non è più quello di cercare storie e paesaggi più o meno dispersi ma la necessità è quella di una rifondazione, la formazione di un nuovo alfabeto visivo, passando a diversi metodi e modalità rappresentative, unificando sguardo e visione, interno ed esterno, in equilibrio tra rivelazione e rivelazione dei luoghi, dei paesaggi.

Roger Caillois dice che il fiabesco è un universo meraviglioso che si affianca al mondo reale senza sconvolgerlo e senza distruggerne la coerenza. Il fantastico invece rivela uno scandalo, una lacerazione, una irruzione insolita, quasi insopportabile nel mondo reale.

Ed ancora: l'apparizione è lo strumento essenziale del fantastico: ciò che non può accadere e che tuttavia si produce, in un punto e in un istante preciso, nel cuore di un universo perfettamente sondato e dal quale si credeva bandito per sempre il mistero. Tutto appare come ogni giorno: tranquillo, banale, senza nulla di insolito (R. Caillois, *Dalla fiaba alla fantascienza*).

L'idea del fantastico credo che ben si adatti alla mia idea di paesaggio, è proprio all'interno di questa mutazione, passaggio dal mondo del fiabesco a quello del fantastico, che si può spiegare l'aria di inquietante tranquillità che abita luoghi e paesaggi, che sembrano essere abitati di nuovo dal mistero e dai segreti che ancora possiedono, sapendo alla fine che quello che ci è dato di conoscere, raccontare, rappresentare non è che una piccola smagliatura sulla superficie delle cose, dei paesaggi che abitiamo e viviamo.

Questa consapevolezza è anche il desiderio, forse

No old thing under the sun

"They say that the darkest hour is just before the dawn". (Bob Dylan)

"Landscape is a dirty word. Landscape is where nature comes to an end." These words of the great American photographer Ansel Adams seem to sum up the whole set of problems involved in representing the landscape with which photography has had to contend in recent years. They are words that reveal the difference between one way of looking and another, between the utopia of a pure, natural world, and the need to construct histories of the existing landscape. But they are also a mark of the never healed split between nature and artifice, and the end of the feeling for discovery and the fascination of revelation.

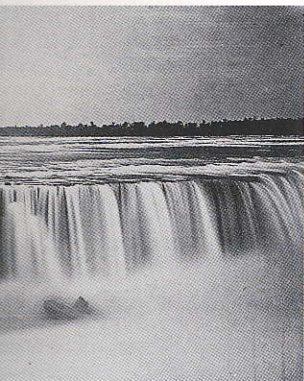
To the early photographers the landscape appeared doubly free and uncontaminated; outside in the external world and inside the glass screen of the camera, under the darkness provided by a black cloth. A dual vision that permitted the creation of a great fairy-tale romance, an incredible quest for identification that roamed from the majesty of Wyoming to the solitary ruins of the Roman countryside and the wonders of Oriental gardens. It was a new geography constructed out of images, extending as far as the world broken up into fragments in Friedlander's plates and the splintered human landscape of Arbus. It is no accident that the latter has given us in her nocturnal view of the Disneyland Castle one of the most tender and despairing closing of accounts in contemporary photography. From this moment on, and precisely because discovery now seems to be a closed chapter in the history of images, new narratives and stories have emerged, for the problem is no longer that of seeking out more or less lost histories and landscapes but concerns the need for a new foundation, the creation of a new visual alphabet, one that moves on to different methods and modes of representation, unifying gaze and vision, interior and exterior, poised somewhere between the revealing and the surveying of places, of landscapes.

Roger Caillois says that: The fabulous is a marvelous universe that exists side by side with the real world without disturbing it and without destroying its coherence. The fantastic, on the other hand, reveals a sensation, a rent, an unaccustomed, almost unbearable irruption into the real world.

And again: The apparition is the essential instrument of the fantastic: what cannot happen and yet appears, at a precise point and instant, in the heart of a thoroughly investigated universe from which it was believed that mystery had been banished forever. Everything looks just as it does everyday: tranquil, banal, with nothing unusual (R. Caillois, *Dalla fiaba alla fantascienza*).

