

## SUGLI STRUMENTI DELL'IMMAGINARE

di Nunzio Battaglia

Seminario: *L'architettura e l'immagine dei luoghi*  
Palermo \ Santo Stefano Quisquina 24-29 settembre 2007

Nella prima parte di questo testo viene presentato un breve elenco di voci o note che, per certi versi, integrano l'esperienza didattica affrontata dal laboratorio durante il Seminario *L'architettura e l'immagine dei luoghi*, cercando di fornire veloci scenari di riferimento a quegli allievi che sentissero l'urgenza di continuare il rapporto con la fotografia di paesaggio. Tali note sono da intendersi come gracile mappa di raccomandazioni e vissuti, in forma di primi suggerimenti disciplinari e intrecci tra arte e componimenti.

Nella seconda parte sono descritti alcuni aspetti dell'esperienza condotta all'interno del Seminario durante l'esplorazione fotografica dei territori di S. Stefano di Quisquina, in quella generosa terra di Sicilia profondamente presente in un'iconografia mai dimenticata.

### **Fotografia e progetto.**

Il dibattito sul compiersi del progetto, oltre ad attingere agli strumenti propri della cultura disciplinare, si è arricchito in questo ultimo decennio di una nuova consapevolezza: quella del vedere e raccontare criticamente la complessa realtà delle trasformazioni dell'ambiente. La fotografia diventa quindi un eccezionale dispositivo di registrazione e approfondimento di quanto invocato anche dalla cultura del progetto.

D'altro canto, se è vero che alcuni strumenti del progettare si sono spostati verso rappresentazioni digitali fortemente simili alla visione (ad es. il mondo delle renderizzazioni) affinando la capacità del racconto un tempo appartenuta al disegno, è altrettanto vero che questo aprirsi allo spazio immaginato ha generato una distanza dalla capacità di indagare i valori del reale: uno scollamento tra la capacità di penetrazione che determina l'oggettivo e le direzioni imposte dal desiderio.

Fotografia e progetto condividono momenti di riflessione sul reale. Tuttavia mentre la fotografia si occupa di formulare e sviluppare attente letture e processi di riconoscimento di valori spaziali e percettivi, il progetto ha come prerogativa quella di generare forme. Banalizzando si potrebbe dire che la prima corrisponde ad uno strumento di lettura e ascolto, la seconda ad una scrittura.

### **Fotografia e paesaggio.**

L'osservare città e paesaggio indagandoli anche attraverso lo sguardo della fotografia può costituirsi come registro del comprendere, dare esito a modelli di analisi sullo stato di salute del nostro circostante costruito. Pertanto, per il progettista contemporaneo l'incontro con il paesaggio diviene una precisa abilità mai prima d'ora richiesta.

Il confine teorico del racconto sul Paesaggio, può essere chiarito adottando la definizione di Rosario Assunto: "... Uno spazio limitato, ha sopra di sé il cielo, lo spazio illimitato; che non rappresenta l'infinito ma che si apre a esso. Lo spazio che si costituisce come paesaggio è uno spazio in cui l'infinità e la finitezza, si congiungono, passano l'una nell'altra, sicché la finitezza, aprendosi, diventa infinita per la continuità, che in essa viene a instaurarsi, del limite e dell'illimitato (...) mentre l'infinità, come infinità limitata, scende, per così dire, nella finitezza e di essa fa come il proprio specchio".<sup>i</sup>

Così, se il *Paesaggio* fosse "... uno spazio in cui l'infinità e la finitezza, si congiungono...", la *Forma* diventerebbe quell'altro polo dove l'Artificio (edificato, disegnato) ha trovato origine e *Stupore*.

La nozione di *Stupore* è individuabile nelle parole di Raffaele Milani: "... La contemplazione, se intesa come teoria del cosmo, può essere interpretata come uno stato di meraviglia. Riscontriamo una relazione fra "thea" (vista) e thauma (stupore). (...) La meraviglia è il primo atto di un'attenzione al mondo, alle cose e anche condizione della contemplazione che si pone tra il mito e la filosofia."<sup>ii</sup>

*Paesaggio, Forma, Stupore*, sono quindi i termini di una precisa grammatica nell'istruttoria del linguaggio fotografico e del progetto contemporanei.

### **Fotografia e bellezza**

Il concetto di bellezza è sempre stato nella storia delle civiltà e delle culture una matrice mutevole che ha animato e connotato il grande scenario stratificato degli infiniti paesaggi, degli spazi intimi, delle pareti architettoniche. Dalle trabeazioni ai peristili, dai giardini sacri agli spazi di pertinenza, la storia dell'azione artistica dell'uomo è riuscita a comporre un complessivo scenario di valori e armonie. La fotografia, come una sorta di radiografia, permette di svelare veri o mendaci esiti delle invenzioni intorno alla bellezza.