I feel that this view of the fantastic fits well with my idea of the landscape, and that it is in just this mutation, this transition from the world of the fabulous to that of the fantastic, that one can find an explanation for the air of disquieting calm that surrounds places and landscapes. They seem to be inhabited once again by mystery, to be possessed of secrets again. In the end there remains the knowledge that what it is given to us to know, to recount, and to represent is no more than a little dent in the surface





ingenuo, del ritorno ad uno stato di purezza, un grado zero della visione che si ricollega agli stupori del momento della scoperta della fotografia: il sogno di ridare vita mediante la luce al mondo di fuori; e che questo strano groviglio di ragioni e misteri della natura, alchimie chimiche, leggi dell'ottica e della fisica, ripetono l'evento di dare al nostro sguardo sul mondo un altro sguardo successivo, per non dimenticarlo, per capirlo, o forse, solo per la gioia di rividerlo. Questo sentimento dell'origine delle cose, è il punto da cui parto per guardare nel paesaggio, sapendo che non esistono risposte definitive, ma continuando ad interrogarmi, perché nel gesto di pormi continuamente la domanda è contenuta la risposta.

In una recente intervista Wim Wenders diceva che la fotografia è come "un ultimo sguardo sul mondo". Penso che questo sentimento della sparizione così grande ed etico vada accompagnato anche da un altro sentimento, quello della "apparizione"; perché fotografare è soprattutto rinnovare lo stupore, come si osserva il mondo in uno stato adolescenziale, rovesciare il motto dell'Ecclesiaste, perché "non c'è niente di antico sotto il sole". E così guardando prima nel mondo, poi sulla lastra e poi nell'immagine finale, manifestare la meraviglia del gesto che si compie, non ritenere nulla insignificante, e scoprire in un paesaggio, un punto dello spazio, un attimo della vita o un leggero mutamento della luce, la possibilità di una nuova percezione.

Vedere un paesaggio *come se fosse la prima e l'ultima volta*, determina un sentimento di appartenenza ad ogni paesaggio del mondo; un sentimento che ritrovo guardando i paesaggi di Bruegel o di Hopper, le fotografie di Evans, o ascoltando la meravigliosa semplicità delle canzoni di Dylan, un sentimento che mi ricorda il gesto naturale di "stare nel mondo", e che il paesaggio non è là dove finisce la natura ed inizia l'artificiale, ma una zona di passaggio, non delimitabile geograficamente, ma più un luogo del nostro tempo, la nostra cifra epocale.

of things, in the surface of the landscapes that we live in and around.

This awareness is also the desire, perhaps a naive one, for the return to a state of purity, a zero point of vision that brings us back to the wonders of the moment when photography was discovered.

This feeling of the origin of things is the point where I start out from so as to look into the landscape, knowing that there are no final answers, but continuing to ask myself questions, for it is in the act of asking the question that the answer is to be found.

In a recent interview Wim Wenders said that photography is like "a last look at the world." I think that this feeling of disappearance, so great and so ethical in nature, goes hand in hand with another feeling, that of the "sudden appearance"; for taking photographs means above all renewing the sense of wonder, as if you are observing the world in a youthful state, turning the saying from Ecclesiastes on its head, for "there is no old thing under the sun."

And so by looking first in the world, then on the plate, and then in the final picture, you are revealing the wonder of the action you are taking, not treating anything as insignificant, and discovering in a landscape, a point in space, a moment of life, or a slight alteration in the light the possibility of a new perception.

This seeing the landscape *as if it were the first and last time*, produces a feeling of belonging to every landscape in the world. It is a feeling that I get again from looking at the paintings of Brueghel or Hopper, and the photographs of Evans, or from listening to the marvelous simplicity of Dylan's songs; a feeling which reminds me of the natural act of "being in the world," and that the landscape is not there where nature finishes and the artificial begins, but a zone of transition that cannot be geographically defined. It is more a place of our own time, the cipher of our age.

L'omino sul ciglio del burrone

Luigi Ghirri

Fin da bambino, le fotografie che mi piacevano maggiormente erano quelle di paesaggio, che vedevo intercalate negli Atlanti con le carte geografiche.

Mi affascinavano particolarmente queste fotografie, dove immancabile, immobile, appariva un piccolo uomo sovrastato dalle cascate del Niagara, monti, rocce, alberi altissimi, palme grandiose, o sul ciglio di un burrone. Questo omino lo trovavo poi nelle cartoline, che raffiguravano piazze più o meno celebri, arrampicato su monumenti storici, disperso nei ruderi del Foro di Roma, o sotto la torre di Pisa.

Quello dell'omino era uno stato di continua contemplazione del mondo, e la sua presenza nelle immagini conferiva a queste un fascino particolare. Non solo era il metro di misurazione delle meraviglie rappresentate, ma grazie a questa unità di misura umana mi restituiva l'idea dello spazio; io lo vedevo in questo modo e credevo, attraverso questo omino, di comprendere il mondo e lo spazio.

Mi piaceva anche l'idea che il fotografo non fosse mai solo in questi luoghi, che avesse sempre a disposizione un amico o un conoscente, che attraversava il mondo con il fotografo per scoprirlo e rappresentarlo. Non sono mai riuscito a vederne uno in volto, a dargli una identità: l'omino rimaneva sconosciuto ai miei occhi, ma mi accompagnava nei luoghi più affascinanti e sconosciuti che guardava, contemplava, misurava.

Quando più tardi ho iniziato a fotografare ho continuato a guardare le fotografie di paesaggio, ma non ho più trovato l'omino. Scenari stupendi, fondali, spazi sempre più deserti ed incomprensibili si susseguivano, si frantumavano, si moltiplicavano in modo sempre più vertiginoso. Ma tutto questo mi sembrava inabitabile, o meglio i luoghi si erano dissolti, erano rimasti splendidi fondali in bianco e nero o in technicolor; l'omino era sparito; se ne era andato via, aveva portato con sé la rappresentazione dei luoghi e vi aveva lasciato il loro simulacro.

The little man on the brink of the ravine

Ever since my childhood, the photographs I like best have been the ones of landscapes, which I used to find interspersed with the maps in Atlases. I was particularly fascinated by those inevitable photographs in which a little man appeared, immobile, dwarfed by the Niagara Falls, by mountains, rocks, very tall trees, majestic palms, or on the brink of a ravine.

Then I would find this little fellow in postcards depicting more or less famous squares, perched on historical monuments, lost among the ruins of the Roman Forum, or gazing up at the tower of Pisa.

This little man was in a state of continual contemplation of the world, and his presence lent a particular fascination to the pictures. Not only did he serve as a unit of measure for the wonders depicted, but this human unit of measure gave me back a sense of space; I saw him in this way and I believed that it was possible to understand the world and space through this little man.

I also liked the idea that the photographer was never alone in these places, but always had a friend or acquaintance at hand, who would travel the world with the photographer to discover and to represent it. I never managed to look one in the face, to give him an identity; the little fellow remained unknown, yet he accompanied me in the most fascinating and unfamiliar places, places which he observed, contemplated and measured.

Later on, when I had started to take photographs myself, I went on looking at pictures of landscapes, but I couldn't find him any longer. Stupendous scenes, back-drops, increasingly deserted and incomprehensible spaces succeeded one another, broke up into pieces, multiplied in an increasingly dizzy fashion. But it all looked uninhabitable to me, or rather the places had been dissipated; all that remained were magnificent back-drops in black and white or technicolor; the little man had disappeared. He had gone away, taking with him the representation of places and leaving their simulacrum.



Gianni Celati

Luigi Ghirri abita in una casa bianca a Formigine, in provincia di Modena. Attraversando la campagna per andare a casa sua si vedono dovunque all'intorno campi coltivati su orizzonti piatti, e insieme strade piene di traffico convulso, vecchie case coloniche, fabbriche, villette geometrili, un'infinità di insegne pubblicitarie in ogni punto dello spazio. Il quartiere dove abita, fuori dal paese, ricorda modellini di suburbs americani per classi medie, con casette unifamiliari provviste d'un giardino. A differenza dei suburbs americani però qui hanno asfaltato tutto, c'è asfalto dovunque tranne nei campi coltivati che si vedono in fondo.