### **Fotografia e arte**

Una differenza significativa, e rilevante sul piano operativo, tra il lavoro del fotografo paesaggista e quello degli altri *artisti o progettisti* è che la fotografia non può essere generata in studio o disegnata di notte o scritta sul bordo di un tavolo. Essa ha bisogno, e si nutre, di un'osservazione diretta della realtà in perenne movimento e che è fatta di stagioni e luce in mutazione.

L'occhio del fotografo deve quindi considerare come suo *tavolo operativo* l'intero reale, che talvolta appare come *ottuso pachiderma muto* e talaltra come distesa paradisiaca o dissacrata. I percorsi fotografici, sulla base di attente domande, potranno imbrigliare risposte ottiche atte a descrivere fenomeni difficilmente rilevabili da altre scritture.

Per meglio comprendere l'oscillazione dei fenomeni legati all'arte e la diversità degli approcci da parte delle culture tra Occidente e Oriente, ci vengono in aiuto le riflessioni di François Jullien: "Mentre il pensiero occidentale, ha pensato soprattutto il rapporto tra la parte e il tutto e ha ricercato l'armonia derivante dalle proporzioni geometriche, facendo della forma l'oggetto principe della propria indagine, l'assunto centrale dell'estetica cinese è quello di abbandonare la forma esteriore per raggiungere la somiglianza interiore. Infatti - come scrive Wang Bi (226-249 d.C.) ogni forma determina, delimita, separa. La "grande immagine", invece, per essere veramente grande non deve né limitare né costringere, ma contenere e dispiegare tutte le possibilità."<sup>iii</sup>

Nelle stagioni dell'arte e della rappresentazione, c'è stato un tempo in cui *l'atto del vedere* -se pur con opportune trasfigurazioni- lasciava percepire una relazione con i fenomeni del visibile o dell'immaginato raffigurato e un altro -durante la stagione del '900- dove si è affermata una modalità di rappresentazione in cui il rapporto con il *reale* veniva destrutturato introducendo un bisogno di frammentazione dell'informazione visiva.

Ecco che Impressionismo, Cubismo, ed altri -ismi- si sforzavano (parallelamente all'insediarsi nelle arti della fotografia) di spostare la loro cifra comunicativa verso forme esplorative nelle quali gli oggetti indagati perdono la loro *quiddità* smembrandosi in rivoli e destrutturazioni.

Dense pennellate, sovrapposizioni, aprono l'opera a territori *irreali* sancendo una definitiva distanza dalle antiche corrispondenze e/o uguaglianze oggetto-rappresentazione.

All'affermarsi della fotografia come naturale rappresentazione della realtà, l'arte spostava il suo statuto verso forme di trasfigurazione, restituendo mondi nei quali la velocità, il movimento, la macchina, entravano pienamente nel desiderio autoriale dilatandone gli orizzonti. Assumono infatti rilevanza forme espressive nelle quali la profondità del gesto artistico si sarebbe palesata in diverse e infinite manomissioni dei tradizionali canoni dell'arte.

Pensiamo per esempio a *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)* (1907) di Pablo Picasso e al suo moltiplicarsi di figure in una sommatoria spazio-tempo mai prima desiderata, a *Iris* (1888) di Vincent Van Gogh e alle sue pennellate dense con le quali girasoli e stelle

abbandonano le superfici certe e le spesse trame deposte sulla tela si trasformano in oniriche desquamazioni.

Parallelamente, all'interno del percorso della fotografia artistica, si affermano autori che superando i primi sperimentalismi delineano una fotografia che si avvia verso una nuova *contemplazione possibile*: E. Atget (*Nelle vetrine parigine*, 1926), A. Stieglitz (*Il ponte di terza classe*, 1907 ca), E. Weston (*Peperone*, 1930), M. White (*Point Lobos, California*, 1951), M. Giacomelli (*Presa di coscienza sulla natura*, 1984).

In questo continuo confronto avviene l'inserimento della fotografia nel mondo dell'arte. Quello che muta è la modalità della rappresentazione, del suo dire o indicare: il rapporto con gli oggetti sottesi, le ritualità attraverso le quali vengono evocate le forme del visibile. Come tra due fuochi, le condizioni e i fenomeni dell'osservato tendono a decomporsi verso un tempo a-prospettico ed è qui, in questo braccio di ferro che proviene dalla storia degli ultimi 150 anni, che l'occhio del fotografo neofita si spinge e s'interroga, sperimentando sul campo (con la guida dei tutor) linguaggi visivi di cui ancora non ha piena consapevolezza.