Davanti alla casa di Ghirri uno spazio enorme è contornato da quelle file di casette unifamiliari. Questo spazio enorme è interamente vuoto e ricoperto d'asfalto. Non si riesce a pensarlo come una piazza, perché è troppo vasto e perché lì in mezzo non ci va mai nessuno; solo di notte vengono dei camion a parcheggiare. Dall'altra parte di questa distesa d'asfalto c'è un solitario bar, anche quello quasi sempre vuoto, che si chiama credo Bar Las Vegas.

Esistono miliardi di posti del genere che stanno affiorando sulla superficie della terra. Il loro affiorare è quasi sempre marcato da quella strana fissità che assume lo spazio vuoto, lo spazio che non si riesce a capire perché non è usabile in alcun modo. E in questi terreni di caccia gli architetti si lanciano in grandi avventure, sempre con gli occhi puntati a un futuro che nessuno sa cosa possa essere.

Ghirri ha fatto e continua a fare un lavoro opposto. È riuscito a raccontare la fissità dello spazio vuoto, lo spazio che non si riesce a capire. Ha compiuto una radicale pulizia negli intenti o scopi dello sguardo. Finalmente ci ha fatto vedere uno sguardo che non spia un bottino da catturare, che non va a caccia di avventure eccezionali, ma scopre che tutto può avere interesse perché fa parte dell'esistente.

Ci sono villette geometrili che non avrebbero attratto nessun fotografo, in quanto normalmente rappresentano la noia del guardare, il mondo senza interesse. Ghirri ne ha fatto un caso pittorico, riportando la rappresentazione a presupposti più semplici ed essenziali. In quelle villette geometrili Ghirri ha scoperto una regolarità di linee, simmetrie, colori con cui si tenta di arredare il vuoto quotidiano meglio che si può. Ha scoperto che, se osservate frontalmente, potevano far pensare-immaginare quanto un monumento insigne. Perché, in quelle villette, la tecnica di arredo dello spazio comporta delle prospettive simili a quelle quattrocentesche, delle simmetrie di tipo neoclassico, dei colori che possono richiamare Piero della Francesca. In breve, ha scoperto che quelle noiose villette sono una forma di vita, un esempio di cultura del vuoto.

Un'operazione del genere è un racconto, tutt'altro che tetro e livido, dei posti che affiorano sulla superficie della terra e nei quali ci sentiamo dispersi. In ogni racconto la cosa più importante è la soglia d'intensità che viene scelta per narrare le cose. Se l'intento è il "voler vedere (o descrivere) l'eccezionale", la soglia di intensità dovrà essere alta, e quasi normalmente bisogna ricorrere a temi

Luigi Ghirri lives in a white house in Formigine, in the province of Modena. Passing through the countryside on your way to his home, you see expanses of cultivated fields, stretching to the flat horizon, interspersed by roads choked with spasmodic traffic, old farmhouses, factories, geometric little villas, and a host of advertising signs. The area where he lives, outside the town, looks like a miniature version of one of those American middle-class suburbs, made up of detached houses surrounded by gardens. Unlike an American suburb, though, they have spread a layer of asphalt over everything here: all that has been spared are the fields visible in the background.

In front of Ghirri's house an enormous space is bordered by these rows of detached houses. This huge area is completely empty and covered with asphalt. It is not possible to see it as a square, for it is too vast and no-one ever goes there; only at night is it used as a parking lot by trucks. On the far side of this sea of asphalt stands a solitary bar, it too almost always empty. I think its name is Bar Las Vegas. Thousands of places like this are springing up all over the world. They are almost all marked by that strange fixity assumed by empty space, space which for some inexplicable reason no-one can ever find a use for. And it is on these hunting grounds that architects embark on great adventures, with their gaze always fixed on a future whose nature no-one can imagine.

What Ghirri has done, and goes on doing, is the opposite. He has succeeded in conveying the fixity of empty space, this space that one cannot understand. He has made a clean sweep of the usual intentions or reasons for looking. In the end he has shown us a way of looking in which there are no spoils to be seized, there is no quest for extraordinary adventures, but one which discovers that everything can be interesting because it is part of existence.

There are stereotyped villas which would never have attracted a normal photographer's attention, in that we see them as boring, as representing a world without interest. Ghirri has turned them into pictorial opportunities, depicting them in terms of their simplest and most essential assumptions. In these monotonous little houses Ghirri has discovered a regularity of lines, symmetries, and colors that people have used in an attempt to decorate the everyday void as best they can. He has discovered that, when observed head on, they can stimulate the mind and the imagination just as much as a famous monument. For the technique used to handle space in these little villas involves perspectives similar to those of the fifteenth century, symmetries of the neoclassical type, colors that are reminiscent of Piero della Francesca. In short, he has discovered that those boring houses are a form of life, an example of the culture of emptiness.

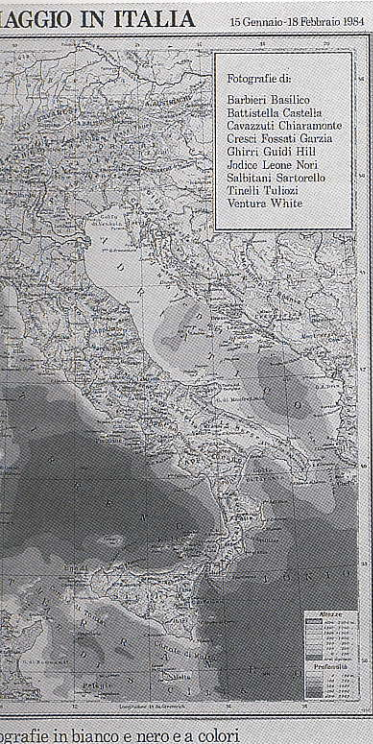
To carry out an operation of this kind is to tell the story – a story that is anything but gloomy and colorless – of the places that throng the surface of the earth and through which we wander, feeling lost. In any story the most important thing is the level of intensity at which you choose to recount things. If the intention is that of

Pino Sciacca Provincia



Provincia
Spazio
Archi M
Lega Foto





Fotografie in bianco e nero e a colori



sensazionali: ad esempio nelle foto bisogna ricorrere ad aggressioni visive, fatti insoliti, vedute artistiche, orrori seducenti e spesso fuori luogo. Nelle ultime foto Ghirri è riuscito ad abbassare la soglia d'intensità del suo racconto, fino al punto da poter eliminare ogni richiamo all'insolito e insieme all'attualità. Questo però gli permette di dare molto più risalto alle minime vibrazioni di colore, alle sfumature, ai profili delle cose, e soprattutto al suo straordinario modo di pensare-immaginare l'esterno.

Dei ragazzi nel bar su una spiaggia, d'intorno è tutto così buio che sembrerebbe quei ragazzi fossero su un palcoscenico a recitare un episodio d'esistenza. Essendo notte, la foto è illuminata solo da una scritta all'americana sopra i tavoli esterni del bar, leggermente sfocata così come i volti dei ragazzi. C'è qui una minima risonanza che Ghirri riesce a ritagliare dal buio. Ma quella risonanza è già tutto un modo di pensare-immaginare l'esterno: è come la scoperta che noi riusciamo stranamente a capire quello che succede all'esterno, perché il nostro pensare è già all'esterno, già parte del mondo e dell'esistente. Qui non c'è più un'interiorità che immagina il mondo come una cosa tutta diversa da sé; attraverso questa foto, noi come quei ragazzi, siamo già da sempre e per sempre nella rappresentazione.