### **Sull'esperienza della montagna e del bosco**

L'indistinta macchia dalla quale emergono vette dagli icastici nomi come *Pizzo della Rondine* promette antichi sentimenti simili a quelli di bimbi che hanno ancora occhi per aquiloni o per smarrirsi nei giorni di primavera ad aspettare l'arrivo dei garriti migratori. Così man mano che le foglie e i muschi si caricano dell'arancio dell'impietoso tramonto e le nuvole declamano il loro universo certo, i nostri occhi vivono l'impossibilità di affermare ogni infinito. Vedevamo, ma non avevamo visione.

*Pizzo della Rondine* è per noi un presidio sul vuoto di una valle morbida e familiare, una distesa a perdita d'occhio che parla di tane, pistacchiere e ritornelli d'aratura. Il gruppo didattico, raccolto nell'avamposto, domina l'infraorizzonte come ne *Il viaggiatore sopra il mare di nebbia* (1818) di Caspar David Friedrich cercando di ritrovare nei piccoli monitor digitali quanto l'occhio percepisce e di comprenderne l'impossibilità di una corrispondenza nei pixel. Invano evochiamo, in quell'aula a cielo aperto, la Wilderness dello Yosemite National Park di A. Adams; la condizione, fisica e psichica, della lontananza e del vuoto dei paesaggi di Elger Esser; il deserto corrotto -non quello del sogno americano- di Misrach, dove, come dice Reyner Banham, "Ciò che ci rimane da amare è ben poca cosa se pensiamo a quello che c'era quando arrivammo qui la prima volta, ma c'è ancora qualcosa che reclama la nostra piena attenzione, una grande bellezza visuale che non dobbiamo rischiare di perdere a causa della nostra superficialità".<sup>iv</sup>

La densità della luce, la porosità della materia, le vibrazioni dell'aria, il moto delle acque, la corsa delle distese che si smarriscono senza mai toccare l'orizzonte, potevano solo parlare delle differenze dei nostri mezzi e delle nostre scritture nei confronti di quelle dei grandi paesaggisti e della loro attitudine a farci innamorare di un colore o di una sfumatura dove l'occhio è chiamato ad indugiare, a smarrirsi, a contemplare.

### **Sull'esperienza dell'acqua**

Il laboratorio ha ancora un altro grande set da indagare: quel perimetro di calanchi mediterranei dove le basse zolle si indorano di sterpi tostati dalla calura e offrono al nostro sguardo portali di pietra gelosi custodi del fragoroso sciabordio delle acque sorgive. Quelle stesse acque, che corrono addomesticate lungo arterie d'acciaio arpionate alle volte delle grotte. I nomi delle sorgenti già rivelano il prodigio del bene più prezioso: *Innamorata Uno*, *Innamorata Due*, *Innamorata Tre*.

I tempi lunghi degli scatti trasformano il racconto dei piccoli flutti delle incanalate sorgenti, in regioni siderali e nebulose galassie che emergono tra vernici decise in difesa delle ossidazioni delle arche tubiformi.

Empatie per ombra e giochi d'acqua; sapevamo di tentare strade ottiche che andavano da Handel (musica per i reali fuochi d'artificio) fino alle ricostruzioni cinematografiche di Steven Spielberg o Coppola. Esercitazioni con luce artificiale che imprigionava la materia.

### **Sull'esperienza della città**

Della città (il primo degli esercizi) poco racconteremo. Il gruppo, appena costituito, non ha che una lontana idea della pertinenza degli obiettivi: normale-grandangolare-tele.

Le scene lontane, quella vicina, i mondi abbandonati sopra i balconi, tutto sembra ai nostri occhi un'intensa domanda possibile. Da un vicolo, il lontano campanile tra gli alberi ci parla dell'impossibilità dell'uso di un tele che avrebbe appiattito, in una consuetudine postale, quella prospettiva fatta di piccole case da presepe.

E pensando ad un'altra impossibilità, quella di riprendere un balcone -tipico di ogni abitato mediterraneo-, il nostro occhio collettivo intercetta la malinconia di uno *sticker* di una rosa un po' stinta che una mano giocosa aveva incollato su un pluviale che, assieme a un cespuglio, delimita una gracile porta d'ingresso.

Compiliamo tutti quell'esercizio cercando di ricostruire il desiderio di rendersi traccia, orma, icona visibile di un oltre del quale essere testimoni generosi.

Milano, novembre 2007

---

<sup>i</sup> Assunto R., *Il paesaggio e l'estetica*, Edizioni Novecento, 1994, p. 23

<sup>ii</sup> Milani R., *Il paesaggio è un'avventura*, Feltrinelli, 2005, p. 30

<sup>iii</sup> Jullien F., *La grande immagine non ha forma*, Colla Editore, 2004

<sup>iv</sup> Banham R., in Misrach R., *Desert Cantos*, University of New Mexico Press, 1990