In un'altra foto recente ci sono delle cabine su una spiaggia, tra le cabine si vede il mare. Il sole è alle nostre spalle, probabilmente a tre quarti del suo percorso. C'è solo un'ombra netta, per il resto colori che sfumano. C'è un tal silenzio in questa foto, un tale abbassamento della soglia del "voler vedere l'eccezionale", da permetterci finalmente di apprezzare le apparenze per quello che valgono. Perché a questo punto le apparenze, che sono il supporto della rappresentazione esterna, ci stanno molto più a cuore d'ogni interpretazione complessiva del mondo esterno; esse non riguardano solo l'occhio astuto dell'artista, sono tutto ciò che abbiamo per orientarci nello spazio.

Noi crediamo sia possibile ricucire le apparenze disperse negli spazi vuoti, attraverso un racconto che organizzi l'esperienza, e che perciò dia sollievo. Non esiste al mondo nessun racconto che valga la pena d'esser fatto, se non dà sollievo (anche la tragedia dà sollievo, i brillanti smascheramenti della realtà invece no). Crediamo che tutto ciò che la gente fa dalla mattina alla sera sia uno sforzo per trovare un possibile racconto dell'esterno, che sia almeno un po' vivibile. Pensiamo anche che questa sia una finzione, ma una finzione a cui è necessario credere.

Ci sono mondi di racconto in ogni punto dello spazio, apparenze che cambiano ad ogni apertura d'occhi, disorientamenti infiniti che richiedono sempre nuovi racconti: richiedono soprattutto un pensare-immaginare che non si paralizzi nel disprezzo di ciò che sta attorno.

"wanting to see (or describe) the exceptional," the threshold of intensity will have to be high, and it is usually necessary to resort to sensational subjects: in photography, for example, you set out to record visual assaults, unusual facts, artistic views, or seductive and often misplaced horrors. In his more recent photographs Ghirri has managed to lower the threshold of his account, to the point where he is able to eliminate any reference to the unusual and to the topical. Yet this permits him to give much more emphasis to the slightest variations in color, to the barest nuances, to the outlines of things, and above all to his extraordinary way of conceiving and picturing the external. A few youngsters in a bar on a beach, so dark all around that it looks as if they are standing on a stage to perform an episode of their existence. It is at night, so the photograph is illuminated solely by an American-style sign above the tables outside the bar, slightly out of focus as are the faces of the youngsters. There is here a minimal resonance which Ghirri manages to cut out of the darkness. But that resonance is already a way of conceiving and picturing the outside world: it is like the discovery that we are strangely capable of understanding what goes on outside us because our thoughts are already outside, already part of the world and of existence. Here there is no longer an inner being that imagines the world to be a thing wholly different from itself; through this photograph we, like those youngsters, have always been and always will be part of the picture.

Another recent photograph shows us a group of bath houses on a beach. Between the huts, we can glimpse the sea. The sun is behind us, probably three-quarters of the way through its march across the sky. There is only one sharp shadow, the rest is all blurred colors. There is such a silence in this photograph, such a lowering of the threshold of "wanting to see the exceptional," that we are at last permitted to appreciate appearances for what they are worth. For at this point we care much more about appearances, which provide the backing for representation of the external, than any all-embracing interpretation of the outside world. They do not emerge out of the sharp vision of the artist; they are all that we have to orient ourselves in space. We believe that it is possible to put together again the appearances that are scattered over empty spaces, through an account that organizes experience, and therefore gives relief. There is no story in the world that is worth telling, if it does not offer comfort (even tragedy offers comfort, while brilliant exposures of reality do not).

We believe that everything that people do from morning to night is an effort to come up with a credible account of the outside world, one that will make it bearable at least to some extent. We also think that this is a fiction, but a fiction in which it is necessary to believe. There are whole worlds of narrative at every point of space, appearances that alter at every blink of the eyes: they require above all a way of thinking and imagining that is not paralyzed by contempt for everything around us.

Verso la foce del Po, 1988.
Toward the mouth of the Po,
1988.





Ostiglia

Centrale elettrica



Casinalbo

Casa colonica



Reggio Emilia

Casa dell'Ariosto